

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR URBANA CARIOCA - 1850 a 1950

ANA CRISTINA WERNECK

O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR URBANA CARIOCA –
1850 a 1950

por

ANA CRISTINA WERNECK

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Marcia Ermelindo Taborda.

RIO DE JANEIRO, 2013

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Marcia Ermelindo Taborda, pela parceria calma, generosa e confiante que se estabeleceu entre nós.

Ao professor e amigo Edilberto José de Macedo Fonseca, por sua presença afetuosa constante e ajuda imprescindível durante todo o processo de construção deste trabalho, do início ao fim.

Às queridas amigas Anna Paes e Glaucia dos Santos Cruz, sempre presentes no âmbito acadêmico e pessoal; e aos amigos Mauricio de Teixeira, Gabriel Improta, Bia Paes Leme, e professores Pedro Aragão, Samuel Araújo, José Alberto Salgado e Luiz Otávio Braga, Henrique Cazes, pela ajuda instigante e valiosa.

Aos colegas de pós-graduação, Maria Fernanda Palomeque Alvarez, Tiago Portela e Desirée Mayr, pela prontidão na hora exata.

Aos professores Regina Meirelles e Pedro Aragão, por aceitarem formar a banca de defesa e pelo acompanhamento e sugestões fundamentais ao desenvolvimento da pesquisa.

Às funcionárias do Programa de pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Beth Vilella, Valéria Penna e Barbara Lúcia Pereira, pela disposição sempre bem-humorada em resolver os problemas burocráticos.

Aos funcionários do Acervo da Rádio Nacional – Paulo Travassos e Alberto da Silva Santos, pela solicitude e simpatia com que atenderam às minhas necessidades de pesquisadora.

À Orquestra Sinfônica Nacional, por me conceder a licença, liberando-me das atividades como instrumentista para que pudesse mergulhar nesta pesquisa.

À minha mãe, Cecília Werneck, e meus irmãos Luis Paulo e Claudio, pelo incentivo constante.

À querida Educyra Assef Vaney, primordial na construção subjetiva do meu espaço e estrutura internos, que me permitiu dar conta do recado.

E, finalmente, aos meus amados filhos Dora e Miguel, a quem dedico este trabalho.

Resumo

A pesquisa apresenta um levantamento histórico a respeito do uso do violino na música popular urbana carioca, abrangendo o período de 1850 a 1950. Documentos consultados atestam a presença do instrumento nas festas populares, rodas de choro, cafés dançantes, choperias, nas *jazz bands* e orquestras de gravações e de rádio. Para compreensão do trânsito cultural e social empreendido pelo uso do instrumento, o trabalho baseou-se na teoria da circularidade cultural de Carlo Ginzburg e, ainda, em Leech-Wilkinson para a análise das características interpretativas e estilos de execução. O número expressivo de violinistas que atuaram na música popular urbana carioca desde o século XIX denota uma participação ativa na construção e consolidação de referenciais estéticos característicos da identidade da música popular brasileira.

Palavras-chave: violino; música popular urbana; choro; Discografia Brasileira; Rádio Nacional.

Abstract

This study presents a historic overview on the use of the violin in Brazilian popular music of Rio de Janeiro, between 1850 and 1950. The documents researched have indicated the use of the instrument in traditional parties, *rodas de choro*, cafés, bars, in jazz bands, on radio and studio orchestras. To understand the culture and social path undertaken by the instrument, this study is based on Carlo Ginzburg's circularity cultural theory and on Leech-Wilkinson theories for the analysis of the interpretative characteristics and performing styles. Significant number of violinists who performed in urban popular music since the 19th century show an active participation in the construction and consolidation of the aesthetic referentials characteristics of the identity of Brazilian popular music.

Key words: violin; urban popular music; choro; Brazilian discography; National Radio

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Semanário humorístico “ <i>Tagarela</i> ”. Ano 1, nº 6, de 05 de Abril de 1902...	28
Figura 2.	Jornal Ilustrado “ <i>Dom Quixote</i> ”, Ano 1, nº 5, de 1895.....	28
Figura 3.	Jornal “ <i>Correio da Manhã</i> ”, 01 de Julho de 1916.....	47
Figura 4.	“ <i>Jornal do Brasil</i> ”, 16 de Julho de 1916.....	48
Figura 5.	<i>IDEAL JAZZ SINFÔNICO</i> - década de 1920, Curitiba (PR). Publicada no Songbook do Choro Curitibano - volume 1.....	60
Figura 6.	Os artistas Irany Pinto e Fafá Lemos nas contracapas de seus discos: Inspiração – Lina Pesce e Dó-Ré-Mi-Fá-Fá, respectivamente.....	78
Figura 7.	Irany Pinto – 1946. Arquivo da Rádio Nacional.....	80
Figura 8.	Capa do LP Boleros em Surdina nº 6 – Irany Pinto e seu conjunto.....	91
Figura 9.	Fafá Lemos – 1950. Arquivo da Rádio Nacional.....	96
Figura 10.	Colagem de imagens de algumas das capas dos 33 RPM gravados pelo Trio Surdina lançados pela Musidisc.....	98
Figura 11.	Colagem de imagens de algumas das capas dos 33 RPM do <i>Trio Surdina</i> lançados pela Musidisc.....	105

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.	Lista dos professores da Capela Imperial.....	24
Quadro 2.	Grupos de choro com violino relacionados no catálogo da Funarte.....	47
Quadro 3.	Divisão dos solos entre violino e clarineta no repertório do Grupo dos Boêmios.....	50
Quadro 4.	Lista dos LP's de Irary Pinto encontrados no acervo da Rádio Nacional.....	86
Quadro 5.	Esquema interpretativo de Irary Pinto no choro <i>Vou Vivendo</i> de Pixinguinha.....	89
Quadro 6.	Lista dos discos do Trio Surdina e de Fafá Lemos disponíveis para audição no acervo da Rádio Nacional.....	102

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS – FAIXAS DO CD

- Faixa 1. Argentina (Grupo dos Chorosos)
- Faixa 2. Cateretê Caipira (Grupo dos Boêmios)
- Faixa 3. Modulante (Guilherme Cantalice – intérprete ao violino: Bernardo Bessler)
- Faixa 4. Serra da Boa- Esperança (Francisco Alves)
- Faixa 5. Cochichando (Pixinguinha e Irany Pinto)
- Faixa 6. Eclipse (Irany Pinto)
- Faixa 7. A voz do morro (Fafá Lemos e Luis Bonfá)
- Faixa 8. Conversa de Botequim (Fafá Lemos)
- Figura 9. Foi Assim (Linda Batista e Trio Surdina)
- Faixa 10. Risque (Linda Batista e Trio Surdina)
- Faixa 11. O relógio da vovó (Trio Surdina)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	iii
LISTA DE QUADROS	iv
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS - FAIXAS DO CD.....	v
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – O VIOLINO NO RIO DE JANEIRO COLONIAL E PRIMEIRA	
REPÚBLICA (1850 – 1900).....	11
1.1 Música de barbeiros.....	11
1.2 O violino na música oficial: Capela Imperial, Conservatório e	
Sociedades Musicais.....	17
1.3 O violino e o maxixe.....	27
CAPÍTULO II – O VIOLINO NA MÚSICA URBANA CARIOCA (1900 – 1930) 38	
2.1 O livro do “Animal”.....	38
2.2 A indústria fonográfica, o cinema e o rádio.....	44
2.2.1 Análise sobre as audições dos grupos de choro com violino.....	50
2.3 O violino nas jazz-bands brasileiras.....	54
2.4 Flausino Vale e Guerra-Peixe: violinistas e a música popular.....	65
CAPÍTULO III – A RÁDIO NACIONAL E OS PROGRAMAS: <i>TURMA DO</i>	
<i>SERENO E MÚSICA EM SURDINA</i> (1930 – 1950).....	70
3.1 Irany Pinto.....	78
3.1.1 Dados biográficos.....	78
3.1.2 Discografia e estilo interpretativo.....	85
3.2 Fafá Lemos.....	95
3.2.1 Dados biográficos.....	95
3.2.2 Discografia e estilo interpretativo.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112
ANEXO.....	117

INTRODUÇÃO

O violino na configuração que conhecemos nasceu na Itália do século 16, ganhou o apreço dos músicos da época que o adotaram e difundiram por toda a Europa. Desde então, compositores inspirados em seu potencial têm escrito extensivamente para ele como instrumento solo ou em conexão com a orquestra ou música de câmara. No século 19, assistiu a mudanças fundamentais, chegando à sua forma moderna e ao desenvolvimento de novas técnicas interpretativas. Tornou-se instrumento símbolo da música europeia de concerto, cujo desenvolvimento corre paralelo à própria história da música no ocidente. No entanto, observa-se que o violino também teve franca difusão não apenas nas músicas de tradição oral de Europa e Américas assim como na música popular urbana dos diferentes continentes, como por exemplo, o violino *country* norte-americano, o violino estilo cigano do Leste Europeu, o violino *jazz* ligado à escola francesa de Stephane Grappelli e ainda, o violino no tango argentino. O mesmo se deu no Brasil. Ao fazer um levantamento não aprofundado em documentos que atestam a difusão do instrumento foi possível verificar este uso do violino em diferentes setores da sociedade brasileira.

Identificamos que hoje no Brasil o mercado musical comporta alguns violinistas que assumiram sua opção pela música popular. Embora o violino ainda não tenha um lugar efetivo nesta categoria musical, vêm aumentando o número de shows e lançamentos de CDs que anunciam o instrumento como um diferencial. Dentre os interpretes que se destacaram desde 1980, estão o carioca Jorge Mautner, o mineiro Marcus Viana, o pernambucano Antônio Nóbrega, o carioca Léo Ortiz e, dentre os mais jovens, o paulista Ricardo Hertz e o francês Nicolas Krassic.

Estes músicos e suas trajetórias de sucesso no mercado da música popular atual propõem questões que levam a uma reflexão sobre a presença do instrumento no contexto da música urbana do Rio de Janeiro: como se constituiu a formação do músico e o mercado para o violino na música popular carioca, que pessoas fizeram este trabalho e de que maneira? Qual foi a formação – se existiu alguma – para o músico atuar nesta área? Que influências musicais sofreram? Estas são as questões que nortearam o desenvolvimento desta pesquisa.

Entre as décadas de 1940 e 1950, momento efervescente da difusão da música popular brasileira, dois violinistas se destacaram como solistas no gênero popular: Irany Pinto e Fafá Lemos. Ambos atuaram como solistas em programas criados pelo produtor e cantor Paulo Tapajós nos anos 1950 na Rádio Nacional - Irany em *A Turma do Sereno* e Fafá em *Música*

em Surdina. Estes músicos atuaram com seu instrumento em uma época muito rica musicalmente, na qual o projeto de brasilidade se consolidava concomitante a uma massificação da cultura no país através das novas tecnologias da radiodifusão. Cada um a seu modo e com seu estilo particular de execução, deram uma *identidade*¹ brasileira ao instrumento. Fafá Lemos, nas palavras do próprio Nicolas Krassic, foi seu “avô” musical.

Além dos programas de radio, Irany e Fafá gravaram discos autorais como solistas (Fafá, além de violinista também cantava), atuaram como acompanhadores de cantores expoentes na época, proporcionando um destaque incomum a este instrumento, nacional e internacionalmente.

Talvez nem tão incomum assim. Aprofundando a pesquisa foi possível encontrar na Discografia Brasileira (1982) cinco grupos de choro que gravaram pela Odeon, aproximadamente entre os anos de 1918 e 1924, e que continham o violino como instrumento solista. São eles: *Grupo dos Chorosos*, *Grupo Vienense*, *Grupo Checon*, *Grupo dos Boêmios e Trio Royal*. Felizmente, quase todas as gravações (exceto do Trio Royal) estão disponíveis para audição no sítio virtual do Instituto Moreira Salles. A possibilidade de ouvir e analisar esses registros deu subsídios importantes à coleta de dados para este trabalho.

Outros registros de grande importância foram encontrados no livro de memórias do cavaquinhoista Alexandre Gonçalves Pinto - chamado por alcunha de “Animal” -, que é tido como “documento chave para o entendimento do choro no início do século e uma das principais fontes de pesquisa de todos os pesquisadores do gênero” (ARAGÃO, 2011, p. 10). Dentre tantos instrumentistas de Choro do final do século 19 e início do século 20, há sete violinistas documentados neste livro. Com o respaldo da tese de Pedro Aragão (2011) - *O Baú do Animal* – pôde-se dar uma densidade maior à descrição do contexto sócio-musical da época. Todas estas informações conseguidas até o momento são suficientes para ilustrar a presença do violino na música popular urbana do Rio de Janeiro. Nota-se, em contrapartida, que na bibliografia sobre música no Brasil, ainda não existam dados organizados acerca do uso do violino a serviço da música popular, salvo alguns trabalhos citados no texto, tais como (SILVA, 2006) e (MULLER, 2011), a respeito de Fafá Lemos; e (BUKOWITZ, 2011), sobre Flausino Vale.

Ainda não se sabe se esta manifestação se constituiu através da alternância e da fusão entre a prática tradicional de conservatório e a prática na música popular. Tanto Irany quanto

¹ Os fundamentos sobre uma possível identidade brasileira na execução dos violinistas estudados serão desenvolvidos ao longo desta dissertação.

Fafá tiveram uma formação rigorosamente erudita, contudo, viveram em um momento de consolidação do samba como música nacional e da consequente aceitação do Brasil como um país miscigenado e culturalmente diverso. Este momento se faz essencial para a construção da nossa identidade musical e é representado como a época de ouro da música no Brasil. As hipóteses sobre a confluência e intersecção das culturas erudita e popular necessitam, portanto, de maior aprofundamento nas análises a serem empreendidas.

Para tanto, o diálogo com a tese de Luiz Otávio Braga - *A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo* (2002), será de grande valor para a fundamentação do trabalho. Braga trata exatamente do período histórico em que atuaram estes objetos de pesquisa e faz uma análise detalhada dos fatores que podem ter contribuído para a “invenção” da identidade brasileira através da música popular urbana. Sua pesquisa proporcionará um mapeamento das conexões entre a indústria cultural nascente através do advento do rádio, das gravadoras, e ainda, da evolução tecnológica que permitiu a diversidade e a coexistência de estilos, e as necessidades políticas de afirmação de uma identidade nacional.

Braga (2002) usa a ideia de dialogismo cultural de Mikhail Bakhtin, que traduz-se numa intertextualidade das tradições artísticas e literárias, sejam elas eruditas ou populares. Este dialogismo estará presente em todo este trabalho, operando no contexto cultural em que se deu o uso do violino – instrumento tipicamente identificado como da música erudita - na música popular urbana brasileira. Esta teoria alarga a possibilidade de intersecção das influências ocorridas no século 20, século de transformações rápidas e profundas, com mudanças a cada década nos costumes, nas modas, nas inovações tecnológicas e século de fortes movimentos políticos. A música, tanto no mundo quanto no Brasil, foi influenciada por essas mudanças rápidas, tendo os compositores e instrumentistas que se adaptar às novas necessidades de uma vida mais dinâmica. Segundo Braga

o aspecto da intertextualidade, necessária, aliás, afortunadamente “musical”, permite-nos lidar com a coexistência, seja no plano textual ou contextual, de uma pluralidade de vozes que longe de se amalgamar numa consciência única ou consensual, ou sugerir simultaneidade harmoniosa, produzem entre si um dinamismo dialógico (BRAGA, 2002, p. 7).

Ainda dentro do contexto de dialogismo bakhtiniano, para Braga, “estudar a invenção da música urbana no Rio de Janeiro no período aludido tem-nos sido apreciar um território pleno de várias e diferentes vozes culturais e as tensões aí produzidas” (*Idem*, p.7).

Para a etnomusicóloga Suzel Reily, a categoria “música popular” emergiu em fins do século 19 como uma maneira de identificar os vários gêneros musicais que ganhavam forma nos centros urbanos (REILY, 2006, p. 3).

Sobre o termo “música popular”, entendemos que deva ser adaptado a cada época, formando uma avaliação do campo acerca das características gerais deste objeto de estudo. A pesquisa de Silvano Fernandes Baia – *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* (2010) – consiste em um levantamento importante das historiografias sobre a música brasileira na qual analisa trabalhos acadêmicos, não-acadêmicos, textos de memorialistas, jornalistas e musicólogos a respeito deste tema. De acordo com o autor, entendemos por *música popular urbana* aquela “surgida no final do século 19, instrumental ou cantada, mediatizada e massiva” (BAIA, 2010, p. 8).

O desenvolvimento da pesquisa está centrada principalmente na análise dos textos através dos discursos que falam diretamente ou indiretamente da formação da música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, em periódicos e na discografia referente aos artistas estudados. A revisão bibliográfica abrange as áreas da história da música brasileira e a crônica de memorialistas sobre o trânsito e reapropriação de práticas culturais entre estratos sociais diferenciados.

Para não cair na dicotomia música erudita e música popular, ressaltamos que o foco desta pesquisa é mostrar sempre que possível que as várias tradições musicais constantemente andaram juntas. Esta premissa elimina possíveis preconceitos e hierarquizações e faz sobressair, conseqüentemente, as mútuas influências e comunicabilidades entre as culturas.

Para tornar compreensíveis os conceitos de “música popular” e “cultura popular” empregamos o termo “circularidade cultural” elaborado pelo historiador Carlo Ginzburg (2013), que propõe o “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (GINZBURG, 2013, p. 15). Este autor baseia-se na visão Bahktiniana sobre o carnaval da Idade Média, “rito no qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas” (*Ibidem*, p.15), numa visão libertadora de mundo onde o tempo destrói e regenera tudo, contrapondo-se “ao dogmatismo e à seriedade das culturas das classes dominantes” (*Ibidem*, p.15). Para Ginzburg esta ideia promove “por um lado a dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (*Ibidem*, p. 15).

A circularidade, portanto, pressupõe a dicotomia, e vice-versa. Samuel Araújo (2005) complementa a noção de circularidade cultural de Ginzburg atribuindo conceitos “sócio-históricos de interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e

camadas sociais subalternas” (ARAÚJO, 2005, p. 78), pertinentes aos processos aqui estudados. O violino na música popular urbana carioca se manifesta, segundo hipótese deste trabalho, entre a aprendizagem e o uso formal da música de concerto e a aplicação do conhecimento técnico do instrumentista na prática da música popular em gêneros como choro, samba, baião, fox, bolero, entre outros. Uma questão para ser aprofundada em futuros trabalhos é: será que o caminho para o aprendizado e execução do violino na música popular é sempre o “formal”? Ou poderia ser também “informal”?

Os debates que envolveram as práticas musicais que se tornariam fundamentais na trajetória de uma música popular brasileira abrangem a importância da interseção contínua entre gêneros estrangeiros, tais como a polca (século 19) e o jazz (século 20) – e seus desdobramentos - em confluência com os ritmos sincopados estabelecidos pela cultura negra. A assimilação de caracteres de um gênero em outro, traduz-se na circularidade que permitiu a transformação gradual da polca em maxixe, e deste depois em samba. No decorrer do século 20, o caráter mercantil da indústria fonográfica aumentou ainda mais o crescimento de novas formas musicais. A música como produto fonográfico permitiu a troca constante entre o público e os produtores de música: músicos, arranjadores e intérpretes. O estabelecimento do contato entre as culturas é, portanto, fundamental para a criação de novos procedimentos musicais, resultantes de novas combinações.

Para as confluências musicais que favoreceram a manifestação do violino na música popular, corrobora o pensamento de Elizabeth Travassos de que “a aceleração dos fluxos culturais põe em xeque qualquer ilusão de culturas como unidades estanques, em correspondência estrita com um grupo social e um território” (2003, p. 81).

Falar de fluxos culturais, de acordo com o antropólogo Ulf Hannerz, é falar de como e onde as culturas se encontram e quais são os seus agentes e produtos. Para este autor, fluxo é “mobilidade, recombinação e emergência”. Estes são temas úteis à medida que a globalização e a transnacionalidade “passaram a fornecer contextos para a nossa reflexão de sobre cultura” (HANNERZ, 1997, p. 7).

Partindo desses pressupostos, o objetivo geral deste trabalho é fazer um levantamento histórico de documentos que atestam o uso do violino como instrumento executante da música popular urbana carioca no decorrer de um século, entre os anos de 1850 a 1950.

A partir da contribuição do pesquisador Samuel Araújo (2005), foi possível atestar que as novas formas culturais que emergiram na cidade do Rio de Janeiro no começo do século 20, depois da abolição da escravatura e da adoção do regime republicano, correspondem aos novos modelos de “inter-relações entre os índices culturais associados a diferentes setores da

sociedade em período de relativo afrouxamento dos códigos de conduta vigentes no cotidiano” (ARAÚJO *et alli*, 2005, p.73). O texto de Araújo descreve o surgimento dos ranchos carnavalescos que, segundo o autor, funcionaram como “mediador cultural entre os grupos sociais distintos” desde o seu surgimento entre as “populações da classe média-baixa do século 19” (*Ibidem*, p.73) que recriaram em espaço urbano os cortejos pastoris da zona rural nordestina e absorveram as formas cênico-musicais contemporâneas, tais como o teatro lírico e o espetáculo de revista.

Araújo se vale do conceito de circularidade cultural de Carlo Ginzburg, cuja teoria analítica diz respeito a “determinados contextos sócio-históricos de interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e camadas sociais subalternas” (ARAÚJO *et alii*, *op.cit.*, p. 78). A teoria de Ginzburg coloca em primeiro plano a “permeabilidade dos fenômenos musicais” e possibilita o exame de “todo o campo de inter-relações entre gêneros musicais” (*Ibidem*).

Para esta pesquisa, a teoria de Ginzburg ajuda a entender as comunicações entre os espaços musicais que acolheram o uso mais tradicional do violino na música das igrejas e teatros líricos, mas permitiram o seu aparecimento como instrumento solista nas manifestações populares do choro, das jazz-bands brasileiras, mais tarde e com destaque nos programas de rádio e em gravações de música popular.

A pesquisadora Marcia Taborda descreve em seu livro *Violão e Identidade Nacional* o conceito de reciprocidade e troca que há na dicotomia cultural, do historiador Peter Burke, que colocará em evidência a figura do mediador, ou seja, pessoa ou grupo que atua entre a grande e pequena tradição:

A noção de troca proposta por Peter Burke parece-nos bastante apropriada, principalmente por romper com a dureza e o isolamento embutidos na divisão entre cultura hegemônica e cultura subalterna, esta naturalmente subjugada àquela. É sobretudo enriquecedora, por abolir a construção em que os processos de interação eram encarados pela ótica da deformação, da distorção, do rebaixamento (ou a contrapartida da ascensão), conceitos que permearam a grande maioria dos estudos dedicados à música brasileira. (TABORDA, 2011, p.13)

A diluição dos preconceitos elitistas em relação às manifestações de música popular, como por exemplo o carnaval, deu-se segundo Araújo por uma correspondência aos “anseios republicanos por mais sintonia com os ideais de progresso” (*Ibidem*, p. 76), os quais se manifestaram sobretudo por um novo e curioso interesse nas culturas e manifestações populares.

As fontes pesquisadas indicam os violinistas, profissionais ou não, que atuavam (assim como o importante flautista Joaquim Callado) tanto nas orquestras profissionais quanto em

festas e reuniões populares, músicos que “flertavam” com a música que não era a formal, erudita. De 1850 à virada do século 20, constata-se um proficiente mercado de trabalho em conjunto com estabelecimentos de ensino, formando violinistas que irão atuar nas orquestras de igrejas, nas orquestras de teatro, na ópera, na música de salão e ainda nos cafés do centro do Rio de Janeiro.

O Capítulo 1 – *O violino no Rio de Janeiro Colonial* está dividido em três tópicos. O primeiro - *A música de barbeiros* - trata do que é considerada a primeira manifestação urbana e popular da música instrumental, com função de entretenimento. Nos registros sobre o instrumental destes grupos está presente a *rabeca*. Procuramos esclarecer as diferenças e semelhanças entre as nomenclaturas *rabeca* e *violino*, comprovando que, até o final do século 19, se confundiam no mesmo instrumento. As principais fontes para esta pesquisa são Tinhorão (2010), Taborda (2011), Andrade (1989), Filho (s/d), Cascudo (1954) e Pacheco & Abreu (2011), além dos jornais cariocas entre os anos de 1950 a 1900.

No segundo tópico – *O violino na música oficial: Capela Imperial, conservatório, teatros e sociedades musicais do Rio de Janeiro*, procuramos verificar com a ajuda de Augusto (2008), Neves (1981), Gama (1983), Squeff (2004), Magaldi (s/d) e Santos (1942) como se dava o ensino do violino no Rio de Janeiro colonial. Da escola do Padre José Maurício, que formava os músicos para atuarem a princípio na Capela Imperial e outras igrejas da cidade, à época dos teatros e da profusão de música profana, óperas, e espetáculos de Mágica, que da metade para o final do século 19, insinuam o trânsito entre as culturas (circularidade) e viabilizam a ideia da presença do violino tocando a música popular deste contexto histórico: maxixes, tangos e polcas.

No terceiro tópico – *O violino e o maxixe*, verificamos a existência do violino na música popular urbana, através do cruzamento das crônicas de Luis Edmundo (2003) e algumas notícias de jornais humorísticos do final do século 19 e início do 20. Outros autores como Sevckenko (2000), Nunes (2008) e Wisnik (2003), estes últimos analisando os contos machadianos *O Machete e o violoncelo* (1878) e *Um homem célebre* (1888), mostram que, apesar de ainda existir uma ambiguidade, a interseção entre as culturas erudita e popular carioca desta época promove o que está próximo de se tornar uma indissolúvel e irreversível união matrimonial.

O contexto musical da época do choro propõe um olhar mais atento para as bases sociais e políticas que permitiram o surgimento desta música popular urbana no Rio de Janeiro do século 19, época em que o cruzamento das culturas popular e erudita também se dava, como veremos, sempre focando na possibilidade de revelar o violino nestes

cruzamentos. Documentos evidenciam que já no século 19 a “academia” e a “rua” se encontravam, por exemplo, na figura de músicos como o flautista Joaquim Callado, que era professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes e atuava como flautista não apenas nas orquestras da cidade como em festas e bailes familiares, acompanhado de violão e cavaquinho – formação denominada à época de trio pau-e-corda. As fontes são reveladores da inserção da polca e da música dançante no gosto popular, o que também atraía os músicos de orquestra, tanto por questões de mercado de trabalho, quanto de gosto pessoal.

No Capítulo 2 – *O violino na música popular urbana*, já podemos nomear alguns personagens que enveredaram por este caminho em suas trajetórias musicais, através do foco nos sete violinistas contidos no livro de Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”. Surge aí, dentre outros, o nome de Guilherme Cantalice, contemporâneo e amigo de Joaquim Callado – considerado o pai do choro – um dos violinistas descritos no livro citado cuja carreira como chorão logrou sucesso com suas composições. Suas músicas estão registradas na caixa de cd *Princípios do Choro* (Acari Records/Biscoito Fino, 2002), gravadas pelo violinista Bernardo Bessler. Nesta pesquisa nos auxiliam os trabalhos de Aragão (2011), Tinhorão (2010) e do próprio autor Alexandre Pinto (1978).

O segundo tópico - *A indústria fonográfica, o cinema e o rádio*, fala da rápida evolução das indústrias do entretenimento no início do século 20, com auxílio de Bessa (2010), Cabral (2007) e da Discografia Brasileira (1982). A transformação da cultura popular em mercadoria está relacionada às novas tecnologias de reprodução da imagem e do som – cinema e fonógrafo – e ao processo de modernização da cidade, realizada por Pereira Passos com a intenção de adaptar a vida burguesa carioca ao modelo das metrópoles europeias. Neste contexto, o choro e outros gêneros que vinham se constituindo desde fins do século 19, se estabelecem num mercado de difusão e consumo musical também em desenvolvimento. Esta confluência entre os processos sociais e culturais dá início à profissionalização do músico popular carioca.

Focando nas primeiras gravações do selo Odeon, pudemos conhecer como tocavam os violinistas chorões dos grupos encontrados nesta discografia, entre os anos de 1915 a 1924, aproximadamente. Para a análise interpretativa destas execuções, obtivemos auxílio em Teixeira (2001), cujo trabalho atesta a criação espontânea de uma técnica em estilo popular sobre as partituras do século 19, na execução dos músicos brasileiros. Colaborando com esta tese, Leech-Wilkinson (2010) complementa que as mudanças no gestual expressivo do músico, que pode ser traduzido no caso do violino em vibrato, intensidade e apoio em finalizações de notas - revela um processo cumulativo de evolução gradativa na interpretação

musical. Estas mudanças são, por conseguinte, assimiladas rapidamente na cultura musical, tornando-se em pouco tempo naturais tanto para os executantes e ouvintes.

No tópico três – *As jazz-bands brasileiras*, falamos da concepção das orquestras brasileiras, do seu instrumental característico para as diferentes funções (acompanhamento de cantores, rádio, gravadoras, bailes) e da febre das jazz bands entre os anos de 1920 e 1930.

O crescimento da música popular urbana se deu na mesma medida da proliferação de lugares de diversão pública. O violino está visível nas formações orquestrais, que se diferenciam bastante entre si, conforme nos explica Paulo Aragão (2001). A orquestra popular dos teatros de revista difere muito daquela da tradição europeia. Nos fonogramas esta expressão “orquestra” é ainda mais aleatória, havendo grupo de apenas violão e cavaquinho com esta denominação.

Na década de 1920 as jazz bands se tornaram muito populares no Brasil. A novidade norte-americana trouxe um novo componente instrumental: a bateria. Suas formações variavam, entretanto, o violino solo estava sempre presente. Há inúmeros exemplos em Melo (2007). Como arranjadores e maestros da gravadora Victor, Radamés Gnattali e Pixinguinha foram cruciais para a criação de uma orquestra tipicamente brasileira, com naipe de cordas e instrumental do regional e ainda bateria e percussão.

Neste contexto das gravações e do início da radiofonia no Brasil, torna-se imprescindível fazer um levantamento sobre as formações instrumentais do início do século 20 e a gradativa atenção dada aos napes de cordas que levaria à futura combinação entre os instrumentos de orquestra e o típico regional de choro, que geraria a original orquestra proposta por Radamés Gnattali na Rádio Nacional (cordas, madeiras, metais, instrumentos do regional de choro e percussão de samba). Radamés Gnattali é o nome principal na história dos arranjos no Brasil, segundo Aloísio Didier: “arranjador extraordinário, com formação clássica e técnica adquirida como pianista e violista em quarteto de cordas e em pequenos conjuntos de salão”, incorporou elementos da orquestra sinfônica e do jazz na “roupa brejeira, mas ainda *probrezinha* da MPB” (DIDIER, 1996, p. 11). Com o apoio dos pesquisadores Paulo Aragão (2001) e Zuza Homem de Mello (2007), conseguimos fazer um levantamento de mais alguns nomes de violinistas que atuaram no mercado em profusão da música popular desta época.

No quarto e último tópico do segundo capítulo – *Violinistas e a música popular*, descrevemos os violinistas Flausino Vale e Guerra-Peixe, que merecem destaque por seu envolvimento, em diferentes contextos, com a música popular brasileira. Os pesquisadores André Bukowitz (2012), Bruno Renato Lacerda (2009) e Samuel Araújo (2010) nos auxiliam nesta descrição.

No Capítulo 3 – *A Rádio Nacional e os programas: Turma do Sereno e Música em Surdina*, terminamos a dissertação investigando a consolidação do mercado de trabalho para o violinista e abrange as décadas de 1930 a 1950, e destacamos os nomes dos personagens Irazy Pinto e Fafá Lemos que, como já vimos, foram violinistas contratados pela Radio Nacional. A rádio era o local onde, como solistas, protagonizaram programas instrumentais de música brasileira, gravando um número impressionante de discos como solistas ou em grupos atingindo um nível altíssimo de vendas, atuando como acompanhadores de cantores expoentes na época, além de proporcionarem incomum destaque nacional e internacional ao instrumento.

O objetivo deste trabalho é verificar a existência de violinistas que, a partir de uma afinidade musical comum pela música popular, construíram as pontes necessárias entre diferentes estilos e gêneros. A ideia é construir uma teia onde as ações e relações destes músicos possam criar um caráter de interdependência – a circularidade cultural – que ateste o compartilhamento e a criação de novas identidades musicais.

1. - O VIOLINO NO RIO DE JANEIRO COLONIAL

1.1- MÚSICA DE BARBEIROS

Barbeiro toca rabeca/ Soldado toca tambor

GLOSA: Joga o minino peteca/ Joga o moleque pião/ Toca o músico o rabecão/ Barbeiro toca rabeca/ Homem calvo é careca/ Moça bonita é flor/ Mulher velha causa horror!/ Tersina tem voz de soprano/ Armia toca piano/ Soldado toca tambor.

(Periodico dos Pobres, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1850, nº 82, p. 4).

O que José Ramos Tinhorão denomina genericamente de música de barbeiros indica um ponto inicial no que é considerada a primeira experiência de música instrumental urbana com função de entretenimento para as festividades públicas e diversões em geral e com registros de execução ao violino. A música de barbeiros surgiu durante a metade do século 18, na Bahia e no Rio de Janeiro, suprimindo a necessidade de música própria para as festas públicas destas cidades cujas estatísticas populacionais cresceram com enorme velocidade em fins daquele século. A glosa da citação acima comprova que a associação entre o músico barbeiro e a rabeca² já estava sedimentada no imaginário popular do carioca em meados do século 19.

O capítulo sobre *música de barbeiros* no livro de Tinhorão (2010) descreve a atividade do barbeiro como sendo aquela mais desempenhada por negros livres ou a serviço de seus senhores. Esses negros livres acumulavam outras habilidades manuais além do corte de barba e cabelo, tais como arrancar dentes e aplicar sanguessugas. Essas atividades praticadas em público lhes permitiam tempo vago para o entretenimento e o lazer entre um freguês e outro, que preenchiam com a música. Os ternos de barbeiro³ usavam a música como forma de lazer. Tinhorão descreve o desenvolvimento desta habilidade:

Assim, como tinham as mãos livres, sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais aprimorados, como rabecas e trombetas. E ao juntarem-se para a execução concertante de música instrumental, tornavam-se também capazes de conciliar seções de sopro, corda e percussão, produzindo um tipo de música alheia a qualquer preocupação de funcionalidade, o que valia dizer gratuita em nível de gozo puramente estético (TINHORÃO, 2010, p. 168).

2 A relação entre as denominações *rabeca* e *violino* serão aprofundadas na sequência do capítulo 2.

3 Os registros sobre as primeiras manifestações sobre a música de barbeiros descrevem esses como grupos pequenos, trios formados por “rabecas, trombetas e atabales”, ver TINHORÃO (2010, p. 61).

Documentos atestam que no instrumental do barbeiro constava o violino. A descrição sobre esta música na ilustração intitulada *Loja de Barbeiros* do pintor Jean Baptiste Debret⁴ somada ao estudo de Tinhorão são exemplos que nos remetem ao uso do violino na manifestação musical das classes populares, embora haja algum equívoco na tradução do instrumental feita por Tinhorão sobre as preciosas anotações de Debret. A respeito do documento de Debret, Marcia Taborda (2011) demonstra em seu livro que a palavra *violon*, que em francês significa violino, foi traduzida erroneamente por vários autores que se dedicaram ao tema – inclusive Tinhorão - para violão. Complementando seu pensamento, a autora afere que “os instrumentos mencionados (na música de barbeiros) são sempre de timbre estridente, e nesse contexto o insuficiente volume de som do violão jamais seria notado” (TABORDA, 2011, p. 30).

Como veremos, o próprio choro teve como definição ser uma maneira abrigada de tocar os estilos que chegavam pelas partituras europeias. Deste modo também definiu Debret a música dos barbeiros, “valsas e contradanças arranjadas a seu modo”. Quais características musicais levaram o ilustrador francês a apontar um “modo” diferenciado na execução das valsas e contradanças pelos músicos negros? Ainda no caso dos ternos de barbeiros, a estratificação entre música sacra que ocorria dentro das igrejas e salões e a música dos escravos que se manifestava nas ruas, em festas populares era bem demarcada, pois ainda segundo Tinhorão “a diversificação social ainda não havia atingido o ponto a partir do qual a confusão de limites entre as camadas baixa até a média geram a massa algo indivisa que se chama de povo nas cidades” (TINHORÃO, 2010, pg. 164).

A estratificação musical se dava nos espaços rua e igreja, a contradança e a música sacra. Ao mesmo tempo havia uma permeabilidade nestas fronteiras que permitiu a interação entre ambas as artes, produzindo um processo de interpenetração, de acordo com o conceito de Fredrik Barth de que a cultura é algo que as pessoas “herdam, usam, transformam, adicionam e transmitem” (BARTH *apud* ULF, 1997, p. 12).

Durante um século, entre meados do 18 e 19, as notícias sobre a atuação desses conjuntos pioneiros começaram a se tornar mais frequentes. Os pesquisadores Mario de Andrade e Melo Moraes Filho descrevem a função desses músicos negros, que era o de animar nas ruas as festas de igrejas, produzindo em consequência um estilo de música necessariamente mais espontâneo. No início os grupos eram chamados ternos por constarem

4 Jean-Baptiste Debret veio ao Rio de Janeiro em 1816 com a Missão Francesa e em seu livro há um capítulo intitulado “Loja de Barbeiros”. Sua gravura aponta para a originalidade da execução de valsas e contradanças francesas pelos músicos barbeiros “em verdade arranjadas a seu modo”, ver DEBRET, Jean-Baptiste (1940).

três famílias de instrumentos: rabeca, trombeta e percussão, executados sob a influência da música “oficial” da época, modificando-se ao longo do século para um tipo de banda de estilo moderno “capaz de tocar não apenas o hinário da igreja ou trechos de ópera, mas música declaradamente popular cidadina” (TINHORÃO, 2010, p. 179).

Em Mario de Andrade (1989) encontramos na descrição *Musica de Barbeiro* o que até agora é a única referência nominal: “Encontram-se estes grupos ainda sob a forma de terno, destacando-se o terno de barbeiros de Manoel José da Etra, que chegou a tocar trechos de ópera nas novenas e na lavagem tradicional da Igreja do Bonfim” (QUERINO *apud* ANDRADE, 1989, p.356). A qualidade do grupo, entretanto, é analisada como *ruim* por Mario de Andrade, por ser derivada de músicos amadores (ANDRADE, 189, p. 356).

No Rio de Janeiro coube à música de barbeiros animar, durante o Segundo Império a Festa da Glória, conferindo um duplo aspecto de encontro da elite com o povo. Encontramos muitos exemplos desta fusão na história da música popular brasileira, em todas as épocas em que delimitam a sua formação, sendo este um tema central para este estudo. Evidencia-se uma musicalidade das camadas baixa e média da população, que, ao executarem a música europeia produzem seu abasileiramento por uma maneira particular de tocá-la. Quais as características desta “maneira particular” de tocar? Certa liberdade rítmica propiciada pelo instrumental, denotando uma liberdade interpretativa que aos poucos substanciou em estilo.

No livro que registra as festas populares brasileiras de Melo Moraes Filho (FILHO, 1888)⁵, prefaciado pelo crítico e ensaísta Silvio Romero, encontra-se uma descrição pormenorizada sobre a tradicional festa da Penha. Moraes Filho faz uma pesquisa de campo interrogando as pessoas do lugar e refere-se a um “João Cangulo, homem de seus oitenta anos presumíveis, ali nascido e criado (...)” (Idem, *Ibidem*, p. 178), recolhendo assim a lenda da fundação da ermida nos arredores do Rio de Janeiro, onde as romarias começaram com o elemento português na busca de manterem a festa congênere da antiga metrópole, notando-se que além dos portugueses, os brasileiros nativos associavam-se contribuindo para o crescimento do culto. Nessas festas, grassava a opulência e a igreja muito enfeitada conservava-se aberta para os romeiros dias inteiros, chegando fazendeiros de Inhaúma, Pavuna, Irajá e Meriti, pescadores que vinham em suas canoas, pessoas pobres vindas das

5 Segundo catálogo de Egeu Laus (2001) intitulado *Panorama da Produção Editorial sobre Música Popular no Brasil*, este livro é de 1888 e foi editado na época pela Garnier. Laus informa que Mello Moraes Filho (1844-1919) foi médico, cronista, compositor e, além deste livro importante para a música brasileira, escreveu ainda *Cancioneiro dos ciganos* (1885), *Ciganos no Brasil* (1896), *Cancioneiro Fluminense*, *Artistas do meu tempo* (1905), etc. Mello Moraes foi um precursor da pesquisa de campo, termo que se consolidou na antropologia posteriormente.

vilas e cortiços da cidade, famílias da roça, lavradores e uma “certa classe de portugueses incultos, de homens e mulheres destinados a trabalhos rudes” (Id., Ibid., p. 179), pessoas que faziam a “festa popular mais útil e opulenta conhecida até então por nossas colônias” (Id., Ibid., p. 179).

Na festa da Penha formava-se um grande arraial aos pés da escadaria da igreja, e a festa transcorria animada. Sobre a música que se fazia, a rabeca está presente, embora seja precipitado afirmar que estivesse sendo executada por um músico barbeiro. Vale a pena transcrever os trechos:

Viva a Penha!... Viva a Penha!... Eram as vozes que enchiam desde as nove horas as ruas da cidade, ao desconcerto de uma música importuna e continuada, ou à cadência de rabecas, violas e pandeiros, acompanhando trovas populares. [...] E a rabeca e a viola, tangidas por mãos afeitas, davam o tom a descantes pátrios, sempre bonitos, apesar de incultos: *Ó minha caninha berde/Ó meu santo de padrão/ Por amor a uma menina/ Fui cair no alçapão.*[...] Pelas duas horas da tarde, a festa estava em meio... o mulhério saracoteava, batia palmas a compasso, pinoteava com seus pares, alguns dos quais, um tanto *chumbados*, esfregavam as primas da viola, davam breu nas cordas da rabeca, palhetavam os cavaquinhos, recomeçando trovas e dançados, emendando a roda (FILHO, 1888, p.185).

Como vimos, a festa da Penha mostra-se como um espaço democrático de trocas e convivências entre os diferentes extratos das camadas mais baixas da população: “as crioulas baianas sambavam debaixo das mangueiras” e “os trovadores dos sertões do norte achavam-se naquelas paragens, muitos deles mulatos e crioulos escravos” (*Idem, Ibidem*, p.187), dando uma ideia da confluência de expressões musicais manifestadas nos improvisos das quadrinhas, nos cantos e nas danças. A rabeca (ou violino) faz-se presente em festas populares como um elemento gregário, de índole livre e graciosa, aproxima-se mais, de acordo com Turino (2007), de uma maneira *participativa* de fazer música, quando incita os ouvintes à dança espontânea, às palmas e às glosas e desafios, diferenciando-se da maneira europeia *apresentacional* de execução, quando a audiência é passiva.

A Festa da Penha funcionava como “circuito de produção, difusão e consumo da música popular” (BESSA, 2010, p.42) que envolvia, segundo Virginia de Almeida Bessa, as diferentes camadas da população de portugueses, negros e mulatos. Segundo estudo desta autora, a festa já em seus primórdios na década de 1870 tornou-se um local para exibição dos dotes musicais de seus participantes. Depois, em 1910, viria a ser local para o lançamento das marchinhas que fariam sucesso no carnaval seguinte.

Cabe aqui diferenciar o violino popular urbano, objeto desta pesquisa, da rabeca e seu uso muito presente na música de tradição oral no Brasil, embora nos documentos históricos datados até o século 19, seja mais difícil precisar de qual instrumento se fala, por serem

comuns confusões com a nomenclatura. Os termos *rabeca*, *rabequista*, *rabequeiro* serão também empregados em relação de reciprocidade e possível continuidade para violino e violinista, conforme o contexto.

Mario de Andrade em seu Dicionário Musical Brasileiro, denomina Rabeca “... é como chamam o violino os homens do povo no Brasil ... nas classes cultas é voz que não se escuta mais” (ANDRADE, 1989, p. 423) e Rabequista “... aquele que toca rabeca – músico medíocre” (Idem, *Ibidem*, p. 424), não diferenciando portanto o instrumento do violino europeu. Além disso, dá uma conotação de inferioridade musical ao músico que o executa – nos mesmos moldes das nomenclaturas britânicas existentes para *violin* e *fiddle* que relacionam o instrumento à música de concerto e à popular, respectivamente.

Em que pese a conotação depreciativa Mario de Andrade ao descrever a popularização do violino acaba gerando a ideia subjacente de seu uso para a música de dança. Ao finalizar a exposição acima, cita uma quadra escrita pelo pernambucano Lopes Gama em 1842 que vale a pena reproduzir: *Nas baiucas mais nojentas/ Onde a gente mal se vê/ Já se escuta a rabequinha/ Já se sabe o balance* (COSTA *apud* ANDRADE, 1989, p. 563).

Já o folclorista Luis da Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* descreve a *Rabeca*, na mesma linha de Mario, como “espécie de violino, de timbre mais baixo,... de sonoridade roufenha, melancólica e quase inferior” (CASCUDO, 1954, p.537), entretanto, faz a relação com a música rural que faltou naquele: “... Nos agudos é estridente. Relacionada à roça e aos cantadores, às histórias e tradições” (*Idem, Ibidem*, p.537). Esta relação com a música de tradição oral, afinal, indica o percurso para chegarmos à elucidação das nomenclaturas violino e rabeca.

Segundo artigo de Pacheco e Abreu (2001) elaborado para o museu do folclore, a rabeca é produto do artesanato popular, fruto do meio sociocultural e relacionada diretamente ao mundo a qual se insere. Consiste em um instrumento musical de cordas friccionadas, aparentado ao violino, geralmente encarado como uma espécie de versão mais rústica ou primitiva deste último. A rabeca se distingue do violino, sobretudo: 1) na construção, por não possuir um padrão universal e apresentar muitas variações de tamanho, formato, número de cordas, afinações utilizadas e materiais empregados em sua confecção, e 2) na execução, por ser posicionada normalmente no ombro ou peito do tocador. A pesquisa de Pacheco e Abreu pressupõe que o violino seria um desdobramento da rabeca, um sucessor, formatado em

padrões fixos que formariam na Europa do século 17 a família das cordas friccionadas e que mais tarde dominariam todo aquele continente⁶.

De acordo com o mesmo artigo é provável que, à época do descobrimento do Brasil, a rabeça tenha chegado ao país. Hoje as ocorrências são registradas em todo o país, nos fandangos paranaenses, na música caiçara do litoral paulista, na folia de reis de Minas Gerais, nos bois e cavalos-marinho do Nordeste, dentre inúmeras outras manifestações do folclore popular, em geral no meio rural. A escolha por delimitar neste trabalho as ocorrências da música de barbeiros deve-se ao fato de que esta manifestação esteve ligada diretamente aos centros urbanos, principalmente às cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, respectivamente primeira e segunda capitais do Império. Não é possível afirmar com precisão quando o instrumento citado nas descrições desta música se refere ao violino construído nos moldes europeus, ou à rabeça.

Esta dificuldade aumenta quando, no próprio quadro de professores do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (atual Escola de Música da UFRJ) disponibilizado por Antônio J. Augusto (2008) em sua tese de doutorado, encontramos como professor de *rabeça* – entre parênteses violino – o Sr. Demétrio Rivero, entre os anos de 1866 a 1880, demonstrando que a nomenclatura do instrumento ainda estava indefinida.

Para conferir esta característica, fizemos um levantamento nas fontes hemerográficas que constam do acervo da Biblioteca Nacional em jornais do Rio de Janeiro entre as décadas de 1850 até 1900, encontrando (nas últimas décadas do século 19) um equilíbrio de ocorrência entre as nomenclaturas *rabeça/rabequista* e *violino/violinista*, acontecendo até mesmo o uso das duas no mesmo anúncio (embora com erro na grafia), como no caso referente ao concerto de L. M. Gottschalk no Theatro Gymnasio, em 18 de junho de 1869. O concerto contava

Com o valioso concurso do insigne artista o Sr. Furtado Coelho, do distinto artista, Sr. Tiepke, os insignes pianistas... o insigne **violonista** Luigi Elena e do distinto flautista Joaquim Antonio da Silva Callado, os quaes se prestam graciosamente com o seu talento a ajudar o Sr. Gottschalk... (Jornal “A Reforma”, Ano 1, nº 31, p. 4 – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, grifo nosso)

⁶ O violino na configuração que conhecemos nasceu na Itália do século 16, ganhou o apreço dos músicos da época que o adotaram e difundiram por toda a Europa. Desde então, compositores inspirados em seu potencial têm escrito extensivamente para ele como instrumento solo ou em conexão com a orquestra ou música de câmara. No século 19, assistiu a mudanças fundamentais, chegando à sua forma moderna e ao desenvolvimento de novas técnicas interpretativas. Tornou-se instrumento símbolo da música europeia de concerto, cujo desenvolvimento corre paralelo à própria história da música no ocidente. Ver mais em BOYDEN, David D. et alli, (2000).

Sendo que no programa, dividido em teatro cênico na primeira parte e música na segunda, encontra-se descrito no jornal que Luigi Elena fará “a sexta apresentação tocando Il Moto Perpetuo de Paganini, executada na rabeça”.

A partir da primeira década do século 20, a nomenclatura *violino* torna-se dominante nos periódicos pesquisados. Portanto, conclui-se que por todo o século 19 não se fazia diferença no ambiente urbano entre a palavra violino e rabeça, significando ser o mesmo instrumento. Por ainda não haver uma padronização do instrumento no Brasil colonial, vários “violinos” diferentes, de diferentes épocas da Europa, conviviam em harmonia.

Vale lembrar que apenas veiculavam-se notícias sobre a música “oficial”, concertos e saraus feitos em Clubes como o Mozart, a Sociedade Fluminense ou o Club Beethoven, anúncios de lojas para venda de cordas ou novas composições para *rabecas* ou *violinos*, ou ainda notícias dos concursos internos do Conservatório Imperial, bem como concertos em teatros frequentados pela elite. As notícias sobre música feita fora do circuito institucional são exíguas e foram encontradas em periódicos humorísticos como “O Tagarela”, “Dom Quixote” e “Periódicos dos Pobres”. Os relatos destas notas contêm indicativos de uma heterogeneidade, reflexo de certa aproximação da elite carioca com a música popular das ruas. Esses documentos serão analisados com mais profundidade adiante.

Até aqui vimos o uso do violino pelas camadas mais baixas da população, nas mãos dos escravos negros e mulatos, livres ou não, conferindo um aspecto de anonimato aos músicos e à música de violino vista pelo prisma não-oficial.

Ao analisar os aspectos sócio-históricos e os meios de produção pelos quais são gerados o objeto artístico, podemos aferir que, embora o violino estivesse identificados à música de concerto sacra e profana da Corte carioca, também esteve presente nas manifestações de música popular.

1.2 O VIOLINO NA MÚSICA OFICIAL: CAPELA IMPERIAL, CONSERVATÓRIO, TEATROS E SOCIEDADES MUSICAIS.

Embora a presença do violino na música brasileira esteja bastante identificada como um elemento fundamental na execução do repertório de concerto, a documentação aponta sua difusão pelas diversas classes sociais a serviço de diferentes repertórios.

Foram profundas as mudanças ocorridas no cenário musical do Rio de Janeiro, com o desembarque da família Real no Brasil em 1808. A corte aportou acompanhada de maestros, cantores, instrumentistas e compositores. Dentre os legados da vinda da família Real na

música destacam-se a formação de novas orquestras, com maior número de instrumentos e o surgimento de novos espaços, tais como um teatro de ópera e a passagem do predomínio de execução de música religiosa para uma produção com características mais líricas, com o intuito de alçar a então capital da Corte aos moldes europeus, animando assim o convívio social entre os habitantes abastados da colônia.

A atmosfera sonora do período joanino perpassa pelo erudito/sacro de Padre José Maurício, pelo desenvolvimento do teatro e da adoção das árias operísticas italianas, e também pela modinha, que era o gênero de música cantada nos salões e também nas ruas do Rio de Janeiro, o qual desempenhou papel fundamental na formação de muitos estilos da música popular brasileira.

Quando Anelise Oliveira reputa as mudanças ocorridas na capital do Reino à chegada da família Real, afirma que o desenvolvimento musical neste período foi tão expressivo que “na fazenda Santa Cruz fora criada uma escola de música sacra composta de músicos escravos” (OLIVEIRA, 2008, p.9). Embora haja controvérsia sobre a existência desta escola, a autora afirma que a orquestra encantou o regente, cuja inclinação por música perduraria em sua descendência através de Pedro I, compositor de canções e do hino da Independência do Brasil, e Pedro II, grande patrono das artes em geral e da música em particular.

Maria Luíza de Queiroz A. dos Santos (1942) contribui de maneira inestimável ao realizar minuciosa pesquisa acerca dos músicos e dos dados históricos sobre algumas instituições de cultura musical que se originaram e se desenvolveram no Rio de Janeiro do século 19, consultando fontes da Biblioteca Nacional, Museu Nacional, Real Gabinete Português de Leitura, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Mosteiro de São Bento, Escola Nacional de Música, Sociedade Capistrano de Abreu e Arquivo Nacional.

Segundo a autora, na antiga fazenda de Santa Cruz (que depois foi convertida em casa de campo da Família Real), os jesuítas haviam fundado um curso para educação musical do povo, causando a admiração de D. João e sua Corte, pela perfeição com que eram executadas a música vocal e instrumental por negros e negras que haviam se aperfeiçoado nesta arte, segundo o método introduzido muitos anos antes pelos antigos proprietários deste domínio e que felizmente se havia conservado. Neste livro há o inventário dos instrumentos da Fazenda Santa Cruz em documento feito para os jesuítas: “três *rabecas*⁷ huma quebrada, hum *rabecan*

⁷ As nomenclaturas *rabeca*, *rabecan*, seguramente designam a família dos violinos: o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo, tratando-se o *rabecan* de uma ‘rabeca grande’, ou seja, um violoncelo ou contrabaixo. Sobre esta questão faremos um aprofundamento no item seguinte deste capítulo.

velho, hum cravo, hum manicórdio, huma violla quebrada, hum baixo de metal amarello”, etc (SANTOS, 1942, p.114).

O musicólogo José Maria Neves explica que estas escolas jesuíticas ensinavam o canto, a fabricação e a execução de instrumentos, e tornaram-se “centros culturais de grande importância [onde] sua atividade pode explicar a grande penetração de certos instrumentos europeus que integram habitualmente o instrumental folclórico brasileiro, como a *viola* e a *rabeca* e muitos outros” (NEVES, 1981, p. 14)⁸.

A formação do músico de orquestra no Rio de Janeiro colonial tomou fôlego por volta de 1793, quando Padre José Maurício fundou em sua casa à Rua das Marrecas um curso de música “com o objetivo de preparar o pessoal necessário à sua futura atividade de mestre de capela – instrumentistas, cantores, aos quais nada iria cobrar pelas lições. Ali se formaram, desde então, os conjuntos que se apresentaram na Sé” (GAMA, 1983, p. 22). Em 1808 o Padre José Maurício (1767-1830) estava moço e no auge de seu talento atividade como compositor, sendo nomeado neste ano inspetor de música da Capela Real, onde sua produção sacra/instrumental ganhou notoriedade. Como professor, lecionou até as vésperas de sua morte e apesar dos recursos modestos do material de ensino, seu curso ganhou aos poucos, segundo o autor, “uma significação que não se pode deixar de ressaltar: passaram por ele quase todas as pessoas que, na época, se destacaram na vida musical do país” (*Idem, Ibidem*, p.22).

A relação dos violinistas (e outros instrumentistas) que preencheram as orquestras no Rio de Janeiro Imperial com a música popular urbana nascente, também está relatada na tese *A Questão Cavalier – música e sociedade no Império e na República (1846 – 1914)*, de Antônio J. Augusto (2008). Em sua pesquisa, Augusto desvela uma briga judicial por ocasião da extinção do Conservatório Imperial para a criação do Instituto Nacional de Música em 1890, quando se inicia um processo – encabeçado por Leopoldo Miguez - que tinha como primeira etapa a reformulação dos métodos de ensino e do conteúdo programático em música, buscando uma equivalência com os métodos dos conservatórios de Paris, Munique e Milão, como atitude “civilizatória”, buscando a imitação do padrão europeu. A cizânia entre o antigo professor do Conservatório Carlos Severiano Cavalier Darbilly, preterido na nova instituição – o Instituto Nacional de Música – por seu primeiro diretor, Leopoldo Miguez, serve como fio

⁸ A título de curiosidade, Neves acrescenta que “esse mesmo tipo de assimilação do instrumental europeu se deu nos demais países da América Latina, onde o processo de colonização foi análogo. Encontra-se, por exemplo, interessante combinação de violino e violão em conjuntos folclóricos mexicanos” (NEVES, 1981, p. 14).

condutor de uma história que revela, na análise do autor, questões importantes de preconceito e dicotomia acadêmica entre as culturas erudita e popular. Segundo Augusto:

Nossa hipótese central é que este alijamento de Darbilly, para além de sua vinculação com o Império, está essencialmente ligado à sua prática musical, que entre outros aspectos era marcada pela utilização de materiais da cultura popular urbana. Esta produção entrava em conflito com os ditames da nova liderança musical republicana, que, fortemente influenciada pelo pensamento positivista e seu entendimento da música erudita como o gênero possível de ser observado como “científico”, dedicava-se a uma produção que se enquadrasse na concepção ocidental, única e aceitável, de uma identidade cultural branca, educada, refinada (AUGUSTO, 2010, p. 8).

A “Questão Cavalier” faz-se interessante para esta pesquisa por mostrar como se deram os processos que separam a classe musical já estabelecida pela “Sociedade dos Músicos”⁹, a qual corporificava todos os estabelecimentos musicais sob a responsabilidade do Império, de um outro meio musical que surgia, dentro de um espectro econômico/liberal de teatros particulares, e atuava sem se submeter ao gosto e à estética vigente, de padrões europeus.

Para entender um pouco melhor a possível inserção desses violinistas na música popular em fins do século 19 é preciso voltar nosso olhar para a construção da vida musical no Rio de Janeiro da segunda metade do século, época de considerável crescimento populacional na cidade em que já havia vários teatros cujas diferentes propostas de repertório atendiam à heterogeneidade de gostos das classes sociais. O Teatro São Januário, cuja localização próxima ao cais Pharoux o tornava um teatro popular, que proporcionava a diversão dos trabalhadores e moradores do entorno: indivíduos pobres, escravos libertos, caixeiros viajantes e até “mulheres da vida” (AUGUSTO, 2008, p. 99). Era uma época de início de um fluxo na contramão da sociedade senhorial escravista. Antônio J. Augusto justifica esta diversidade afirmando que em 1870, os “novos teatros surgidos no contexto de um processo de questionamento à ordem do estado centralizado, espelhavam um novo padrão de entendimento para os predicados da modernidade e civilização” (2008, p. 96). Como

⁹ A Sociedade dos Músicos é uma denominação de Avelino Romero com base em pesquisas sociológicas de Halbwachs, sendo estas a Capela Imperial, o Conservatório de Música e o Instituto Nacional de Música, os Clubs e Sociedades Musicais e o Teatro Imperial. Ver mais em A. Romero, Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.

exemplo, verifica-se que a intelectualidade¹⁰ da época acoirava às inovações vindas com a música ligeira francesa, canções e “cancões esfuziantes”.

A decadência da música italiana se dá concomitante ao fato de Paris se tornar, na década de 1870, um dos centros musicais mais importantes da Europa, o país dos espetáculos, e segundo Squeff (2004),

o primeiro a explorar a fundo, e com sistemática, as potencialidades econômicas da ópera e do teatro... Paris, preocupada com os gêneros economicamente viáveis, rejeitou uma cena lírica que, embora não fosse muito diferente do que se via então, tinha algumas inovações pouco compreensíveis. Para o Brasil, o modelo deveria ser seguido em vários sentidos. (SQUEFF, 2004, p. 72)

Gêneros de todo o mundo chegavam à cidade. O gosto por tangos e habaneras vindos da Espanha refletia o desejo de a burguesia acatar as modas musicais provenientes de Paris. A proliferação de atrações teatrais e musicais traduzia o caráter nitidamente cosmopolita do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século. Cristina Magaldi (s.d.) em artigo sobre Chiquinha Gonzaga faz uma compilação das atrações anunciadas no Jornal do Comércio entre abril e agosto de 1888, que resume e exemplifica a aura que envolvia o mundo musical da época. Vale a pena transcrever:

No final do século 19, a seção de atrações teatrais nos jornais do Rio de Janeiro oferecia aos cariocas um número grande de opções. Em abril de 1888, por exemplo, residentes da capital podiam escolher entre a “première” da zarzuela La Gran Via, de Chueca e Valverde no teatro Lucinda; a paródia em versão de revista intitulada O Boulevard da Imprensa, por Oscar Pederneras no teatro Recreio Dramático; a tradução da comédia Tricóche e Cacolet, de Meilhac e Halevy no teatro Santana; a revista Notas Recolhidas, de A. Cardoso de Menezes no teatro Sant’anna; ou um concerto de orquestra organizado por Arthur Napoleão¹¹, no Cassino Fluminense. Em julho do mesmo ano, cariocas que gostavam de música de concerto podiam ouvir Mendelssohn, Haydn, Mozart e Beethoven num concerto regido por Chevalier Darbilly apresentado no teatro São Pedro de Alcântara. Em agosto, uma companhia italiana abria a temporada de ópera no teatro D. Pedro II apresentando várias óperas de Verdi e de outros mestres do bel canto italiano (MAGALDI, s.d., p. 47).

Percebe-se o caráter cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro do final do século 19, cujo gosto da classe média emergente oscilava, segundo a autora, “entre a tradição operística e de concerto europeia, e as músicas das ruas da capital, particularmente aquela derivada da

10 Segundo Squeff (2004), “a intelectualidade que influenciou a Lei Áurea e o fim da monarquia” (SQUEFF, 2004, p. 26). A intelectualidade estava disposta a todo o tipo de novidades cosmopolitas, sejam políticas, sejam comportamentais. Vale lembrar que entre os anos de 1871 a 1889 houve a promulgação do Ventre Livre, a formação do Partido Republicano, a Lei Áurea e a Proclamação da República.

11 Virtuoso pianista português, Arthur Napoleão foi professor e grande incentivador de Chiquinha Gonzaga, ver mais em MAGALDI (s/d, p. 48).

tradição afro-brasileira” (*Idem, Ibidem*, p.48). Os compositores que hoje são chamados populares saíram desta tradição urbana cujas fronteiras não estavam delineadas. A música “não erudita” era extraída da própria música erudita e circulava em grande quantidade por meio de “edições baratas, arranjadas e simplificadas para atender um grande número de consumidores... um tango, uma valsa, uma canção operística em italiano” (*Id., Ibid.*, p.48).

A inclusão lenta e gradual das danças “remexidas” de natureza popular como fandangos, fados, batuques e jongos nos intermezzos e finais das peças teatrais eram caracterizadas como um elemento exótico, divertido e gracioso e assim passível de aceitação pelos membros da alta cultura. Esta inserção também, como diz Cristina Magaldi, dizia respeito à expectativa política e intelectual da nova burguesia brasileira, que com a iminente abolição da escravatura, “começava a olhar para a cultura afro-brasileira com uma curiosidade quase científica” (MAGALDI, op.cit., p.48). Para a autora, Chiquinha Gonzaga sintetiza esse desejo do público carioca compondo peças “apimentadas”, que “alegravam e divertiam uma plateia predominantemente burguesa”, e conclui que “a sua aceitação promove na sociedade um indicativo de que a *brasilidade* da música popular perpetrasse no gosto da classe média” (MAGALDI, op.cit., p.49).

Segundo Augusto, essa intensificação do gosto pelo popular fazia parte de revolução nos costumes “ameaçando” o “bom gosto” musical e a moralidade pretendida pela elite letrada. Porém, “é certo que a opção do teatro musicado, do espetáculo como entretenimento foi a marca que distinguiria esses espaços na sociedade da capital do Império” (*Idem, Ibidem.*, p.96). Espaços estes que acolhiam os músicos para concertos e intermezzos em espetáculos teatrais, oferecendo um novo campo de trabalho que não o das festividades nas igrejas. A música sacra capitaneada pela Capela Imperial e a profana pelo teatro de iniciativa empresarial passam a conviver.

Outros importantes agentes transformadores da prática musical do século 19 foram as sociedades de música, que ofereciam um espaço além para sociabilidade de seus membros, viabilizando a convivência de músicos amadores com os que exerciam profissionalmente esta atividade na cidade do Rio de Janeiro. Por acolher sem restrição alunos interessados em aprendizagem de instrumento, o espaço dos clubes e sociedades musicais era bastante democrático. Esse espaço libertava os músicos de uma espécie de autarquia que ocorria no meio musical, permitindo a sujeitos não pertencentes ao círculo que envolvia a Capela Imperial, o Conservatório de Música e o teatro, tornarem-se músicos profissionais. Segundo Augusto “alguns tornar-se-iam personalidades influentes no meio musical, na passagem da Monarquia para a República” (*Id. ibid.*, p.119).

Através dos Clubs e Sociedades Musicais, a música saiu do ambiente palaciano tomando forma de concertos públicos, que “tiveram papel fundamental na divulgação e acesso à música orquestral e de câmara” (*Id., ibid.*, p. 119). Nos clubes havia músicos profissionais contratados, instrumentistas e maestros, para ensinar aos sócios. A Academia de Música do Club Mozart, por exemplo, contava com mais de vinte professores e duzentos alunos. Estes alunos eram os chamados *sócios prestantes*, que “pagavam somente a taxa de entrada (aproximadamente 10\$000), mas deveriam saber música e participar nas atividades promovidas pelo Club (Mozart)” (*Id., Ibid.*, p. 122). Estes dados indicam que houve no Rio de Janeiro um grande movimento de música erudita, com o ensino democrático de instrumentos e boa quantidade de alunos.

As sociedades musicais davam preferência aos saraus de música clássica, ao bel-canto e árias operísticas. Um dos mais conhecidos foi o Club Mozart, fundado em 1867 por um grupo de jovens diletantes, e que mais tarde “se tornaria, junto com o Club Beethoven, fundado em 1882, referência na prática de concertos orquestrais e de câmara no Brasil” (AUGUSTO, op.cit, p. 122). As sociedades contribuíram para a construção do hábito da realização de concertos, e para a formação de instrumentistas que eram ali valorizados com títulos de reconhecimento de mérito, e alguns condecorados como na descrição de Augusto “José Heine”, o rabequista cego¹². Desta forma, segundo Augusto, “ao ungir com sinais de distinção artistas de reconhecido talento, o Club Mozart criava em torno de si a aura de detentor do poder de consagração” (*Idem, Ibidem*, p.123) elitizando o status do músico que ali trabalhava.

A Sociedade de Música que em 1850 formou o alicerce do primeiro Conservatório de Música, que foi fundado em 1834 e teve Francisco Manoel da Silva como seu presidente, tinha por fim “promover a cultura e a arte e exercer beneficência recíproca entre os artistas associados, e por morte ou enfermidade à suas famílias” (SANTOS, 1942, p.283). Demonstrando assim um interesse inédito em proteger os músicos, iniciando um processo de garantia de direitos e deveres profissionais, pagos com o “fundo das Sociedades [que era] formado pelas joias de entrada e mensalidades dos sócios e por uma percentagem a que são obrigados os diretores das funções sacras e teatrais” (*Idem, Ibidem*, p. 310).

¹² Joseph Heine, alemão nascido na Inglaterra em 1846, cego de nascimento e músico precoce, estudou com Vieuxtemps e outros músicos em voga na Europa da época, adquirindo “completa maestria na execução do violino”. Apresentava-se em tournée acompanhado de sua esposa ao piano. Há mais de uma ocorrência de sua passagem pelo Brasil. (Fonte: Jornal da Tarde, Ano 1, nº 189, de 9 de junho de 1870 – Biblioteca Nacional).

Antes das Sociedades tomarem força como instituição de ensino e prática musical, a Capela Imperial e demais igrejas, como já vimos, faziam este papel. Santos (1942) faz a relação dos músicos (cantores, instrumentistas, organistas e professores) que exerceram no Rio de Janeiro sua atividade artística e profissional, de 1844 a 1890, bem como outros dados históricos sobre instituições de cultura musical, que aqui se originaram e desenvolveram no século 19. O Almanak Laemmert relaciona o nome dos instrumentistas e muitas vezes não os distingue por instrumento. Há muitos nomes sem esta identificação ou apenas com a referência “vários instrumentos”. A grande maioria lecionava canto e piano.

Abaixo segue uma relação de professores de rabeca, retirada dos anexos do livro de Santos (1942), que expõem a relação dos músicos (cantores, instrumentistas, organistas e professores) que exerceram no Rio de Janeiro sua atividade artística e profissional, de 1844 a 1890.

Quadro nº 1 - Lista dos professores da Capela Imperial

Nome	Instrumentos	Data do exercício
Alexandre Elena	Rabeca	1857 a 1864

versos instrumentos

Nesta lista estão nomes e sobrenomes que tiveram importância na cena cultural do final do Império, tais como Leopoldo Miguez, futuro diretor do Instituto Nacional de Música e Demétrio Rivera, que foi professor de rabeca no Conservatório de Música, cargo provido por concurso e pela “designação de alunos ou artistas nacionais que se houvessem distinguido por seu talento transcendente, a fim de serem mandados à Europa aperfeiçoar-se na música” (SANTOS, 1942, p. 312). No estatuto do Conservatório que consta nos anexos do livro de Santos verifica-se que eram admitidas gratuitamente pessoas de ambos os sexos: em 1850 matricularam-se 92 alunos (40 mulheres e 52 homens). Este número elevado de alunos, segundo o estatuto, “inspirava a emulação entre muitos jovens brasileiros, aos quais só falta para os distinguirem na nobre carreira das belas artes – proteção e confiança no futuro” (*Idem, Ibidem*, p.312).

13 Os nomes estão deste modo grafados nos registros de Santos, ver SANTOS (1942, p. 283).

A música é valorizada como um ofício que dá oportunidade profissional para pessoas pobres, como foi visto na sequência do texto com a descrição dos exercícios públicos ocorridos naquele ano, a informação de que parte daqueles alunos “continua a praticar na Capela Imperial, mediante uma pequena gratificação; e alguns já *teem*¹⁴ exercido sua arte por ocasião das festividades religiosas, tirando daí meios de subsistência mesmo pobres e desvalidos que sem este recurso viveriam na miséria” (SANTOS, op.cit., p. 312).

Em conformidade com este pensamento, Cardoso atesta que as ordens terceiras e irmandades congregavam “principalmente os representantes de uma espécie de classe média liberal, que se serviam de músicos, mulatos livres, na sua maioria...” (CARDOSO, op.cit., p. 36). Os mulatos livres

eram frutos da miscigenação, em geral de pai Português e mãe negra ou mulata. Dentro da hierarquia social, esses mulatos formavam uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco, português ou brasileiro (Idem, Ibidem, p. 40)

Continuando a análise dos nomes e sobrenomes da lista de Santos, verifica-se uma família de músicos: Alexandre e Eugênio Elena (rabeça e violoncelo/contrabaixo respectivamente). Acrescente-se o nome de Luigi Elena, o “insigne violinista” que encontramos em nota do jornal “A Reforma”, de 1869, e que, junto com o flautista Callado, participou do concerto de Gottschalk. O sobrenome Elena é de origem italiana, assim como outros da lista: Canongia, Castagneri, Cerroni, Martini, Pretti e Rivera, além de outras nacionalidades como Lochr e Schmidt e Miguez. A observação dos sobrenomes estrangeiros será renovada ao longo da dissertação por ser um dado de relevância, cuja reincidência nas formações orquestrais alerta para a forte presença do músico estrangeiro na música erudita feita no Brasil.

Outro dado que merece relevância é o fato de que a maioria dos professores da Capela Imperial ensinava mais de um instrumento muitas vezes sem relação de afinidade entre si, como no caso de Pedro Nolasco Baptista, que dominava o oficleide, a flauta, o violão e o violino, demonstrando um tipo de ensino genérico necessário ou possível para aquela época, ainda distante das futuras especializações das técnicas instrumentais que tornaram exclusivas ao ensino especificado de cada instrumento.

Antes de concluir este capítulo é importante falar de um tipo de espetáculo musical de extrema importância para a elaboração desta pesquisa: a Mágica. Este gênero teatral consistia

¹⁴ As citações nesse trabalho conservarão as grafias encontradas nas edições originais.

em um tipo de espetáculo que continha elementos diversos oriundos da ópera italiana, da zarzuela e da opereta francesa, a utilização de temas fantásticos em seus enredos com recursos visuais complexos, e o mais importante, o uso de gêneros musicais urbanas como o “tango dos negros” (AUGUSTO, op.cit., 261), a polca e o maxixe.

A Mágica tinha como elemento fundamental a parte musical, instrumental ou cantada, requisitando de seus autores um vasto conhecimento de orquestração, harmonia e escrita para voz. Representantes deste gênero tem destaque na historiografia da música brasileira e são considerados os primeiros compositores de uma música popular escrita: Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Costa Júnior e Cavalier Darbilly, este último objeto da tese de Antonio J. Augusto da qual referimos. A tese de Augusto (2008) trata, em última análise, da rejeição deste músico – Cavalier Darbilly - por parte do novo diretor do Conservatório de Música – Leopoldo Miguez – no quadro de professores desta instituição, numa atitude de poder e arrogância que corrobora com princípios rígidos que determinavam, segundo Augusto, quem podia ou não alcançar os sentidos mais profundos da “verdadeira obra de arte”.

A música popular urbana estava nos espetáculos de Mágica¹⁵ e veio a construir uma ponte entre os músicos que utilizavam o elemento popular urbano em suas composições e o público que o consumia. No campo profissional, a Mágica representou o incremento dos postos de trabalhos para músicos, coralistas e demais agentes envolvidos na produção cenográfica e técnica dos espetáculos. Nas partituras remanescentes pesquisadas por Antônio J. Augusto,

observamos o emprego da formação tradicional de orquestra: cordas completas (violino I e II, violas, violoncelos e contrabaixos), madeiras em pares (duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes), metais (dois trompetes, duas trompas, dois trombones tenores e um trombone baixo) e percussão (tímpanos, bumbo, prato e triângulo) (Augusto, op.cit., p. 208).

A orquestra completa servia ao acompanhamento de cantores e às intervenções instrumentais que executavam os gêneros populares tais como maxixe, tango e polca. Ainda na conclusão de Augusto, “ao levar à cena as formas populares urbanas, os compositores de Mágicas levam os sons das ruas para dentro dos teatros” (*Idem, Ibidem*, p.214) fomentando a circularidade cultural proposta por Ginzburg. O público do teatro também se apropria das músicas da Mágica, trazendo essas obras para dentro de suas residências e salões, com as partituras reduzidas para piano e canto.

15 Para conhecer mais sobre este gênero operístico brasileiro de caráter popular, ver: FREIRE (1999).

Esta apropriação estabelece um processo de identidade, onde a exposição de assuntos cotidianos (a música, por exemplo) faz o público reconhecer-se nas representações. O violino estava nesta representação, vivenciando este hibridismo. Para a validação da existência de um violino popular brasileiro não excluiremos os diferentes universos – o da “cultura de elite” e o da “cultura do povo” – dos quais o violino fez parte, proporcionando uma visão dinâmica e entrelaçada que se enriquece ao longo do tempo na história da música no Brasil.

1.3. O VIOLINO E O MAXIXE

A imitação da vida europeia e, sobretudo a francesa foi o mote do empenho de modernização nos primeiros anos de 1900 que, entretanto, cobrou o preço do remodelamento da cidade, obrigando o grande contingente de população pobre, na sua maioria composta de negros ex-escravos, a se alojar em bairros distantes e encostas dos morros, surgindo então as primeiras favelas.

Em época de remodelação urbana no Rio de Janeiro, os cafés proliferavam no centro da cidade e serviam como ponto de encontro aos diferentes grupos sociais. A música do violino, como veremos, estava presente nestes locais, e denotava um entretenimento mais descontraído e menos formal do que aquele oferecido em saraus de música erudita, por exemplo.

De acordo com Nicolau Sevckenko, “o café se tornara a bebida republicana por excelência e era, nas cafeterias recém-abertas, na França e pelo continente, que se reuniam os radicais inspirados nos ideais liberais” (2000, p. 56). O Brasil tornara-se o maior produtor e fornecedor do produto para o mercado mundial, gerando divisas e proporcionando a transformação de São Paulo, de cidade provinciana à condição de metrópole moderna.

Na primeira nota extraída do semanário “Tagarela”, jornal humorístico de “crítica, política, propaganda e comercial” vemos o nome de “Marsiano”, um violinista que encanta a plateia no intervalo de uma peça do famoso ator “Peixoto”. Neste mesmo periódico temos notícias sobre o carnaval, e críticas sobre espetáculos de Mágica, ambos entretenimentos de gosto popular; na segunda nota, de 1895, o jornal “Dom Quixote” também de cunho humorista, mostra o desejo de uma “modernização” na cidade, onde os cafés musicais imitando Paris seriam bem-vindos.



Figura 1 – Semanário Humorístico “Tagarela”, Ano 1, nº 6, de 05 de Abril de 1902.

O proprietario do café do Papagaio inaugurou, quarta-feira passada, uma novidade no seu estabelecimento. Poz na sala um piano que acompanha um violino e um bandolim. Moderno não ha duvida, moderno e distincto. Quer o amigo um conselho? Complete a obra; ponha umas anteparas nas portas pois cafés de portas abertas só vemos no Rio de Janeiro, arranje uma voz, um cantor emfim, e organize concertos, solando o violino, o bandolim ou o cantor com acompanhamento de piano.

Dê-nos alguma coisa como os cafés de Pariz. E' preciso romper com esta rotina monotona que torna insipida a nossa cidade.

Sejamos modernos.

Em todo o caso o distincto negociante merece cumprimentos pela innovação.

Continue.

Figura 2 - Jornal Illustrado “Don Quixote”, Ano 1, nº5, de 1895. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Esta hipótese é confirmada com a descoberta de minucioso relato sobre o café Papagaio e a música que se fazia ali nas descrições de Luiz Edmundo¹⁶ (2003), o qual transmite com humor e riqueza fatos testemunhados por ele mesmo enquanto jornalista e frequentador deste café, no início do século 20.

Segundo Edmundo, no centro da capital nos primeiros anos da República os cafés fervilhavam e eram frequentados por “toda a casta de gente”: políticos da Monarquia, da República, tabeliães de cartórios das redondezas, funcionários dos Correios e da Alfândega, “ricos e ignorantes negociantes portugueses que ostentavam seu ouro e gritavam a toda a gente” (*Idem, Ibidem*, p. 328). Havia cafés chiques e os nem tanto, como o café Lourdes, o Java, o Criterium, “onde param atores e mocinhos de voz aflautada, que usam pó de arroz e carmim” e o café do Miñau, “onde param os boêmios” (*Id., Ibid.*, p. 329).

O café Papagaio situava-se na Rua Gonçalves Dias e, segundo o autor, “era viveiro dos novos, cenáculo dos moços, lugar onde abancavam em ruidosas e fervidas tertúlias estudantes, jovens pintores e desenhistas (dentre estes Raul Pederneiras e Calixto), escultores, poetas (Paula Nei, dentre outros), e jornalistas”¹⁷ (*Id., Ibid.*, p. 19). No Papagaio se forjavam as legendas que saíam nos jornais do dia seguinte, café de “xistes, pilherias e troças, à época dos trocadilhos e *jeux-de-mots*”. Na porta havia o papagaio *Bocage*, que, desbocado, fazia o divertimento dos passantes, a vergonha das senhoras. Durante o carnaval o café era refúgio de Momo, de onde saía um cordão que fazia repreensíveis pilhérias políticas. O garçom, Turíbio, era um grande malandro que conhecia a todos pelo nome e contava histórias e trazia as gírias e maneirismos de sua pobre área de origem, a Saúde. Neste cenário heterogêneo acontecia a música:

É tempo de música nos cafés. O mais modesto possui a sua solfa, seja ela representada, apenas, por uma rabeça, por um piano ou por um preto cego tocando violão ou uma gaita de foles... A orquestrazinha do Papagaio é simpática. E muito brasileira. Notar que a época é de grande exaltação da música, com ótimos autores: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Paulo do Sacramento, Costinha, J. Cristo, Aurélio Cavalcante... (*Id., Ibid.*, p. 330).

16 Luis Edmundo (1880-1961) foi um historiador, memorialista e jornalista que descreve em traços realistas, humanos e com muito humor os ambientes vividos por ele na virada do século, na condição de participante e testemunha.

17 Estes jornalistas fazem parte da roda unida e certa, que fundariam os jornais *O Mercúrio*, *O Tagarela*, *O Avanço* e *O Malho*. São eles Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Falstaff, Crispim do Amaral, Dumienne, Amaro Amaral, Hevêncio Nunes, Artur Lucas, Gastão de Melo Alves, Adamissik e Peres Junior (*Id., Ibid.*, p. 334).

Encontram-se nestas linhas de Edmundo enfim, sinais de nascituro e vivo crescimento de uma relação profícua entre o instrumento de tradição “erudita” – o violino - e a música “popular” – ou brasileira, como na descrição¹⁸. A frase “*A orquestrazinha do Papagaio é simpática, e muito brasileira*”, além de reveladora, é uma síntese das relações que se pretendem mostrar neste trabalho de pesquisa. O autor segue com mais instruções, lembrando ao leitor que este é o tempo da “modinha blandiciosa” e do “tango, que é o nome que então se dá ao samba; tango ou maxixe”, revelando a existência não apenas dos estilos que se estabeleciam, como das nomenclaturas correspondentes.

Os músicos eram pagos com o “pires da receita” após cada concerto, dando à assistência a quantia que quisesse dar. O poeta Paula Nei, que frequentava este café desde a sua fundação em 1895 “dava-o, sempre, com a maior boa vontade, com o melhor dos seus sorrisos, dizendo invariavelmente: - Para que toquem uma valsa bem sugestiva e um tango bem debochativo!”, ao que conclui nosso cronista Luís Edmundo, laconicamente e com muito humor: “Solfa de Botafogo... Ruídos do Saco do Alferes” (EDMUNDO, op.cit, p. 331)¹⁹.

Outro recurso para se conhecer os costumes musicais no Brasil, e especificamente no Rio de Janeiro durante a passagem do século 19 para o 20 é a literatura. Machado de Assis foi um romancista, mas também um cronista da cidade, que denuncia em alguns de seus contos publicados em folhetins as mudanças de hábitos e costumes relativos à vida musical do carioca desta época.

Tinhorão, em análise sobre a música nas obras de Machado de Assis, afirma que este é um romancista que retrata a burguesia doméstica uma vez que seus romances ocorrem entre quatro paredes e pouquíssimo nas ruas da cidade. Estes romances têm como pano de fundo musical as valsas, as quadrilhas e as sonatas executadas ao piano. Tinhorão conclui que Machado adota “essa posição de escritor de uma burguesia a que aderiria precariamente, (por ter) contra ele o nascimento pobre e mestiço que procurava esquecer” e, portanto, “adotaria sempre uma posição de reserva em relação às criações e costumes populares” (TINHORÃO, 1992, p. 155).

18 Estas definições não são encontradas nas crônicas da época.

19 Botafogo, bairro nobilíssimo do Rio de Janeiro Imperial, representando a música erudita e o Saco do Alferes, hoje Avenida Francisco Bicalho, consiste em área próxima à Praça Mauá (hoje desfigurada) que compreendia os bairros da Saúde e da Gamboa. Área pobre, ligada aos negros, ao samba, aos estivadores do cais do porto e também ligada a acontecimentos históricos marcantes, como a resistência da revolta da vacina.

Entretanto, na opinião de Nicolau Sevcenko, Machado de Assis foi um dos críticos mais acerbos aos burgueses e aos chamados “homens novos”, que na fome de cooptar as benesses financeiras da “bandalheira especulativa” adquiridas com a Revolução Industrial, formavam uma “nova camada de arrivistas” (SEVCENKO, op.cit., p. 58). Isto não o impedia de ter uma convivência fluída entre as classes dominantes e desfrutar os seus prazeres. Segundo Augusto, Machado serviu por um tempo como bibliotecário do Club Beethoven, um dos mais festejados do Segundo Império, e possivelmente ali adquiriu um conhecimento mais profundo da cultura musical europeia (AUGUSTO, op.cit., p. 143).

Como um cronista atento ao seu tempo, Machado observa a emergência e a aceitação da música popular urbana carioca, presente em alguns de seus contos os quais foram analisados por José Miguel Wisnik em seu livro *Machado Maxixe: o caso Pestana* e em artigo pelo sociólogo Jordão Horta Nunes (2008). Nunes examina quatro contos Machadianos, dentre estes serão abordados dois que melhor contextualizam esta pesquisa. São eles *O machete e o violoncelo* (1878) e *Um homem célebre* (1888), os mesmos analisados por Wisnik, e que, por tratarem de músicos com formação clássica e sua relação ao mesmo tempo de aproximação e repulsa com a música popular nascente, dão algumas dicas para ilustrar a problematização desta pesquisa acerca das possibilidades de contato entre os universos culturais.

Na transição de uma sociedade de base escravista para uma sociedade de classes, o músico instrumentista era ainda visto - no caso dos músicos barbeiros e dos músicos de orquestra - como um profissional braçal, cuja atividade manual era considerada pelas classes superiores como indignas, uma vez que eram principalmente realizadas por escravos, segundo análise de Nunes (2008, p. 76). A sociedade de classes que surgia em fins do Império e início da República “se constituía rigidamente estratificada, herdada de três séculos e meio de escravismo” (*Idem, Ibidem*, p. 76):

Os artistas ocupavam uma posição social peculiar na estrutura do Segundo Império, situando-se entre as classes médias e o grau mais baixo da hierarquia social, ocupado pelos escravos. Juntam-se a trabalhadores livres como operários, lavradores assalariados, trabalhadores braçais e manuais, como artesãos, tipógrafos, marceneiros. Os que ascendem à classe média, como é o caso de Inácio Ramos²⁰, o fazem por algum tipo de ligação ou influência em relação à classe dominante de proprietários que, em sua maioria, consistiam de fazendeiros que moravam na cidade e viviam de renda (*Id., Ibidem*, p. 76).

20 Protagonista do conto Machadiano “O machete e o violoncelo”.

No conto de Machado de Assis intitulado *O machete*²¹ e *o violoncelo*²² podemos ver relatada a emergência da música popular urbana no Rio de Janeiro e é possível identificar a tensão entre duas classes de gêneros que, segundo Nunes, designamos “mais por familiaridade do que por rigor” (*Id., Ibid.*, p. 87) como erudita e popular. Este conto traz em seu bojo o germe da aceitação de uma música que, vinda das camadas mais baixas da população, começava a ser recebida em casas burguesas. Nunes apresenta:

O principal protagonista, Inácio Ramos, era um músico humilde, que morava com sua velha mãe num subúrbio carioca e “vivia de algumas lições que dava” e de tocar sua rabeca “ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja”. Nas horas vagas, Inácio estudava violoncelo, instrumento que considerava sublime, ao qual fora iniciado, no tempo de sua juventude, por um artista alemão que estivera no Rio de Janeiro para uma turnê (NUNES, op.cit, p. 75).

Inácio Ramos é um personagem síntese, que demonstra como vivia um instrumentista à época: rabequista de profissão, cujo conhecimento da arte de tocar foi adquirido de seu pai: “músico da imperial capela, ensinou-lhe os primeiros rudimentos de sua arte, de envolta com a gramática que pouco sabia”. Machado apresenta o músico da capela imperial como aquele que pertence ao contingente de homens livres, trabalhador em atividade especializada, porém, de menos valia (por se tratar a música de atividade manual), e, embora funcionário do Império, era homem de pouca cultura. Seu filho Inácio, por conseguinte, com mais estudo e interesse pela profissão, adquiriu conhecimento suficiente para ampliar a sua capacidade de sobrevivência como músico, estendendo para além da igreja uma atuação que incluía o teatro e o salão, conforme o que o mercado musical da época oferecia, conseguindo, portanto ter uma vida tranquila no subúrbio onde possuía casa própria (adquirida com a estabilidade profissional de seu pai) e sua independência financeira. Apesar de estabilizada, trata-se do testemunho sobre a “trabalhosa e sacrificada formação de um músico pobre devotado à música clássica em nosso meio” (WISNIK, 2003, p. 18).

Inácio, entretanto, escolhe o violoncelo como instrumento de sua “alma” e o pratica apenas no convívio íntimo, para seu próprio deleite. Casa-se com uma moça – Carlota - de índole “mundana e jovial” que o estimula a tocar o violoncelo para ela. Eles têm um filho e Inácio se julga realizado no seu ideal de felicidade: uma vida de “arte, paz e ventura doméstica”.

21 Nome dado ao cavaquinho no século 19.

22 Este conto foi publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*, uma revista feminina publicada no Rio de Janeiro de 1853 a 1878, da qual um dos principais colaboradores foi Machado de Assis. Ver NUNES (2008).

Inácio compunha e passou a apresentar-se também para um círculo íntimo de amigos, ao qual se incorporaram Amaral e Barbosa, ambos estudantes de direito.

Barbosa tocava melodias populares em seu machete e, pouco a pouco, conquistou a atenção dos presentes nos saraus em que tocava, incentivado por Carlota, nas casas da vizinhança. Sua performance e seu estilo contrastavam com a sóbria gravidade de Inácio ao violoncelo... A popularidade e o reconhecimento de Barbosa afetaram a Inácio, que se tornou melancólico e desinteressado de seu instrumento, professando o desejo de aprender machete e até de “fazer uma cousa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete” (NUNES, op.cit., p. 76).

Este trecho do resumo de Nunes é emblemático para este estudo. Inácio, cujo temperamento retraído tanto o tornava alheio à sociedade quanto o impedia de mostrar-se para tornar-se respeitado junto à comunidade musical erudita como sonhava, projetava seu desejo neste lugar socialmente pequeno do círculo doméstico procurando ao menos provocar as lágrimas e a emoção do ouvinte – o que não conseguia.

Ver e ouvir Barbosa incita um incômodo em Inácio, que se impressiona com o poder daquele tipo de música, tocada num instrumento *tosco* (na visão preconceituosa do personagem) e pequeno e recebida sensual e prazerosamente pela plateia dos saraus na vizinhança, contrariando seus princípios de arte elevada. Vale a pena transcrever o trecho original:

Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. Ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo. Foi um sucesso (ASSIS, 1994).

Por fim, Inácio perde a sua esposa para Barbosa e enlouquece, evidenciando-se a fragilidade da sua arte e da sua personalidade em detrimento do vigor e da sedução do machete e do “mchetista”. Para Inácio, a frivolidade venceu a seriedade dos sentimentos mais nobres e profundos aos quais a sua vivência musical estava atrelada.

Embora de maneira alegórica e sem paralelo na historiografia, na visão de Machado de Assis e na análise de Wisnik este conto representa a dicotomia da música da alma *versus* o exibicionismo puro, ou o aspecto sóbrio e concentrado do estudo da música clássica *versus* o show de exterioridade do cavaquinho, que “galvaniza o quarteirão”, como algo de seu tempo, uma “obra de ocasião”. Estas oposições apontam, segundo o autor, uma fratura entre “o repertório da música erudita, que está longe de fazer parte de um sistema integrado”, e um

fenômeno novo, uma “música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização da mercadoria” (WISNIK, 2003, p. 18).

Tanto Wisnik quanto Nunes fazem referência à distinção que Hannah Arendt²³ faz entre labor, como o dispêndio de esforço que conduz a vida; e trabalho, atividade que fabrica um produto, sendo, portanto, mais valorizado na sociedade que o labor. Neste conto o violoncelo seria o trabalho e o cavaquinho o labor, entretanto Wisnik observa “o esvaziamento da superioridade moral do músico de concerto, posto pelo meio, através da revirada que se opera em Inácio, ao longo da narrativa” (*Idem, Ibidem*, p. 20).

O drama psicológico de Inácio ao perceber seu fracasso na vida pessoal e social o leva a uma tentativa forçada de compor o concerto para violoncelo e machete. Para Wisnik esse desajuste reflete, conforme estudo de John Gledson, a própria busca de Machado na sua literatura, que tenta conciliar o “serio profundo” ao “leve zombeteiro”, misturar o “local brasileiro” com o “tradicional europeu”, o que consegue realizar (WISNIK, op.cit., p. 22). Como veremos na sequência do capítulo II e III desta pesquisa, com a apresentação de nomes de violinistas que romperam harmônica e naturalmente com estas fronteiras.

Identidade musical refletia em identidade social. A escolha pela música erudita torna-se um símbolo da fidalguia, contrastados conforme Roberto Schwarz revela em seu ensaio “As ideias fora de lugar” (1977), com a cultura do favor e os interesses de classe forjada na economia escravista, que ainda conservava a imobilidade de uma sociedade feita nas bases da escravidão, mas se inseria na sociedade moderna e capitalista.

Em 1888, nos estertores da monarquia e da escravidão, sai o conto machadiano intitulado *Um homem célebre* (1946), publicado na *Gazeta de Notícias* dez anos após *O machete*. Este conto retrata “o início do processo de difusão da música popular por meio de editoras como a livraria Garnier e a Casa Quaresma” (NUNES, op. cit, p. 79) e conta o dilema vivido por Pestana, compositor de polcas de agrado popular e sua incapacidade de compor música erudita, apesar de se esforçar ao máximo para tal objetivo. Pestana, a insistente pedido de boa e patusca senhora que aniversariava, para tocar a polca *Não bula comigo, nhonhô*,

Fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se na sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não

23 Ver ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. 2ª Ed. Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitário, 1983.

havia recanto da cidade em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantoria noturna” (ASSIS, 1994).

Pestana havia aprendido música com o padre que o criara e que era doido por música sacra e profana. Dava lições de piano e compunha, por talento nato, música popular. Suas composições faziam muito sucesso e saíam fáceis de seus dedos e lhe causavam infelicidade, pois queria compor como Mozart, Beethoven ou Chopin. Ao invés disso, compunha polcas buliçosas, que eram nominadas por seu editor com títulos jocosos, “atraentes, destinados à popularidade: *A lei de 28 de setembro*, ou *Candongas não fazem festa*”. A sua fama de compositor tornou-se grande, era adequada ao gênero, convidava à dança, decorava-se depressa passando rapidamente ao assobio do transeunte e chegando às orquestras de teatro.

Pestana considera compor polcas como um fardo de ofício, uma maneira de se sustentar, mas gostaria mesmo de compor peças eruditas. Casa-se com uma cantora tísica, viúva, no intuito de ter perto de si um ambiente mais propício às composições sérias. Tenta infrutiferamente compor um réquiem após sua morte, não consegue e volta, contrariado, às polcas: “As polcas que vão ao inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia... Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. Vinham à casa de Pestana” (Assis, 1994). Anos mais tarde, perto de morrer, recebe a encomenda de seu editor para fazer uma polca “de ocasião”, aproveitando a ascensão dos conservadores. Como está à beira da morte, responde-lhe em tom irônico: “faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais” (*Idem, Ibidem*).

Neste conto a dicotomia se dá entre a glória *versus* o sucesso, entre as obras espirituais que glorificam o autor e o resultado real do sucesso frívolo. O mesmo “terreno escorregadio entre o popular e o erudito no Brasil”, como sintetiza Wisnik, onde a música de concerto ocupa um “lugar precário”, enquanto a “onipresença da música popular repuxa e invade tudo” (WISNIK, op.cit., p. 13).

Para Wisnik, a “direção do impulso criativo de Pestana à língua comum das polcas”, indica o “índice gritante da cultura, um sinal da vida coletiva, um sintoma exemplar de processos que o conto põe em jogo com grande alcance analítico...” (*Idem, Ibidem*, p. 14). Também apontam os interesses de mercado que começa a explorar o “futuro filão da música popular urbana por meio do comércio de partituras” (*Id., Ibid.*, p. 15).

Ao contrário de Inácio, Pestana é autêntico e legítimo em seu relacionamento com a música popular. O conto escrito dez anos depois de *O Machete* indica uma aceitação maior com a evidência da polca no meio social carioca. A polca, segundo Wisnik, é um gênero dançável que desembarca no Brasil aproximadamente em 1844, vai se transformando no maxixe por obra dos deslocamentos rítmicos de africanização, o que implica na mistura de

dança de escravos com dança de salão. Embora difundido oral e teatralmente, o maxixe permanece literalmente impúblicável até 1879, data da primeira partitura impressa com esse nome. Essa recusa em aceitar o nome do gênero vem da sua origem, associada aos ambientes pobres da Cidade Nova, aos negros, aos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição. A denominação *polca*, na opinião conclusiva do autor, diz respeito aos gêneros que totalizaram um processo estético musical feito às margens da sociedade carioca. É possível observar nestes contos, nos intermezzos dos teatros de revista que fornecia a música para as pequenas orquestras dos cafés, e, olhando um pouco atrás, na música de barbeiros e nas festas populares, dados subjetivos que a música popular trazia à tona, tais quais a alegria, a dança e o canto espontâneos e a sensualidade e sedução, aproximando o ouvinte à sua vida diária, aos sons da rua. Embora ainda houvesse uma grande distinção de categorias das músicas e músicos eruditos e populares, os fatos se impõem e começam a alterar irreversivelmente as condições estabelecidas, comprometendo o esforço de supressão à arte popular.

Os dois contos de Machado trazem à luz dados importantes que contextualizam o valioso achado dos nomes de violinistas inseridos na música popular, em documentos que serão analisados a seguir. Estes músicos, contemporâneos ou subsequentes aos dois personagens protagonistas destes contos machadianos, realizaram e possibilitaram uma atitude que nosso personagem Inácio apenas vislumbrou: tocar o gênero popular em seu instrumento de uso mais evidente na música erudita. Talvez uma realidade comum a qualquer músico da época com algum grau de profissionalização.

Estes novos gêneros tornam-se, segundo Wisnik, o “paradigma musical de um Brasil mulato”²⁴ (WISNIK, op.cit., p.78) que neste momento ainda está longe de se tornar objeto da apologia que viria a ser nos anos de 1930, mas já aponta como elemento transcendente que começa a prefigurar como símbolo de uma identidade brasileira. Conforme foi visto nas crônicas de Luis Edmundo (2003) a respeito do café Papagaio, seus clientes que representavam a jovem e fecunda intelectualidade do início do século 20, e sua orquestra “bem brasileira”, um termo condicional de aceitação das práticas afro-brasileiras e do não europeu pela elite.

O mesmo acontece, como foi visto em Augusto (2008) e em Magaldi (s/d), com os espetáculos das Mágica, o teatro musicado e as operetas desta mesma época formavam uma verdadeira associação – sintetizada, por exemplo, em Chiquinha Gonzaga - que ligava os

24 Ou de um Brasil racista e classista, conforme a leitura.

compositores inclinados aos gêneros populares, cujos cantores e instrumentistas, intérpretes destas obras nos teatros, eram os que as transmitiam em cafés e saraus para o gozo da população afeita aos novos gêneros.

Todo o contexto histórico musical depreendido até este ponto da pesquisa permite dar continuidade ao que chamamos de segunda fase, relativa à nascente indústria fonográfica no Brasil. A possibilidade de um feliz casamento entre o violino e o maxixe é justificada com os registros encontrados nos livros do *Animal* (PINTO, 1978) e nos fonogramas descritos na Discografia Brasileira referente às primeiras gravações da Odeon, que estão descritas no segundo capítulo e indicam existir formações dos grupos de Choro em fins de 9 e início de 20 que continham o violino como instrumento solista. Há também a revelação de gravações de grupos de música popular que continham o violino, nas orquestras de jazz e nas tradições importadas da América do Norte e da França, e finalmente a era do rádio, na expressão dos violinistas Irany Pinto e Fafá Lemos, que dedicaram-se com profissionalismo e originalidade à divulgação do violino como instrumento solista e ativo na então estabelecida música popular brasileira dos anos 1950.

II – O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR URBANA

2.1 O LIVRO DO ANIMAL

O quadro social herdado da colônia e do primeiro reinado foi alterado radicalmente com a modernização urbanística do Rio de Janeiro. A experiência da luz elétrica, do sistema de esgoto, dos telégrafos, das fábricas, das empresas particulares (estrangeiras) nas áreas dos transportes urbanos, do gás, da iluminação, fazia surgir na cidade do Rio de Janeiro a camada ainda difusa dos pequenos funcionários de serviços públicos. De acordo com Tinhorão,

esta camada ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, schottishes e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho (TINHORÃO, 2010, p. 205).

As casas de família serviram durante muito tempo para suprir a falta de diversão pública. Eram estes bailes modestos, que a sociedade “olhava com desdém” e os denotavam depreciativamente como “forrobodó, maxixe ou chinfrim”. Tinhorão reproduz um texto do teatrólogo França Júnior, do jornal *O País*, do ano de 1870, em que este descreve uma destas festas que ocorriam em “habitações modestas” frequentadas pela “flor da gente” (ao invés da “flor da sociedade”, termo relativo à classe alta), em cujas janelas abertas aos espectadores de fora era permitido ouvir a música, “que compõe-se de flauta, violão e *rabeca*”, e que é “executada por amadores” (*Idem, Ibidem*, p. 206). A descrição de França Júnior é mais uma ilustração para as reuniões musicais descritas no conto “O Machete” de Machado de Assis, e também comprova novamente o fato de haver violinistas que atuavam na música popular.

Embora não fossem esses músicos considerados profissionais²⁵, esses encontros reuniam músicos profissionais que sabiam ler partituras e ao mesmo tempo músicos diletantes que tocavam “de ouvido”. O violino é um instrumento que como qualquer outro permite o autodidatismo, ou um aprendizado “de ouvido”. Entretanto, como será visto adiante, o *Animal* ao descrever os violinistas que frequentavam as rodas com exceção de *Pingussa*, usa a expressão “maestro”, “que conhece a fundo música”. Expressões que denotam uma passagem formal pela aprendizagem do instrumento acoplada à leitura musical e ainda, em alguns casos, uma vivência profissional no universo musical carioca da época.

²⁵ Lembrando que entre estes músicos havia os profissionais, como o famoso flautista Antonio Calado, já citado neste trabalho. Segundo Tinhorão, Calado era tido como um Deus entre os chorões (TINHORÃO, 2010, p.207).

O interesse pontual de alguns músicos no âmbito da música popular, portanto, já estava difundido. O fato de um violinista desta época - ainda que não profissional - desejar participar de um “forrobodó, maxixe ou chinfrim” atesta que, embora não fosse o instrumento muito difundido na música popular urbana nascente - por ter estatisticamente número bastante reduzido na documentação sobre o tema -, de fato conviveu com esta cultura e, de alguma forma, tais instrumentistas proporcionaram uma maneira e uma habilidade para realizar esta inserção.

Os instrumentistas que contribuíram para a existência do violino na música popular urbana e que tornaram real a ideia híbrida do violino a serviço do maxixe, são pessoas que viveram em fins do século 19 e início do 20 e estão descritas no livro *O Choro* (1978), publicado em 1936 pelo carteiro, violonista e cavaquinhista Alexandre Gonçalves Pinto, de alcunha “Animal”.

O Baú do Animal, tese referênciada de Pedro Aragão (2011) sobre o livro de Gonçalves Pinto, é uma importante análise sobre a catalogação e historiografia da música popular urbana carioca. Aragão considera este livro um importante documento etnográfico. Trata-se de

documento chave para o entendimento do choro no início do século [20] e uma das principais fontes de pesquisa de todos os pesquisadores do gênero...o livro pode ser considerado como o primeiro relato de um *insider* sobre uma música popular urbana no Brasil. Escrito por um carteiro que era ao mesmo tempo violonista e cavaquinhista, o relato descreve uma gama de situações do choro do início do século, em uma linguagem bastante peculiar (Aragão, 2011, p.10).

O livro é composto de trezentos e setenta e cinco verbetes biográficos ou temáticos sobre os instrumentistas que, em sua maioria, conviveram com o autor. Os verbetes são apresentados sem qualquer ordem, seja cronológica ou por instrumento, por exemplo. Trata-se de relato emocionado, feito de memória e por este motivo um tanto desordenado e muitas vezes incompleto. Como exemplo temos o caso de Porto Cascata, descrito como “maestro”, embora fosse aposentado dos correios, que “conhecia música a fundo, não só o clássico, como os grandes choros especializando Callado, Viriato, Rangel e outros de celebridade naquela época...” (PINTO, op.cit., p.49). Esta descrição não elucida a formação que teve Porto Cascata para conhecer “música a fundo” e tampouco qual instrumento tocava. Talvez flauta, por se especializar nas maiores referências em flauta da sua época.

Aragão verifica que no livro objeto de seu estudo a palavra “choro” possui ao menos três acepções: 1) choro como agrupamento instrumental; 2) choro como sinônimo de festa ou do lugar físico onde se praticava esta música e 3) choro como uma “peça” ou “gênero” musical, como polcas, valsas, schottichs, etc. Na sua definição como autor do livro,

Gonçalves Pinto descreve “choro” como agrupamento instrumental muito comum em festas do final do século 19, dizendo que “os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado ophicleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões” (PINTO, op.cit., p.11). O choro fazia parte do repertório das bandas militares, que exerceram um importante papel social de fornecimento de músicos para este gênero, fazendo sobressair deste modo o seu instrumental de sopros (metais e madeiras).

Dentre trezentos e cinquenta perfis biográficos, encontram-se no registro do Animal sete violinistas, um violoncelista e ainda um oboísta. O violino no choro, assim como a flauta tinha função melódica; o violão e o cavaquinho ocupavam a função harmônica/rítmica.

A maioria dos músicos descritos por Animal é formada pela classe dos funcionários públicos, principalmente funcionários dos correios assim como ele. Segundo Tinhorão (2010), o fato de se possuir um instrumento musical – seja violão, oficleide, clarinete ou cavaquinho - representava um poder aquisitivo e uma certa estabilidade social, assim como a vida boêmia que as tais festas propunham aos frequentadores.

Segundo Tinhorão, depois dos correios a instituição que mais fornecia músicos para os choros cariocas eram as bandas militares. Os militares também constituíam a camada mais pobre da população, entretanto, as bandas (militares ou não) constituíam espaços de formação musical e de oportuna aquisição de um instrumento. Para Tinhorão “bastava tirar a farda a um músico militar para encontrar nele um autêntico chorão” (TINHORÃO, op.cit., p. 210).

Esses grupamentos musicais tão comuns – os choros - tinham “uma função social fundamental para as classes sociais médias-baixas da sociedade carioca da época, a de fornecer música para festas e ocasiões especiais” (ARAGÃO, op.cit., p.116), indicando uma fase pré-profissional de instrumentistas deste gênero no Brasil, sendo eles em sua grande maioria funcionários públicos e músicos amadores.

As reproduções das descrições encontradas no livro de Gonçalves Pinto (1978), a seguir, estarão com a página de cada um entre parênteses. É importante ressaltar que a reprodução será literal, com os erros gramaticais, as gírias, a grafia de época e a pontuação usada pelo autor. Farei comentários sobre as palavras grifadas após a descrição do verbete.

A Família dos Grey – Esta família morava no Marco 4 em Jacarepaguá, hoje Estrada Rio São Paulo. Era toda de músicos começando pelo velho Grey que era o chefe desta família inteligente, e que executava em seu *violino* partituras sentimentais *de musicas clássicas e também muito bons choros*. O Antônio Grey, seu filho mais velho, funcionário da Alfândega, era um exímio tocador de violão, e o mais moço, tocava instrumento de sopro, depois, o professor Coelho Grey. Este tocava *todos os instrumentos de sopro e de cordas, tendo mais predileção pelo*

saxophone e violão. Era um dos primeiros músicos de Jacarepaguá daquelle tempo...” (PINTO, op.cit., p.97, grifo nosso)

Um exemplo de família musical, pai e filhos. O pai, executante ao violino das “músicas clássicas”, mas também de “muito bons choros”. Esta afirmação indica que a formação violinística deste músico perpassou pelo estudo formal do instrumento, entretanto, abre seu leque de repertório executando choros. Gonçalves Pinto continua o verbete contando casos sobre o filho Coelho Grey, tido como exímio multi-instrumentista de sopros, músico admirado por Anacleto de Medeiros e por todo o *métier* das bandas militares da época.

Cantalice – Foi músico de fazer vibrar corações com seu admirável *violino*. Tocava com *muita alma, gosto e saber*. *Conhecia muito bem a música*, que tocava com grande *facilidade e maestria*. Nos choros que tocava era de embasbacar, tal o embelezamento que ele fazia naquele já velho instrumento. Solava muito bem, as *polcas, valsas, schotiche de Callado, Viriato e Rangel*, que ele adorava-os. Solava quadrilhas inteiras de fazer encantar. *Acompanhava qualquer cantante*, com alma e sentimentos. Muitas ocasiões me dizia, que a música é como a morte, precisa fazer tristeza, para ter efeito, e outras vezes, deve ser ao contrário, para fazer alegria, natural, o que alguns músicos não compreendia. *Tocava com parte a frente mas faltava-lhe alma que é o necessário nessas ocasiões*. Cantalice morreu já um pouco alquebrado pelos annos, mas mesmo assim não ficava devendo nada aos moços, que muito o admirava. (PINTO, op.cit., p.138)

Neste verbete, dentre as expressões tocar com “alma”, “gosto” e “saber”, “conhecer muito bem a música” e “tocar com parte”, apenas a última pressupõe um conhecimento musical formal. “Tocar com alma” é uma expressão usada comumente pelo Animal para inúmeros instrumentistas que não só o violino: flautistas, violonistas, cavaquinhistas, etc. Como um solista que acompanha “qualquer cantante”, Cantalice pode ter sido, talvez, um improvisador: como seria este acompanhamento? Em contracantos (horizontais) ou em notas harmônicas (verticais)? Entretanto, na descrição contraditória de Gonçalves Pinto tocava apenas com partitura. Solava ao violino polcas, valsas, schottischs e quadrilhas de flautistas como Joaquim Callado, Viriato Figueira e Capitão Rangel demonstrando uma proximidade com os mais destacados chorões da época.

Guilherme Cantalice (1850?-1920) era compositor e algumas de suas músicas estão registradas no conjunto de CD's *Princípios do Choro*, da Gravadora Acari Records/Biscoito Fino (RJ, 2002) , cuja coleção conta com 15 CDs, distribuídos em 5 caixas com 3 CDs em cada, onde estão gravadas 215 músicas, a grande maioria inédita, de 50 compositores da primeira e da segunda geração do choro²⁶. Dentre as composições de sua autoria estão a polca

26 As fontes da biografia de Cantalice para o CD da Acari escrita pela pesquisadora Anna Paes foram extraídas de: 1) PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*. 2ª ed. Funarte. Rio de Janeiro, 1978 e 2) VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio Fundo Editora. Rio de Janeiro, 1991. O levantamento completo da obra (ver Anexo A).

Nhô Nhô em Sarilho, que recebendo letra de Catulo da Paixão Cearense ganhou o título de *Teu Pé*. Outras duas composições de Guilherme Cantalice receberam letra de Catulo: a romança *Invocação* e a valsa *Suspirosa*.

Ferreira Dias (Symphonia) – É carteiro aposentado dos Correios, bom e distinto amigo, excelente chefe de família. Frequentou bons e luxuosos salões, e também pequenos, para exhibir-se com seu mavioso violino, pois era quem organizava o conjunto para tocar nos teatros, onde é conhecido por Symphonia. Em muitas boas festas estive com este, mais que distinto amigo, tocando, cantando e dansando, noites inteiras e dobrando durante o dia o sol de fora. Não quero dizer mais nada, melhor elle dirá. Apesar de ser organizador de música, também tocava nos instantes, como outro músico qualquer, nas orquestras dos theatros. (PINTO, op.cit., p.168)

Ferreira Dias além de ser funcionário dos correios, dava um caráter um pouco mais profissional ao instrumento, arregimentando músicos e tocando, como “outro músico qualquer”, nas “orquestras dos theatros” e associava seu violino aos “bons e luxuosos salões”. O músico instrumentista, até então, não vivia apenas de seu instrumento. No conto machadiano *Um homem célebre* o personagem Pestana quando adocece ao fim de sua vida, fica sob os cuidados de um enfermeiro que também é “clarinete no teatro”. A profissionalização do músico ganha impulso com as mudanças ocorridas na metrópole em conjunto com a implicação do lazer pago cada vez mais usual no início do século 20.

Pingussa – O nome pingussa, a de ser sempre lembrado por todos os chorões da velha guarda. As notas arrancadas de seu violino, ainda repercute vibrando em nossos pensamentos como um penhor de saudade. Astro do quilate deste grande artista! Quando desaparece, deixa um vacuo consideravel e difficil de ser preenchido. Além de tudo isto, elle sempre soube adquirir sympatia, de todos que com elle conviveram. *Pingussa, era um chorão de fato* (Idem, Ibidem, p.136, grifo nosso).

Sobre este “chorão de fato” as informações são exíguas, parecendo ter sido bom músico, inserido no gênero por sua simpatia, e respeitado por ser da “velha guarda”. Apesar da exígua informação, observamos que *Pingussa* era um multi-instrumentista e, como tal, talvez um importante mediador do processo de circularidade cultural que buscamos mostrar neste trabalho.

Chico Netto – Era funcionário dos Telegraphos, tocava muito bem o violino, violão e cavaquinho, especializando-se no bandolim, que elle manejava admiravelmente. Disseram-me que em um torneio o chorão acima, tocou sem parar o seu bandolim mais de quarenta e oito horas, por isso levou três bandolins, afim de supprir a falta do que ele tocava quando arreventasasse uma corda ou desafinasse. Demonstrando assim ser um tocador de fôlego e grande resistência (Id., Ibid., p.185).

Mais um exemplo de multi-instrumentista. Embora não seja possível saber, talvez este seja mais um exemplo – assim como Pingussa – de autodidatismo. Neste caso, porém, a preferência de Chico Netto é o bandolim, em detrimento ao violino. Estes dois instrumentos tem a afinação idêntica (sol-ré-lá-mi) em suas quatro cordas, proporcionando certa facilidade para a transposição de melodias. A execução de mais de um instrumento era muito comum entre os músicos do século 19 e ainda no início do século 20, a partir de quando a especialização técnica começa a exigir uma atenção de caráter unívoco. Entretanto encontramos até nossos dias multi-instrumentistas de grande qualidade na música popular brasileira.

Maestro Villa Lobos – Esta celebridade eu conheci quando elle era um *exímio chorão*. Tocando em seu *violino* tudo o que é *muito nosso, com perfeição e gosto de um exímio artista*, em companhia do grande cantor e poeta dos Sertões, Catullo Cearense, de que elle é um dedicado amigo. Villas Lobos é hoje uma glória do nosso amado Brasil. Sinto-me fraco quando tenho de dizer qualquer cousa de um personagem da esphera do grande maestro Villas Lobo, pois por mais que eu diga, ainda é muito pouco, pois gênio igual a elle, já está por si inautecidos, como um pedestal, por elle levantado, que glorificou e elevou a nossa música no Brasil. (PINTO, op.cit., p.191).

Dois termos fortes usa nosso autor para definir Villa-Lobos: “exímio chorão” e “exímio violinista”. É possível que tenha ocorrido confusão na grafia (violinista/violonista), pois sabe-se que realmente Villa frequentou muitas rodas, estando sempre aberto à musicalidade das ruas, mas nessas incursões executava o violão, instrumento que dominava bem e que, de acordo com Taborda, declarou certa vez “a um jornalista francês que tinha se formado no Conservatório de Cascadura, sugerindo que seu aprendizado musical se dera entre compositores e instrumentistas da música popular” (TABORDA, op.cit., p.14). Braga (2002) reproduz uma reportagem dos anos 1940 em que o Maestro se diz crédulo somente na arte pura: “Eu só aprecio a arte, pura, sublimada, espontânea, que vem da alma, que tenha uma raiz. Eu vou a uma escola de samba e vejo espontaneidade, embora numa *expressão inculta*, mas arde em espontaneidade” (Villa-Lobos *apud* BRAGA, 2002, p.150, *grifo nosso*). Entretanto, fica clara a posição demasiado humilde de Gonçalves Pinto em relação ao maestro, dando a entender que apesar de Villa-Lobos ter bebido em “sua fonte”²⁷ – o choro – o distanciamento entre eles é bastante grande.

27 A respeito de Villa-Lobos ter sido profundamente influenciado pelo choro, Wisnik (2004) reforça este dado e afirma que o compositor “deslanchou a sua fulminante trajetória a partir da convivência íntima do dado erudito da sua formação com o dado popular urbano, como o que projetou, pela *bricolagem* de diferentes técnicas e fontes, e noventa e nove fora o seu talento genial, um alcance violentamente mais amplo que o do nacionalismo ortodoxo” (SQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, 2004).

Ernestino Serpa – Já é falecido este grande artista, conhecia de sobra, os segredos de seu instrumento que era o *violino*, que em sua mão dizia o que sentia, em dilúvio de belas harmonias, que fazia extasiar, os seus admiradores mais selectos, que tanto o admirava. Em outra edição direi com mais justeza o valor real deste grande artista. (PINTO, op.cit. p.160)

Mais uma vez um músico que “conhecia de sobra os segredos de seu instrumento, o violino”. Gonçalves Pinto foi econômico com sua pena, não nos deixando muitas dicas para maiores elaborações sobre esse músico.

Na biografia de Pixinguinha escrita por Sergio Cabral (2007) encontram-se outros nomes que merecem atenção. Um deles é o violinista Lafaiete Menezes, irmão do “genial flautista Patápio Silva”, que tinha conjunto musical “que se apresentava no Cinema Avenida”. Outro nome descrito por Cabral é do violinista Otávio Silva, este atuava no “grupo dirigido pelo pianista Pádua Carvalho” na casa de chope A Concha, no coração do bairro boêmio da Lapa. Essas descrições correspondem ao ano de 1911, ano que Pixinguinha estreia como flautista na mesma casa de chope.

Embora, por hora, não possamos acrescentar nada além às informações descritas no livro do Animal, a referência a estes nomes comprova a existência de violinistas que exerciam sua arte na música popular urbana desde o século 19, dando continuidade à linha historiográfica proposta por esta pesquisa. Os violinistas relatados exerciam sua arte na música popular pertenciam a uma classe média baixa, de funcionários públicos em sua maioria, dado que sugere um distanciamento destes com a cultura da elite. Ao mesmo tempo, como o próprio Animal descreve, em sua maioria está implícito o conhecimento da música escrita, típico da aprendizagem formal. Este fato sugere a circularidade cultural presente no meio musical do Rio de Janeiro da época, que permitiu a inserção do violino na nascente música popular urbana, representada pelo choro.

Verifica-se assim que embora a difusão do violino na cultura brasileira esteja ligada principalmente a seu emprego na música de concerto, o instrumento também foi utilizado na produção popular urbana. Com o nascimento da indústria fonográfica ao Brasil tomamos conhecimento da existência de gravações de alguns grupos de choro que continham o violino como instrumento solista. Através destes registros tornou-se possível verificar auditivamente como tocavam estes instrumentistas, o que veremos a seguir.

2.2 A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, O CINEMA, O RÁDIO

Avenida Central: no coração de uma cidade remodelada, surge o lazer pago de fácil acesso à população do Rio de Janeiro, modificando seu hábito. Este foi o novo preceito da

“cidade espetáculo” construída nos moldes europeus. Aos bailes de teatro, chopes berrantes, cafés concerto, circos, revistas teatrais, atrações existentes desde o século 19, foram acrescentadas as atrações modernas do cinematógrafo, dos espetáculos de variedades, os teatros populares e o fonógrafo.

De acordo com a pesquisadora Virginia de Almeida Bessa, a primeira sala de projeção do Rio de Janeiro foi instalada à Rua do Ouvidor em 1897, apenas “dois anos depois do aparecimento do cinema na Europa” (BESSA, 2010, p. 29). Entre os novos espaços de diversão, “as salas de cinema foram as que alcançaram maior sucesso, tanto pela atração exercida pela nova tecnologia como pelo preço, acessível à maior parte da população carioca” (BESSA, op.cit., p. 29), e que chamavam atenção por exibirem, além dos filmes, atrações como “peças de museu de cera, mulheres barbadas e outras atrações do gênero” (Idem, Ibidem, p. 29).

As novas tecnologias alimentavam a avidez do público por novidades. Em 1902 o tcheco naturalizado americano Frederico Figner, percebendo o mercado promissor que o interesse por esta atividade provocava, passou a investir na importação dos últimos avanços tecnológicos, tais como a máquina de raios – X, o kinetoscópio e o fonógrafo, produzindo os primeiros discos gravados em escala industrial no país.

A circulação entre as culturas urbanas de diferentes países já havia se internacionalizado, na opinião de Virginia Almeida Bessa, com a comercialização de partituras desde o século 19; a autora apresenta o levantamento feito por Janice Gonçalves que analisa as edições paulistas neste período, e conclui que entre os anos de 1850 a 1900 houve inicialmente a prevalência do repertório clássico nas edições para piano (Mozart, Chopin, Beethoven), seguido de predominância da canção brejeira, entre 1867 a 1883, de compositores como José de Almeida Cabral e Henrique Alves de Mesquita. Em seguida, até 1900, as músicas editadas estão diversificadas em inúmeros autores, dentre eles o de maior sucesso é Aurélio Cavalcanti.

Ainda segundo esta autora, Aurélio Cavalcanti é um representante dos “pianeiros” que Machado de Assis condensou no personagem Pestana do conto *Um homem célebre*. Estes compositores processaram junto às famílias de classe média a popularização do piano, instrumento presente nas casas burguesas que tornou-se, muito antes do fonógrafo, “um meio de difusão musical de massa, invadindo os lares e as ruas” (Id., Ibid., p. 39).

De acordo com Tinhorão, o sucesso popular dos cançonetistas e de palhaços-cantores como Eduardo das Neves e Mario Pinheiro e de artistas surgidos no teatro musicado,

instituíram os cafés-cantantes, as casas de chope e os circos como diversão preferida do público citadino:

No Brasil, em verdade (e particularmente no Rio de Janeiro, onde se concentrava o maior foco de vida noturna do país), a novidade dos cafés-cantantes jamais chegara a evoluir para dimensão mais luxuosa dos cafés-concerto e *music-hall* europeu ou norte-americano, mas, pelo contrário, tendeu a projetar socialmente sua influência para baixo, fazendo nascer com os chopes centralizados na Rua do Lavradio – e depois na Av. Gomes Freire, em pleno centro da cidade – o mais democrático gênero de diversão popular urbana dos tempos modernos (TINHORÃO, 2010, pg. 231).

Ainda segundo Tinhorão, cuja análise está baseada em depoimentos dos cronistas João do Rio, Luis Edmundo, Raul Pederneiras e Alvaro Sodré, esses tipos de salão permitiam a dança: a bailarina de castanhola e “a mulata de colo nú que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos” (SODRÉ *apud* TINHORÃO, 2010, p. 232). A efervescência iniciada no começo do século 20, ainda segundo o autor, não durou 20 anos. Entretanto, foi o suficiente para fornecer a maioria da música que seria gravada naqueles anos pioneiros da Casa Edison.

Em 1913, a Casa Edison instalava no Rio de Janeiro, à rua 28 de setembro, 50, a Fábrica de Discos Odeon, a primeira da América do Sul, cuja produção “deveria atingir em breve a casa de um milhão e quinhentos mil discos anuais” (VASCONCELOS, 1977, p.14). A Casa Edison era um dos poucos estabelecimentos no Brasil, embora não o único, que produzia em escala industrial cilindros e discos de cera para a comercialização. Nota-se a predominância da música instrumental correspondente a ternos de choro e bandas. Observa-se a presença “quase exclusiva de gêneros dançantes”, tais quais, “valsas, dobrados, marchas, schottishes, mazurcas, quadrilhas, polcas, mas que já começavam a se aclimatar à sincopa brasileira sob as denominações de tango e maxixe” (Idem, *Ibidem*, p. 37). A difusão fonográfica começava a colocar gêneros norte-americanos como o *fox-trot* e o *charleston* em voga no mercado.

Nas primeiras gravações da Casa Edison registradas na Discografia Brasileira 78 rpm, da série 121.000 da Odeon (1982), é possível encontrar precisamente seis grupos que usavam o violino como instrumento solista nos regionais de choro. Segundo Paulo Aragão (2001), entre os anos de 1908 e 1912 a música instrumental predominou quantitativamente em relação à música cantada nos estúdios. O tamanho reduzido dos grupos é explicado pelo fato de serem difíceis os processos de gravação mecânica e pequenos os estúdios. Segundo Paulo Aragão esta afirmação contradiz, entretanto, o grande volume das dezenas de gravações de bandas como a do Corpo de Bombeiros, a do 10º Regimento de Infantaria, as bandas da Casa Edison,

da Casa Faulhaber, entre outras, em quantidade muito maior do que as gravações dos pequenos grupos.

Segundo à Discografia Brasileira, estes pequenos grupos eram compostos por “violões e cavaquinho; violão e bandolim; flauta, violão e cavaquinho; piano e violão e até mesmo piano e ganzá”. Acrescentaremos a esta lista os pequenos grupos que continham o violino:

Quadro nº 2. - Grupos de choro com violino relacionados no catálogo da Funarte

Grupo dos Chorosos Violino e violão E CAVAQUINHO 121.268 a 278

Grupo Vienense violino, acordeão e violão 121.292 a 299

Grupo Vienense

S 230 | crudo caso nenhum negativo: 703 | varenga n. 21, em frente à 2ª Prefeitura, Mag. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

CASA
135 -- RUA DO
Ultimas



EDISON
OUVIDOR -- 135
Novidades

DISCOS DUPLOS 27 CENTIMETROS 5\$000
GRUPO DO MARIO CAVAQUINHO
Choros de Bandolim pelo Brandão

121146 -- Lamentos -- Valsa. 7 -- Cloude -- Schottisch.	121259 -- Olhos Meigos -- Valsa -- Grupo dos Bohemios.
121148 -- Eu-Lia -- Valsa. 9 -- Por Altos e Baixos -- Polka.	1 -- O Nascer do Amor -- Schottisch -- Grupo dos Bohemios.
Novidades Paulistas	121258 -- Lembrança eterna -- Valsa -- Grupo Odeon Paulista.
121202 -- Colhendo Flores -- Valsa -- Grupo Francisco Lima.	9 -- Caminho do Amor -- Schottisch -- Grupo Odeon Paulista.
3 -- Valeriana -- Polka Tango -- Grupo Francisco Lima	121268 -- Puxa-Puxa -- Polka -- Grupo dos Chorosos.
121228 -- Odeon -- One-Step -- Grupo Canhoto.	9 -- Sapecendo -- Tango -- Grupo dos Chorosos.
9 -- O Frederico no Choro -- Tango -- Grupo Canhoto.	

EMPRESA
ASCHOAL SEGRETO | **CINEMA THEATRO S. JOSE**

28 A viola, neste quadro, corresponde à viola de arco, instrumento de orquestra sinfônica similar ao violino.

Figura 3 – Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 01 de julho de 1916. Biblioteca Nacional.

CASA EDISON
185 RUA DO OUVIDOR 185

ULTIMAS NOVIDADES Discos Duplos 27 cm 54000

Grupo do Mario Cavaquinho - Choros de bandolim pelo Brandão

121146 — **Lamentos** — Valsa.
7 — **Clotilde** — Schottisch.
121148 — **Eulalia** — Valsa.
9 — **Por altos e baixos** — Polka.

NOVIDADES PAULISTAS

121202 — **Colhendo flores** — Valsa — Grupo Francisco Lima.
3 — **Valeriana** — Polka-tango — Grupo Francisco Lima.
121228 — **Odeon** — One-Step — Grupo Canhoto.
9 — **O Frederico no choro** — Tango — Grupo Canhoto.
121250 — **Olhos meigos** — Valsa — Grupo dos Bohemios.
1 — **O nascer do amor** — Schottisch — Grupo dos Bohemios.
121258 — **Lembrança eterna** — Valsa — Grupo Odeon Paulist.
9 — **Caminho do amor** — Schottisch — Grupo Odeon Paulista.
121268 — **Puxa-puxa** — Polka — Grupo dos Chorosos.
9 — **Sapeando** — Tango — Grupo dos Chorosos.

A' venda em todas as casas de primeira ordem (C 2534)

Cabello Branco ?

Figura 4 – Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1916. Biblioteca Nacional.

As datas das gravações não são precisas, mas estão delimitadas entre os anos de 1912 a 1921. Entretanto foi possível precisar algumas datas de acordo com os registros encontrados na imprensa da época, em dois jornais cariocas que anunciavam os lançamentos da Casa Edison em 1916. Pela proximidade das datas – 01 e 16 de julho - os anúncios correspondem exatamente às mesmas gravações, nas quais os grupos dos Chorosos e dos Boêmios são apresentados como “novidades paulistas”, embora as gravações tenham sido realizadas no Rio de Janeiro. Muitos destes registros estão resguardados no Instituto Moreira Sales, sendo possível ouvir por seu sítio virtual algumas gravações.

Ao ouvir estes registros nota-se no início de cada música a fala de um locutor que anuncia, por exemplo: “*Argentina, schottisch pelo Grupo dos Chorosos, disco da Casa Edison, Rio de Janeiro*”. Em todas as gravações ouve-se o locutor fazendo o mesmo tipo de anúncio, mas ocorrem confusões quanto à nomenclatura, demonstrando que os limites entre os gêneros ainda não estavam estabelecidos: a gravação de “*Conosco nérís de crise*”, está anunciada como “*valsa pelo o Grupo dos Chorosos*”, porém a mesma música é registrada no catálogo da gravadora Phoenix como *polca*, e ainda, é definida no site do IMS como *choro*.

As definições de gêneros sofrem constante variação, como lembra Virginia de Almeida Bessa ao transcrever o depoimento de Pixinguinha:

Perguntado sobre qual seria o gênero de *Carinhoso*, composto em 1917, Pixinguinha respondeu: “Quando fiz a música, *Carinhoso* era uma polca lenta. Naquele tempo tudo era polca. O andamento era esse de hoje. Por isso, eu chamei de polca-lenta ou polca vagarosa. Depois, passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba”²⁹

Um dado retirado das análises refere-se à interatividade e intercâmbio entre estes grupos. Demétrio Checon é o compositor do schottisch *Argentina* e do tango *Mimoso*, ambos gravados pelo Grupo dos Chorosos; também da valsa *Manhãs de Abril*, gravada pelo Grupo Vienense; e ainda, da valsa *Foi um sonho*, da polca *Dei o fora*, e do tango *Chora menino*, gravados pelo próprio Grupo Checon. Possivelmente Demétrio Checon, era violista além de compositor, e fosse o componente que tinha dado nome ao Grupo. Além deste compositor, outros que estão registrados nas gravações da Odeon destes grupos são um “Canhoto”, B.A. Lorena, Américo Jacomino, Bento O. Cintra e Oscar Louzada.

O Grupo dos Boêmios é formado por clarinete, violino, acordeão e violão. São dois instrumentos solistas e dois instrumentos harmônicos. Nas 16 músicas, o clarinete sola em 12 e o violino em 4 - duas valsas, um tango e um cateretê. Nestas gravações é possível comparar o volume do som entre estes dois instrumentos, sendo o clarinete o instrumento que soa mais audível, mais claro e limpo, por seu volume ser maior.

Os solos são feitos inteiramente por um único instrumento, nas partes A/B/A/C/A. O interesse auditivo se mantém com alguma mudança interpretativa, como por exemplo, o improviso rítmico em cordas duplas e respostas em pizzicato na execução do violino em *Cateretê Caipira*.

O acordeom, enquanto instrumento harmônico, nem sempre mostra uma presença diferenciada. Muitas vezes fica “escondido” fazendo a melodia junto com o solista da vez, ou faz a função harmônica em levada similar à do violão, desaparecendo na função de acompanhador. Por vezes o acordeom aparece num acanhado contracanto, como em *Ondas desertas*, ainda longe de se tornar uma febre entre os instrumentistas (João Donato, Chiquinho, Luiz Gonzaga, Dominginhos, dentre outros) que o elevaram a um alto patamar na música brasileira.

Segue abaixo a relação das músicas com o respectivo instrumento solista:

²⁹ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ (*apud* BESSA, *op.cit.* p. 51).

Quadro nº 3 - Quadro comparativo Funarte/IMS: lista de músicas gravadas pelo Grupo dos Chorosos. Grupo dos Boêmios:

1. Amor Sagrado (valsas)	Clarinete
2. Cateretê caipira (cateretê)	Violino
3. Choviscos de flores (schottish)	Clarinete
4. Estão pegando (tango)	Clarinete
5. Flores de laranja (valsas)	Violino
6. Miramar (tango)	Violino
7. Nasceu do amor (schottish)	Clarinete
8. Olhos negros (valsas)	Clarinete
9. Ondas desertas (mazurca)	Clarinete
10. Pagando dívidas (polca)	Clarinete
11. Perdi o tento (polca)	Clarinete
12. Princesa d'oeste (valsas)	Clarinete
13. Saudades de Carmen (valsas)	Violino
14. Socialista (polca)	Clarinete
15. Tentadora (valsas)	Clarinete
16. Vicentina (mazurca)	Clarinete

Nesta relação destaca-se o compositor Getulino Silva. Suas músicas são: *Nasceu do amor*, *Perdi o tento*, *Princesa d'oeste*, *Saudades de Carmen*, *Socialista e Teodora*. Não se sabe ainda se este compositor é membro do Grupo dos Boêmios e, em caso positivo, com qual instrumento participou.

2.2.1 ANÁLISE SOBRE AS AUDIÇÕES DOS GRUPOS DE CHORO COM VIOLINO

As audições destas gravações demonstram com clareza que existia entre estes intérpretes um modo de execução ao violino que difere dos procedimentos técnicos peculiares à execução do repertório de concerto. O pesquisador Maurício de Carvalho Teixeira (2001) trata exatamente deste tema, e descreve que as reduções para piano que eram comercializadas antes da invenção do fonógrafo estão diretamente relacionadas ao “interesse por uma música de fácil veiculação, que exigisse menos recursos técnicos, distanciando-se do conhecimento

musical formal” (Teixeira, 2007, p.45). E complementa que, ao mesmo tempo, ainda no século 19

forma-se uma nova legião de músicos instrumentistas que não seguem estritamente as escolas tradicionais de formação musical, mesclando uma técnica “popular” à técnica formal que o instrumento exigiria. Um exemplo é a figura do tocador de piano que se torna cada vez mais presente nas festas domésticas, estimulando as danças coletivas, bem antes do fonógrafo ocupar esta função (Idem, Ibidem, p. 46).

A exemplo dos “pianeiros”, os violinistas da Odeon que temos registro também faziam suas adaptações técnicas indicando a semente para um caminho interpretativo original. No caso do choro, que no início ainda não era um gênero, mas sim um estilo de tocar gêneros estrangeiros (polcas, valsas, mazurcas), a partir da livre interpretação e modificação da escrita musical em partituras importadas. As modificações de acentuação, apoio e ritmo, ao que parece, eram imitadas entre os instrumentistas, que aos poucos criaram um estilo próprio e característico de tocar.

A originalidade da execução dos violinistas em questão torna-se mais evidente na medida em que ainda não havia uma influência em massa da música estrangeira como ocorreria mais tarde e com mais evidência a partir dos anos 1920, com a moda das jazz-bands, ou 1930 com o *jazz manouche* representado pelo violino de Stéphane Grappelli, cujo estilo influenciou inúmeras gerações de violinistas. As gravações da Odeon mostram esta originalidade com mais nitidez. O violino chorão, a flauta e a clarineta chorona, imitavam-se entre si.

Colaborando com este pensamento, o pesquisador Daniel Leech-Wilkinson (2010) afirma que o estilo de performance pode ser conceituado como um conjunto de pequenos gestos expressivos que consistem em mudanças na frequência, intensidade ou duração dentro ou entre-notas. Essas mudanças vão produzindo alterações na audição de geração para geração, e transformam de forma gradativa e abrangente os hábitos musicais. Estes gestos podem ser traduzidos em: timbre, vibrato, intensidade, portamento, afinação e rubato, a partir da escolha do interprete em dar ênfase para uma nota ou acorde. Para o autor a hipótese de que a interpretação – ou o estilo de performance – revela um processo de evolução gradual em pequenos passos que se acumulam rapidamente na cultura musical. Dentro do estilo geral há o estilo pessoal: sentimentos transformados em sons significando algo expressivo. Desta forma,

o estilo pessoal (individual) e o estilo de época (longo do tempo) interagem de maneira que um ouvinte conhecedor pode situar o artista e o momento histórico por sua interpretação.

O estilo de performance dos violinistas que pudemos ouvir se dá no mimetismo entre os solistas de choro - sopros em sua maioria. A graciosidade, jocosidade, malemolência são conseguidas tecnicamente com pequenos atrasos e antecipações no ataque das notas, muitos glissandos, vibratos, floreios. O schottish *Argentina* na interpretação do Grupo dos Chorosos, por exemplo, mostra que o violinista possuía uma técnica apurada no instrumento, capaz de boa afinação, vibrato expressivo, domínio do arco, uso de cordas duplas e boa finalização das notas. O músico faz pequenas modificações expressivas ao longo da execução das partes estruturadas em A/B/A/C/A, nas quais participa todo o tempo como solista, acompanhado de um violão bastante contrapontístico, que dialoga com a melodia do violino. Os recursos de diferenciação são basicamente a troca do uso do legato pelo stacatto, o uso de mordentes e floreios no decorrer da melodia. As mudanças são sutis, mas tornam a audição da obra muito agradável.

O Grupo Vienense se apresenta em duas formações, uma com violino, acordeom e violão e outra com violino, viola, acordeom e violão. A primeira formação é a mesma do futuro Trio Surdina, protagonizado pelos bambas Fafá Lemos ao violino, Chiquinho no acordeom e Garoto ao violão nos anos 1950. Este grupo trouxe uma sonoridade elegante e moderna para a música brasileira, sendo considerado, como veremos no capítulo três, um precursor da bossa nova.

Ao ouvir o schottish *Cinira* executado pelo Grupo Vienense, percebe-se uma interpretação com características semelhantes às descritas aqui sobre o Grupo dos Chorosos. O acompanhamento do violão contrapõe-se à melodia, e o acordeon faz apenas acompanhamento em acordes, ou seja, não divide a melodia com o violino. No tango *Clark* verifica-se a execução de violino e viola em oitava abaixo, com acompanhamento do violão, em todas as partes da música: A/B/A/C/A. É possível observar certa liberdade na interpretação dos instrumentos de arco que, embora estejam todo o tempo juntos, se expressam, por exemplo, nas finalizações melódicas em cordas duplas de um ou outro intérprete, parecendo ser uma decisão espontânea, de momento, ou seja, característica de um tipo de improviso.

A polca *Mariazinha* executada pelo mesmo grupo apresenta um violino “animado”, cuja interpretação bem executada está repleta de “malandragens”, expressas em glissandos,

mordentes, cordas duplas nas finalizações, acentos com o arco. Ao ouvir esta polca calcula-se a diversão e alegria de seu executante. O violino assume novamente a responsabilidade total pela melodia, o violão e o acordeon se incumbem do acompanhamento.

O Grupo Checon oferece as mesmas características, exemplificada na polca *Dei o fora*, de Demétrio Checon. O violão e o cavaquinho fazem o acompanhamento no contraponto e centro harmônico, respectivamente. As valsas *Foi um sonho* e *Djanira* são interpretadas pela viola, instrumento de afinação uma quinta abaixo do violino. O uso da região grave na melodia não deixa dúvidas de ser a viola, embora em gravações como a do tango *Mimoso* pelo mesmo grupo perceba-se que a altura aguda da melodia corresponda ao violino.

O Grupo dos Boêmios apresenta uma formação maior, com dois solistas: clarineta e o violino, e a base harmônica de acordeon e violão. Entretanto, em algumas gravações percebe-se a presença do cavaquinho, em detrimento do acordeon. Outra particularidade é a divisão dos solos entre clarineta e violino feito mais comumente por música do que na própria música. Na valsa *Amor sagrado* e no schottish *Chovisco de flores* a clarineta assume totalmente o solo, e o mesmo acontece com o violino no *Cateretê caipira*³⁰. Na valsa *Flores de laranja*, entretanto, o violino interage com a clarineta dividindo o solo. Nesta gravação há uma característica de arranjo, referente às “paradinhas”, ou seja, quando os executantes fazem uma pausa em tempo convencionado.

Em alguns momentos os timbres da clarineta e do violino confundem o ouvinte, gerando dúvida sobre qual instrumento está executando a melodia. Não somente a qualidade ruim dos áudios contribui para esta sensação, como também a maneira próxima e semelhante de interpretação entre os dois instrumentos. Um exemplo posterior se dá na interpretação do saxofonista e clarinetista Luiz Americano nos anos 1950 ao choro *Saxofone, por que choras?* de Severino Rangel, o “Ratinho”. Luiz Americano se utiliza – na clarineta - de grandes legatos e de um vibrato mais intenso, recursos interpretativos que lembram a maneira de tocar referente aos instrumentos de arco.

Não foi possível encontrar até o momento algum registro do Trio Royal. O levantamento destes grupos merece uma investigação mais profunda e detalhada a fim de

30 Esta interpretação do violino no cateretê remete ao trabalho composicional/interpretativo do violinista Flausino Vale, descrito no capítulo 3 desta dissertação.

serem elucidados, na medida do possível, os nomes dos seus componentes, sua relação com os compositores, origem, dentre outras informações, o que até agora não foi possível. As pistas são dadas no catálogo, que discrimina o nº do disco, o repertório, o gênero, o intérprete, e os autores, não tendo, nestes casos, registro de: data de gravação e data de lançamento, nem do número de matriz dos discos.

Os gêneros registrados na Discografia apontam para o maior número de gravações de valsas – dezesseis; há oito tangos e dois “tanguinhos”, cinco polcas, quatro mazurcas, três schottischs, um choro, um fado e um one-step. Todos estes registros foram feitos com a antiga gravação mecânica. Somente em 1927 chegou ao Brasil a gravação elétrica, que propiciou, com uma microfonação mais potente de apurada sensibilidade, a possibilidade de gravação de grupos maiores do que regionais com três, quatro ou cinco instrumentistas.

O grande avanço na gravação fonográfica veio com o desenvolvimento de método elétrico de gravação, em 1927. O sucesso deste método dependeu também do desenvolvimento de uma amplificação elétrica onde não ocorressem distorções sonoras. As gravações com microfones passam a produzir um som mais natural, menos forçado.

A partir de 1933 e por mais de um decênio, somente 3 fábricas de discos existiram no Brasil: a Odeon, a Victor e a Columbia, responsáveis pelo lançamento de grandes intérpretes que fizeram a fase áurea do rádio, um período cuja característica principal foi, sem dúvida, o culto da voz (DISCOGRAFIA, 1982, fls. VI). De fato, Paulo Aragão (2001) considera os anos de 1929 a 1935 um período crucial na consolidação e expansão da música popular urbana e comercial no Brasil. A indústria fonográfica cresce a partir do sistema elétrico de gravação e com a chegada ao Brasil de outras gravadoras internacionais que instalam suas fábricas no Rio de Janeiro e em São Paulo: Parlophon (1928), Columbia, Victor e Brunswick (1929), que juntam-se à pioneira Odeon.

2.3 O VIOLINO E AS JAZZ-BANDS BRASILEIRAS

Das manifestações em grupos de choro às pequenas orquestras que atuaram em locais de diversão pública, coube ao violino um papel visível na música popular urbana do começo do século 20. Com base na pesquisa feita pelo radialista Zuza Homem de Melo (2007, p. 71)³¹ no universo da música brasileira executada pelas orquestras de dança da primeira metade do século, pode-se nomear violinistas que atuavam nelas como solistas e muitas vezes também

31 Zuza Homem de Melo usou como referência sonora cerca de 280 discos de 78 rotações exclusivamente de música instrumental brasileira, concomitante a depoimentos de músicos daquela época, recolhidos nos anos 1970.

como líderes das mesmas. O pesquisador Paulo Aragão afirma que a expressão “orquestra” nesta época de consolidação e difusão da música brasileira permite inúmeras definições relacionadas às diferentes formações instrumentais. De forma geral, a orquestra popular se diferenciava bastante da orquestra tradicional europeia. As orquestras de formato europeu “estavam circunscritas a atividades não relacionadas à indústria fonográfica, como o teatro de revista, as festas em cassinos e salões aristocráticos e as sessões das salas de recepção dos cinemas” (ARAGÃO, 2001, p. 49).

Já o termo “orquestra” nos selos dos fonogramas demonstrava ser aleatório, cuja correspondência não obedecia a um critério estabelecido e dizia respeito a qualquer grupamento instrumental, em geral em pequenos grupos: piano e dois violinos; violão e cavaquinho; violão e bandolim; flauta, violão e cavaquinho; piano e ganzá; e às vezes “a cargo de apenas um instrumento – violão, na maior parte das vezes, ou piano” (ARAGÃO, 2001, p. 48). Nos primeiros quinze anos do século 20, esses grupamentos instrumentais mais simples com três ou quatro instrumentos eram chamados de Grupos, como vimos no capítulo anterior, cujo repertório gravado era dominado por “dobrados, mazurcas, choros, polcas, valsas e quadrilhas, gêneros que, não escondendo a forte influência europeia, revelavam o que devia estar em voga nos eventuais bailes de então” (MELLO, op.cit., p. 72).

Para o pesquisador Paulo Aragão, entre 1908 e 1912, gravadoras como a Victor e Columbia geralmente costumavam dar tratamento instrumental diferenciado de acordo com o repertório a ser gravado. O instrumento de arco era inserido, por exemplo, para acompanhar gêneros estrangeiros ou associados à orquestras de salão, como o tango, o fado, a valsa, as cançonetas, as operetas, o cake-walk, as canções, os maxixes, as modinhas e o lundu (ARAGÃO, 2001, p.47). As cordas, portanto, não constituíam um naipe fixo dentro das orquestras e se vinculavam geralmente aos gêneros musicais de dança de salão de conotação romântica.

Como já vimos, esses grupamentos musicais tinham origens diversas na cena carioca: teatros de revistas, festas nos cassinos aristocráticos, casas de chope (os chamados “chopes berrantes” por oposição aos cafés-concerto), nas salas de espera dos cinemas, em pequenas festas particulares. Eram “fontes” de formação instrumental bem variável, que serviam como meio de divulgação musical e forneceram matéria prima para as gravadoras da época.

Neste contexto está a gênese da profissionalização dos músicos populares e com isso, mais uma possibilidade de intercâmbio entre as culturas, como declara André Diniz em seu *Almanaque do Choro*:

Os músicos populares eram contratados para os teatros de revistas (o musical da época) e eram regidos por maestros de formação europeia. Esse contato entre músicos eruditos e populares se repetiria na Era do Rádio, quando maestros como Radamés Gnattali e Guerra-Peixe criavam arranjos para composições populares (DINIZ, 2003, pg.23).

Um dos maiores exemplos desta influência foi Pixinguinha, que dominava a leitura e escrita musical. Quando foi trabalhar no Cine-Teatro Rio Branco por volta de 1910, Pixinguinha fez sucesso “porque gostaram dele, principalmente das bossas que inventava por fora, acostumado que estava a improvisar nas rodas de choro” (TABORDA, 2011, p.13).

Antes de o cinema sonoro chegar ao Brasil em 1920, a grande maioria destes compositores que iriam se destacar nas rádios - alguns deles violinistas - haviam trabalhado nas salas de exibição acompanhando filmes mudos: Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Luis Cosme, Gaó, Guerra-Peixe e Flausino Vale. Nas ante-salas e cafés, antes das exibições, eram comuns no Rio de Janeiro no início do século 20 – no famoso cine Odeon, por exemplo, as apresentações de músicos representativos da música popular da época, como Ernesto Nazareth e Pixinguinha e Os Oito Batutas, Os Turunas Pernambucanos e Os Chorões. O sucesso desses artistas indicou a aceitação cada vez maior da música popular.

A Primeira Grande Guerra gerou uma busca incessante por novas invenções nas mais diversas áreas, onde formas mais rápidas e eficazes de comunicação se faziam necessárias. Segundo Calabre (2006), no espaço de duas décadas (1920 a 1940) o rádio passou de “novidade maravilhosa a objeto comum integrante do cotidiano”. A cultura norte-americana aos poucos se sobrepôs à francesa. A partir da América do Norte, de acordo com Mello, “dois elementos fundamentais foram consolidados no crescente setor de lazer dos países do mundo ocidental: o cinema e os salões de dança animados por jazz bands” (MELLO, op.cit., p. 71) cuja “aura” cosmopolita e de modernidade urbana foi exportada à maioria dos países ocidentais.

No Brasil, portanto, não foi diferente. As jazz bands proliferaram como sinônimo e substituto das orquestras de baile, aventurando-se o mais rápido possível no repertório dos novos gêneros que surgiam: o *fox-trot*, o *one-step*, e o *rag-time*. A grande novidade nesta formação foi a junção de vários instrumentos de percussão em um só: a bateria. De acordo

com Mello, o baterista “conseguia a tarefa de tocá-los com sincronia aperfeiçoada [trazendo] uma pulsação contagiante, fundamental na música para dançar” (Idem, Ibidem, p. 74). Harry Kosarin, por volta de 1920, foi o primeiro a exibir a bateria americana em nosso país. Este músico – baterista e também pianista – chegou com o executante de banjo Pingitore e o violinista Raul Lipoff, atuando como instrumentista e band-leader no Rio e em São Paulo. Kosarin permaneceu no Brasil dedicando-se [também] à importação de partituras americanas, de grande utilidade para as orquestras brasileiras, tornando-se conhecido como *o maestro que introduziu o jazz no Brasil*.

A bateria tornou-se literalmente o centro das jazz-bands, circundada por uma gama variável de instrumentos: às vezes piano, acordeom, “banjo, tuba, piano, dois ou mais violinos e os quatro instrumentos de sopro que variavam entre trompetes e trombone nos metais, clarinetes e a novidade saxofone” (Id., Ibid., p. 74). Durante a década de 1920 as jazz-bands se tornaram cada vez mais populares em grandes cidade brasileiras, em especial no Rio de Janeiro e São Paulo. O período entre 1917 e 1930 é considerado a “era do jazz”.

Antes da comentada ida ao velho continente pelos Oito Batutas³² de Pixinguinha, segundo Mello, o primeiro grupo de música brasileira instrumental a tocar na Europa foi a orquestra montada pelo maestro e violoncelista Alfredo Martins. O grupo seguiu para o velho continente com o violinista João de Mesquita e o pianista Ernani Braga, para acompanhar o bailarino Duque que, em 1914, iria apresentar o maxixe na Europa (MELLO, op.cit., p. 80). Na sequência, Mello informa que a Orquestra Pickman, “atração da sorveteria Avelar na Av. Rio Branco”, dirigida pelo violinista Alexandre Pickman, grava o fox-trot *Ragging this scale* em 1917, como uma das primeiras formações denominadas “orquestra”.

As jazz-bands brasileiras foram formadas para atender o repertório de música popular assegurando as performances que abrangiam apresentações ao vivo, gravações e produção radiofônica. As modificações nos costumes musicais se deram através da dança, que descortinou perspectivas inéditas na música popular que alteraram radicalmente o conceito de orquestra de dança, coincidindo com a chegada de ritmos mais dinâmicos tais como *one-step* e *fox-trot*, e passos mais elaborados como *charleston* e *shimmy*. Para Mello estas novidades

32 O célebre conjunto Oito Batutas liderado por Pixinguinha alcançou o sucesso no exterior. Não se apresentava em salões de dança, mas em palcos e cinemas primeiro do Rio de Janeiro, depois São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Bahia e Pernambuco. Foram para Paris em 1922 com a ajuda de Arnaldo Guinle, mas o grupo não ficou a salvo dos incisivos protestos de intelectuais e jornalistas brasileiros, por serem os músicos negros a representar o país diante dos europeus. Um jornal de Paris assinalou que não se tratava de uma jazz-band, por não ter piano nem bateria. Ver: (MELLO, 2007, p. 80).

caracterizaram “uma inédita liberdade entre os casais, motivos mais que suficientes para atrair quem gostava de dançar. Dessa forma, cavalheiros e damas seriam renomeados, através dos anos, como rapazes e moças” (Idem, *Ibidem*, p. 76). Os novos gêneros musicais americanos, alternados com os brasileiros, foram assimilados com velocidade.

Para o historiador Eric Hobsbawm, a “voga da dança trouxe, automaticamente, uma infiltração de linguagens afro-americanas para a música pop” (HOBBSAWM, 2012, p. 84), e dentro deste mote, “os ritmos do ragtime e do jazz, que podem ser usados para adaptar praticamente qualquer música para a dança, tinham, naturalmente, valor inestimável” (Idem, *Ibidem*, p.83).

De fato, para os historiadores Jair Paulo Labres filho & Rael Fizon Eugenio dos Santos (2011), as “jazz-bands brasileiras se espelharam mais em um modelo de formação instrumental e de performance do que em um modelo propriamente musical” (FILHO & SANTOS, 2011, p. 3). A inserção do jazz na cultura brasileira se deu com a apropriação dos elementos rítmicos e do repertório em voga naquele momento, tais como o maxixe, o samba e a marcha. Os autores vão mais fundo na questão da apropriação e circularidade cultural:

Além disto, as polcas e valsas francesas eram gêneros musicais muito tocados nos salões antes das jazz-bands (além das modinhas, lundus e maxixes de salão), e também foram incorporados ao repertório, afim de abranger um público mais amplo. Também, as partituras, que funcionavam como um importante meio de circulação das músicas na década de 1920, permitiam interpretações próprias por parte dos músicos. Com isso, foi produzida uma conjuntura musical que, apesar de estar repleta de influências estrangeiras, ainda podia ser interpretada como “legitimamente” brasileira (FILHO & SANTOS, 2011, p. 3).

As jazz-band brasileiras que fizeram sucesso no Brasil e logo iam “promover a música dançante do nosso país” (MELLO, 2007, p. 78). Em 1925, por exemplo, a viagem para a Europa da *Sul Americana* liderada pelo saxofonista Romeu Silva (1893-1958) - um dos fundadores do rancho Ameno Resedá em 1911-, foi viabilizada com ajuda do ministro do exterior Felix Pacheco e do milionário Otávio Guinle. Dentre os músicos que seguiram nesta excursão está o violinista Francisco (Cicillo) Bernardi. O grupo chegou a gravar na França com a dançarina e cantora Josephine Baker.

A Europa se mostrava interessada em todas as novidades vindas das Américas: o jazz, o tango e o maxixe. Outro grupo que atendia a esta demanda foi aquele liderado pelo violinista paulista Eduardo Andreozzi (1892 – 1979), que segundo Mello, foi aluno do professor Bastiani no Rio de Janeiro entre 1919 e 1922. Esta orquestra é um demonstrativo do uso dos instrumentos de arco a serviço da música popular dançante, atuando nas salas de espera do Cine Odeon e no Palace Hotel no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisa de Mello, esta

orquestra gravou “nada menos que 21 discos pela marca Odeon”, e era constituída “por dois violinos, duas violas, um violoncelo, piano, contrabaixo, címbalo (pratos), flauta e clarineta” (Idem, *Ibidem*, p. 84). A análise de Mello sobre as audições das bolachas de 78 rotações da *Orquestra Andreozzi*, dá dicas de como se usava o violino como instrumento solo: seu repertório incluía tangos³³ (como *El triunfo*) e valsas (como *Eterna saudade*). Mas há também sambas (como *Confessa meu bem*), onde o que se ouve é “um violino executando a melodia”. Entretanto, seguindo a tendência da época, a orquestra passa a ser renomeada como *Jazz Band Andreozzi* nos selos de seus discos e começa a gravar fox-trots americanos. O líder aos poucos, seguindo a mesma tendência, troca o violino pelo sax, e o repertório de tango pelo jazzístico (Id., *Ibid.*, p. 85). Vale a pena transcrever as palavras de Zuza Homem de Mello sobre as gravações:

Gravados pelo rudimentar processo mecânico, tais discos revelam uma orquestração igualmente rudimentar, limitando-se ao solo de violino executando a linha melódica de cada parte, secundado pelo instrumento harmônico (piano) em acordes de acompanhamento bem simples. Os demais instrumentos melódicos seguiam o líder, ou seja, reproduziam em uníssono a linha melódica, como se estivessem todos lendo a mesma partitura. É possível que houvesse alguns músicos que tocassem de ouvido, o que certamente não é o caso de Andreozzi, que sabia ler música corretamente... Apenas vez por outra... é que ocorre um contracanto executado pela flauta ou outro instrumento. (MELLO, 2007, p. 84).

Esta descrição faz um elo com o tipo de interpretação dos pequenos grupos citados no capítulo anterior, ou seja, um elo com o passado. O violino como instrumento solista fazia as melodias na ponta, sozinho ou em companhia da flauta, acompanhado de uma harmonia verticalizada, com raros contracantos. A diferença entre ambas as interpretações se dá no número do instrumental, que é aumentado no caso da orquestra, embora mantenha a mesma correspondência antes delimitada para um grupo pequeno cuja função melodia e acompanhamento é bem definida. Esta ocorrência aponta para o fator transitório entre a simplicidade e o enriquecimento dos arranjos orquestrados que iria se dar em breve com o advento da radiofonia e das gravações elétricas, como veremos.

Numa tentativa de fazer o violino soar com mais alcance foi inventado o *violínofone*. Era um violino acoplado a um pavilhão metálico destinado a ampliar o som, aproveitando o mesmo princípio de amplificação sonora dos megafones. Em São Paulo, Dante Zanni (1893-1977) tocava um trazido da Europa pela professora de dança madame Poças Leitão (*Ibidem*, p. 85). Infelizmente a novidade não vingou, mostrando o artefato força insuficiente para “brigar” com os instrumentos de sopros. As cordas (instrumentos de arco) perderam espaço

³³ Em 1926 a *Orquestra Andreozzi* grava pela Deutsche Grammophon um repertório dominado por tangos, ver (MELLO, 2007, p. 85).

para os sopros por terem menos volume e menos força para furar a cera dos discos de gravação. Segundo Bruno Renato de Lacerda a formação com cordas, metais e madeiras só se tornou possível com o surgimento da tecnologia de amplificação sonora.

Enquanto a formação das orquestras de música popular dos inícios dos anos 1930 seguia as proporções de uma jazz-band, ainda havia uma forma de se utilizar os violinos junto dos metais, apesar de adulterados, como no caso dos violinofones ou violinos de campana. Porém, quando os naipes dos instrumentos de sopros começaram a aumentar em direção às formações das big-bands, a solução foi substituir os instrumentos de pouco volume, como o banjo e o violão, por instrumentos amplificados como a guitarra. No caso dos clarinetes, ou se alternava com os saxofones ou se tocava solo com o auxílio do microfone. As flautas e os violinos perderam espaço, pois seria preciso muitos deles para proporcionar o equilíbrio acústico necessário, o que ainda não era viável financeiramente para uma orquestra de música popular da época. No caso específico do violino, não havia ainda suficientes violinistas envolvidos com a música popular, além do próprio fato desse repertório não envolver esses instrumentos em seus arranjos, pois pouca tradição havia entre o violino e a música popular urbana. (LACERDA, 2009, p. 50)

A explanação de Lacerda faz sentido, entretanto, o número insuficiente de violinistas envolvidos com a música popular não indica que seja um número irrelevante. Ao contrário, o que pretendemos verificar nesta pesquisa é a quantidade de violinistas que se envolveu e também contribuiu com a música popular, o que vai ficando mais evidente na medida em que podemos nomear estes músicos. É possível perceber por via fonográfica e também fotográfica que houve um espaço para o violino nas jazz-bands que surgiam por todo o país no início do século, exemplificada nesta foto de um grupo de Santa Catarina.



Figura 5. IDEAL JAZZ SINFÔNICO - Década de 1920, Curitiba (PR).

Músicos: Em pé, da esquerda para direita: 1. José da Cruz (saxofone e diretor musical), 2. não identificado (trompete), 3. Álvaro Lantman (violino), 4. Joaquim (trombone), 5. Arnaldo (saxofone), 6. não identificado (saxofone), 7. não identificado (banjo). Sentados: 8. Ocar Martins da Silva (banjo), 9. Sadi (bateria), 10. não identificado (banjo). (Fonte: Acervo pessoal das famílias Cruz & Micz).

A febre das jazz-bands atingiu todo o Brasil e o violino marcou sua presença em grande parte destas formações. No nordeste o pianista Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba (1904-1997) fundou em Campina Grande a *Jazz Band Campinense Club*, cuja formação básica era de dois saxofones (alto e soprano), um trombone, um trompete, um violino, piano e bateria. João no trombone e Severino no violino eram irmãos de Capiba (LACERDA, op.cit. p. 87).

O fonógrafo e a radiofonia representaram, sem dúvida, a possibilidade de memória artística, além de proporcionar um alcance inimaginável de ouvintes. Nos anos 1930 o crescimento da radiofonia também favoreceu as formações orquestrais. De acordo com Mello, o *crash* da bolsa de Nova York em 1929 arrastou a indústria musical americana para a beira da falência, quando a vendagem anual de discos “caiu de 100 para 6 milhões de unidades”. A produção de vitrolas deu lugar à produção de aparelhos de rádio e os salões de dança fecharam as portas. A diversão musical voltava a se ligar ao “ambiente familiar das salas de

visitas, onde a música chegava de graça para qualquer um através das ondas hertzianas do rádio” (LACERDA, op.cit., p. 92).

Segundo a pesquisadora Lia Calabre, o Estado de Getúlio Vargas propõe um cenário “repleto de iniciativas no campo cultural” e educacional, procurando dar acesso à população analfabeta do país, cuja taxa chegava a quase 60% da população, colocando portanto “o rádio em um lugar privilegiado entre os meios de comunicação” (CALABRE, 2006, p. 27). A democracia dos aparelhos de rádio multiplica-se nas ofertas de aparelhos no mercado, desde luxuosos, sofisticados e superpotentes, a médios e com razoável potência, que podiam ser adquiridos “à vista ou em suaves prestações” (Idem, Ibidem, p.27). As transmissões radiofônicas, que poderiam ser ouvidas em diversos pontos do território nacional através das ondas curtas, associadas ao cinema, levam a moda, as gírias, os hábitos de consumo da capital para o interior, criando “uma sensação de proximidade e de identidade entre as regiões” (Id., Ibid., p. 30).

A Nacional nasce em 1936 com pretensões de ser a maior estação do país, já se anunciando como tal (Id., Ibid., p. 31), e possuía nove orquestras. De acordo com Mello, nos anos 1930 sumiram as jazz-bands de seis a oito integrantes, surgindo vagas para triplicar o número de músicos dos conjuntos, representando uma fase auspiciosa para os profissionais competentes.

Entre outubro de 1929 e novembro de 1934, quando foi lançado o programa de gala *Let's Dance*, transmitido aos sábados à noite do monumental estúdio 8H da NBC, e estrelado por três orquestras que se revezavam para que as famílias americanas pudessem dançar em suas residências, a *Era do Jazz* foi engolida de vez pela *Era do Swing*, e as jazz-bands, pelas big-bands. Violinos, violas e violoncelos foram abolidos e os instrumentos de sopro foram aumentados, compondo seções que dialogavam entre si (MELLO, op.cit., p. 92).

A importância das orquestras de gravadoras para a formação das orquestras de rádio faz ressaltar os nomes de Gaó e de Simon Bountman. Gaó, Odmar Amaral Gurgel (1909 – 1992), pianista, “líder nato” e “competente arranjador”, foi diretor artístico da Rádio Cruzeiro do Sul e da gravadora Columbia em São Paulo. A mesma gravadora no Rio de Janeiro utilizava a orquestra de Bountman. Em 1929 Gaó organizou uma orquestra “para um acompanhamento mais adequado a cada cantor e para determinados discos instrumentais, grupos de variadas formações” (MELLO, op.cit., p. 94). Além de trompete, trombone, flauta, acordeon, bateria, baixo e piano, Gaó contava com Zezinho do banjo (e violino) - que viria a

ser o Zé Carioca, inspirador do personagem de Walt Disney -, e com Petit (violino e violão) (MELLO, op.cit., p. 94). Revelam-se assim mais alguns nomes para a lista de violinistas dedicados à música popular urbana.

Simon Bountman, russo nascido aproximadamente em 1900 e falecido no Rio de Janeiro em 1977, foi maestro, violinista e um dos principais arranjadores nas gravações da Odeon e da Columbia nas décadas de 1920 e 1930. Chegou ao Brasil em 1923, acompanhando a orquestra da companhia de revistas espanhola *Velasco*. Decidiu permanecer na cidade, participando da jazz-band de Kossarim e futuramente criando a *Orquestra Pan-Americana*. Em 1926, a convite de Oscar Finger, passou a reger para gravações. Seus primeiros arranjos foram a valsa *Revivendo o passado* de Freire Junior, e o fado-tango *Visão do passado* de Ernesto dos Santos, o Donga. É de Bountman a regência e o arranjo do samba *Jura* de Sinhô para a gravação de Mario Reis de 1928 que se tornou antológica. Simon Bountman é um nome que deve ser melhor estudado, por ter sua importância histórica ainda subestimada.

Neste ponto vale ressaltar um comentário de Luis Antônio Giron, que em sua biografia de Mário Reis intitulada *O fino do Samba*, aponta

uma tendência nos historiadores musicais populares em menosprezar o papel dos músicos de formação europeia na miscigenação sonora que se dava nos anos 1920. Em nome do ufanismo afro, consideram figuras como Bountman, o pianista Lucio Chameck, o saxofonista Ignácio Kolman e o maestro Harry Kosarin como elementos secundários (ALBIM, 2013).

A circularidade cultural de Ginzburg é mais uma vez adequada para justificar a evidente troca de informações musicais que se deu em profusão na música popular urbana.

No início dos anos 1930, com estúdios de gravação já adaptados às novas tecnologias – sistema de gravação elétrico e microfones – as condições de gravação com maior fidelidade acústica e variadas combinações instrumental aumentou. Os estúdios no Rio de Janeiro começaram a crescer, resultando “num processo de profissionalização dos músicos populares, bem como em uma adesão de músicos de formação acadêmica no âmbito popular” (LACERDA, op.cit., p. 51). Assim como Radamés, Pixinguinha foi contratado pela Victor em 1929 como instrumentador, chefe e ensaiador da Orquestra Victor Brasileira.

Segundo Ruy Castro, a contratação de Pixinguinha pela recém-chegada gravadora Victor ao Brasil foi audaciosa. Em suas palavras,

pela primeira vez no Brasil, uma gravadora se atrevia a ter um músico brasileiro – e, como se não bastasse, negro – à frente de uma orquestra, composta de brasileiros de

todas as cores, para acompanhar seus cantores. Até então, eram os maestros e os músicos europeus que imperavam nos estúdios por aqui. Poderiam ser formidáveis em seus países, mas maxixe nunca foi tarantela ou mazurca – o que explica o caráter meio invertebrado e arrítmico da música gravada no Brasil até 1929. Com Pixinguinha na caneta e na batuta, isso iria mudar (CASTRO, 2005, p. 49).

A situação dos instrumentos de arco na música popular mudou – para melhor – com o advento da gravação elétrica, com o desenvolvimento da radiofonia e o aparecimento da profissão do arranjador, cargo ocupado por nomes de incrível qualidade e inventividade no nosso país, que por dominar a técnica da escrita conseguiram promover o equilíbrio entre os instrumentos de arco, sopro e percussão. Aos poucos, o violino sumia da orquestra como instrumento solista, passando a atuar em naipe.

De acordo com Saroldi & Moreira o maestro, pianista e arranjador Radamés Gnattali foi um dos principais responsáveis pelo sucesso da emissora PR-8. Segundo seu depoimento extraído do Jornal do Brasil para este livro, Radamés afirma que no início da Rádio Nacional (por volta dos anos 1940), “não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional... as orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas, por aí” (SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 41). O escritor Rui Castro ratifica a importância de Radamés quando destaca a informação de Jonas Vieira em *O cantor das multidões*:

Foi Radamés Gnattali em 1937, o introdutor das cordas no acompanhamento dos tempos médios e lentos, com seu arranjo para Orlando Silva em *Lábios que beijei*. Pois o americano Axel Stordahl, que ficaria mundialmente famoso pelo mesmo motivo, só começaria a fazer isso em 1941, acompanhando Frank Sinatra (CASTRO, 2001, p. 158).

Algumas orquestras populares tinham violinistas como líderes/regentes, dentre algumas Eduardo Patané dirigia a orquestra de tangos³⁴ da Rádio Nacional; Simon Boutman em 1939 regia a Orquestra Odeon; Romeu Ghipsman regia a Grande Orquestra e Concertos da Rádio Nacional. Segundo Radamés, Romeu era um grande violinista russo, “russo-branco, exilado, que assimilou tão bem que ensinava a música brasileira para os próprios brasileiros” (Idem, *Ibidem*, p. 43). Sobre Romeu Ghipsman, o músico Henrique Cazes complementou que:

Na década de 1930 o Radamés era contratado da RCA Victor e tem uma gravação de 1937 do Almirante cantando o samba choro "Apanhei um resfriado" (Leonel Azevedo e Sá Roris) na qual o violino foi identificado como sendo o Romeu pelo Almirante na coleção da Abril da década de 70. Dá uma ouvida nessa gravação no acervo do IMS. Eu sempre gostei desse violinista e perguntei ao Radamés porque ele não tinha continuado a gravar, pois tinha muita bossa, ele então me contou a história

34 A chamada orquestra típica, destinada à execução de valsas e tangos, com instrumentos de arco e bandoneón em sua formação. Ver MELLO (2007, p. 88).

da surdez, que fez o violinista virar o chefe dos copistas da Nacional. É bom lembrar que na "orquestra" que gravava tinha só 2 violinos, e um deles era o Ghipsman. (depoimento de Henrique Cazes para esta pesquisadora).

Entretanto, Saroldi & Moreira (2005) prosseguem: “caberia ao maestro Radamés Gnattali fornecer outra moldura aos cantores brasileiros além daquela do regional” (Id., Ibid., p. 43), que começou a compor para pequenos conjuntos, trios, quartetos, e “depois foi enriquecendo as formações, a tal ponto que Orlando Silva, então no apogeu, passou a exigir da RCA Victor que os seus discos contassem com a roupagem requintada providenciada por Radamés” (Id., Ibid., p. 43). Sobre esta questão o próprio maestro dá seu depoimento:

O acompanhamento orquestral era feito na base de partituras importadas, os sucessos internacionais. Aos cantores de samba restava a companhia do inevitável regional, formação de instrumentos de corda, percussão e sopro sempre pronta a preencher qualquer lacuna na programação (SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 42).

O mercado das orquestras não se limitou às rádios. Os quatro Cassinos existentes no Rio de Janeiro nos anos 1940 – Assírio, Cassino Copacabana (do Copacabana Palace), Cassino Atlântico, Cassino da Urca e ainda em Niterói o Cassino Icaraí – as gafieiras e todas as emissoras promoviam a imensa absorção de músicos no mercado carioca. Mello afirma que “cada cassino necessitava de pelo menos uma orquestra, o que significa que a demanda por bons músicos era frequente e as oportunidades fartas” (MELLO, op.cit., p. 103). E enumera:

O período mais auspicioso das orquestras brasileiras, que durou quase um quarto de século, teve início em 1936. No Rio, pelo menos oito emissoras mantinham orquestras regulares em seu *cast*, a saber: Rádio Nacional, PRE 8, Rádio Tupi PRG 3, Rádio Mayrink Veiga PRA 9, Rádio Transmissora PRE 3 (cujos estúdios eram utilizados durante o dia para as gravações da RCA Victor com as orquestras Diabos do Céu, Grupo da Velha Guarda, Orquestra Victor Brasileira e a Orquestra Típica Victor, dirigidas ora por Pixinguinha, ora por Radamés Gnattali). Rádio Cruzeiro do Sul PRD 2, Rádio Club do Brasil PRA 3, e Rádio Ipanema PRH 8, depois Rádio Mauá. (Idem, Ibidem, p. 103, Grifo do autor).

Entre o uso do violino pontuado nas jazz-bands nas duas primeiras décadas do século 20, e a sua ausência ou pouco uso nas big-bands nos anos 1940 em diante, verifica-se que o instrumento não sucumbiu ou desapareceu da música brasileira. Sua permanência se deu de outras maneiras, formações das orquestras de rádio e gravadoras como veremos no capítulo 3 sobre a Rádio Nacional, quando serão citados nomes de grande importância, como Simon Bountman, primeiro violino e orchestrador da Casa Edison; Eduardo Patané, violinista da Rádio Nacional, maestro e compositor, cuja orquestra típica acompanhou gravações de

sucessos de Francisco Alves e Ângela Maria, por exemplo; e ainda, os nomes de Irany Pinto e Fafá Lemos, os dois violinistas que sintetizam este trabalho.

2.4 VIOLINISTAS E A MÚSICA POPULAR

Na história da música no Brasil, vale destacar dois violinistas que, embora de maneiras diversas e em diferentes contextos, desenvolveram um estilo brasileiro de tocar. Em primeiro lugar é preciso citar o compositor e violinista mineiro Flausino Vale, nascido em Belo-Horizonte em 1894. Segundo sua biografia, Flausino era um homem muito modesto, formado em direito, profissão à qual se dedicou a vida toda. Iniciou-se no estudo de violino aos nove anos, possuía o afã de desenvolver a técnica do instrumento que constantemente praticava, escolhendo sempre passagens mais complexas e difíceis. Executava de preferência suas composições, seus arranjos e suas transcrições, que mais tarde foram reconhecidas e executadas pelo mundo, como o prelúdio *Ao pé da fogueira*, publicado e gravado pelo célebre violinista Jascha Heifetz³⁵.

O violino para Flausino Vale foi o instrumento catalisador de sua inspiração como instrumentista, compositor e sobretudo como homem brasileiro que, segundo a descrição de Milewski, era desprovido de preconceito, estava aberto às influências da nascente música popular no Brasil. Sua atuação como instrumentista abrangeu muitas facetas do mercado de trabalho vigente naquela época:

Na qualidade de músico atuante participou de orquestras de cinema mudo, ou melhor, principalmente da orquestra do Odeon. O cinema mudo era uma escola formidável de prática de orquestra, em especial no que tange os gêneros e leitura à primeira vista... Executava-se de tudo: música popular, pecinhas fáceis, transcrições de operetas e de sinfonias para pequena orquestra e o que fosse, obrigando o músico a possuir uma leitura que hoje não mais existe... Flausino Vale também participou do rádio mineiro, aquele rádio de outrora que possibilitava maior variedade musical na programação, e executava chorinho, valsa, tango (brasileiro, mal chamado maxixe), pout-pourri, etc., bem como por vezes se apresentava como solista, ora com acompanhamento de orquestra, ora apenas com piano. (MILEWSKI, 1985, p. 21)

Entretanto, a inventividade composicional que destacou Flausino comungava com o “movimento nacionalista” em voga no Brasil no início do século 20, ou seja, ele era ligado ao folclore popular³⁶, vendo-se nas suas obras uma valorização dos detalhes do interior mineiro. Segundo a dissertação de André Bukowitz (2012), Flausino se utilizava de “temas populares” nos quais fazia referência à viola caipira e seus bordões, aos dedilhados da viola (em

35 Violinista Lituano (1901-1987). Considerado um dos maiores virtuosos da história do violino, famoso por suas interpretações, perfeição técnica, sonoridade rica e expressiva e temperamento arrebatado.

pizzicato), aos glissandos que imitam as vozes caipiras, às síncopes típicas brasileiras e às terças paralelas, transpondo para o violino toda a dimensão do seu conhecimento e da sua vivência no interior de Minas Gerais. Esses elementos o caracterizaram, não ausente um tom preconceituoso, como compositor “rural” ou “popular”, embora tivesse tido reconhecimento internacional.

No Brasil, o paradigma nacionalista do início do século 20 estava associado, segundo Pedro Aragão “à ideia de que a identidade nacional só seria encontrada na aquisição de um perfil próprio, desvinculado dos moldes europeus” (ARAGÃO, op.cit., p.17), ainda que o mote dos compositores modernistas não fugisse de um uso quase que forçado de temas folclóricos em estruturas formais da música tradicional “cultura” europeia.

A busca da identidade nacional é uma constante na história cultural brasileira e, segundo Taborda “teve sempre como um de suas principais questões o dilema entre a originalidade e a cópia: como ser diferente dentro de um universo cultural formado pela importação de cânones estrangeiros?” (TABORDA, op.cit., p.195). A resposta a essa questão foi dada por Mário de Andrade que fomentou o “projeto explícito”, segundo Wisnik, de “beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando sua técnica” (WISNIK, op.cit., p. 143). A proposição de nacionalismo sugerida por Mário voltada para o “folclore” foi tomada como norma.

Ao ouvirmos a sua obra, verificamos que subjacente às alegorias do folclore nacional, Flausino se encontrava inserido no meio musical erudito, pois a sua linguagem violinística é

36 O conceito de *folclore* foi constituído juntamente com a ideia de nação, surgida no século 18 e consolidada no século 19, somando-se a este sentimento de nacionalidade o ideal de uma cultura popular, valorizando-se então as particularidades de um povo. O *folclore* trazia a ideia de uma arte “autêntica” e “pura”, porém menor, por não ser a arte culta. Ver REILY, Suzel (2006).

predominantemente baseada na escola tradicional dos compositores/violinistas europeus. O seu valor é realçado por sua identificação com a cultura nacional, deflagrando uma independência inédita dos padrões vigentes ao compor e executar suas obras. Embora não tenha vivenciado a música popular nascente, usou criativamente seu violino fazendo analogias com a viola caipira, transpondo linguagens com extrema originalidade. Flausino não levou muito longe os estudos formais do instrumento, embora o dominasse soberanamente e de maneira muito própria; não deixou obra composicional extensa, mas mergulhou fundo nas possibilidades expressivas do instrumento e legou como contribuição realmente singular uma série de 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino solo que enriquecem a literatura e, sobretudo marcam a presença do Brasil.

Outro músico de fundamental importância para o tema desta pesquisa e que também deu caráter nacional ao violino foi César Guerra-Peixe, compositor, arranjador e violinista nascido em Petrópolis em 1914. Guerra-Peixe teve uma formação tradicional como instrumentista e compositor, porém, sua atuação na música sempre foi eclética e abrangente. Este ecletismo se deve a sua vivência com a música popular, que ocorreu de forma paralela à sua formação erudita ao longo de toda a sua vida. No trabalho sobre os arranjos de Guerra-Peixe para a Rádio Nacional, Bruno Renato Lacerda (2009) traça a biografia deste importante músico, de onde se pôde extrair informações importantes, como por exemplo, experiência original da musicalização de Guerra-Peixe nas rodas de choro de Petrópolis. Aos oito anos de idade, em 1922, já integrava o grupo de choro chamado “Choro do Carvalho” (ou do Carvalhinho) no botequim dos portugueses, executando o violão e o bandolim (LACERDA, 2009).

Aos 11 anos, após três anos de vivência no choro, ingressou no curso de violino da Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis, onde obteve grau máximo de aproveitamento,

ocupando rapidamente o cargo de professor auxiliar de violino. Como violinista, assim como Flausino Vale, Irany Pinto, Radamés Gnattali, ainda aos 15 anos atuou em orquestras do cinema mudo, onde tocava tangos de sua autoria. Este emprego lhe rendia o salário de “6 mil réis por dia, 180 por mês”, segundo ele mesmo em entrevista ao MIS transcrita por Lacerda, “mais do que muitos pais de família recebiam na época” (Idem, Ibidem, p. 24).

Em 1932, aos 18 anos, ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, aperfeiçoando-se ao violino com a Sra. Paulina D’Ambrósio³⁷. Paralelamente aos estudos, Guerra-Peixe começa a trabalhar como violinista em restaurantes, bailes e gafieiras. Consegue um lugar fixo na “orquestra” da Casa Belas Artes, local onde fez amizades fundamentais para sua carreira. Foi apresentado pelo pianista Newton Pinheiro, a Radamés Gnattali. Esta amizade rendeu visitas frequentes de Guerra-Peixe à Rádio Nacional, onde Radamés já estava estabelecido como maestro/arranjador. Radamés convidou-o a fazer alguns arranjos, passando também a divulgar seus choros e valsas (Id., Ibid., p. 25).

Em 1938 Guerra-Peixe foi convidado para trabalhar como arranjador da gravadora Odeon ao lado de Pixinguinha. Passou a orquestrar para os cantores Francisco Alves, Gastão Formenti, Moacir Bueno Rocha, Aurora Miranda, dentre muitos. Segundo Lacerda, Guerra-Peixe nesta época optou por desenvolver sua técnica composicional com Newton Pádua, aprofundando-se no arranjo, uma vez que se sentia desgastado pelo trabalho instável como músico da noite. A partir de então trabalhou na Rádio Tupi ao lado de Almirante no programa “História do Rio pela Música”, sendo valorizado também como compositor tendo a chance de apresentar sua *Sinfonia nº 1* no Teatro Municipal, a convite de Assis Chateaubriand.

A sua vontade de aproximação dos universos musicais fica evidente quando, no programa “Ritmos Cruzados” da Rádio Tupi em 1946, apresentava sucessos populares com

37 A paulistana Paulina D’Ambrósio (1890-1976) mostrou logo cedo talento ao violino. Aos 15 anos, foi para a Europa para estudar no Conservatório Real de Bruxelas, na Bélgica, centro internacional do instrumento e difusor da escola franco-belga. Voltou ao Brasil em 1907, e se dedicou ao ensino, ingressando na Escola Nacional de Música, onde deu aula por 42 anos. teve em segundo plano, carreira como intérprete, participando da Semana de Arte Moderna, em que interpretou entre outros autores Villa-Lobos que a considerava sua violinista predileta e a quem carinhosamente chamava de “general de meu exército”. Ela ensinou várias gerações de bons violinistas. Teve como alunos: Bosisio, Santino Parpinelli, José Martins de Mattos, Guerra-Peixe, Natan Schwartzman, Henrique Morelembaum e Ernani Aguiar. Paulina D’Ambrosio morreu em 1976. Juntando seu nome com o do carioca Oscar Borghert (1906-1992) forma-se a referência da vertente violinística mais importante da primeira metade do século 20 no Brasil. Ver mais em <http://bumbameuboi6b.blogspot.com.br/2009/05/paulina-dambrosio.html>

arranjos eruditos e transportava clássicos como Beethoven para o ritmo de samba. Estas tentativas muitas vezes repetidas por outros arranjadores de rádio possibilitaram a criação de uma nova linguagem para a música brasileira. Foi contratado da Rádio Nacional nos anos de 1948 e 49, optando por seu desligamento a fim de seguir para Recife, onde poderia aprofundar suas pesquisas sobre o folclore brasileiro (LACERDA, 2009).

Guerra-Peixe tornou-se um dos maiores compositores da música erudita brasileira. Participou do grupo Música Viva sob a orientação de J. Koellreutter, preferindo, entretanto, aprofundar-se nas raízes brasileiras adotando convicto estilo nacionalista, mostrando-se fortemente influenciado pela música popular, com a qual ele estava em contínuo contato em razão de suas atividades como instrumentista e arranjador de orquestras de música popular. Manteve as atividades paralelas por toda a sua vida.

Segundo Lacerda, Guerra-Peixe recusou convites para estudar e atuar no exterior, acreditando que tudo que um músico precisava aprender poderia ser encontrado no Brasil³⁸. Atitude que poderia denotar certo provincianismo mostra, ao contrário, uma grande capacidade que Guerra-Peixe teve de olhar para dentro de si mesmo e de seu país, em busca de uma autenticidade que pareceu imprescindível às suas composições. Teve uma carreira profícua como professor desde sua tenra idade, como vimos, e ao longo de toda a sua vida. Guerra-Peixe ensinou arranjo e composição a nomes de expressão da música brasileira como Ernani Aguiar, Rildo Hora, Baden-Powell, Roberto Menescal, Antônio Adolfo e, por ocasião de sua passagem no Recife, Capiba e Sivuca, dentre outros. Guerra-Peixe tinha interesse em formalizar o estudo da música popular com a intenção de “elevar o nível técnico dos profissionais desta área, bem como da própria música popular”, e dizia que muitos arranjadores “aprendem um pouquinho e vão adivinhando o resto”, baseados em métodos estrangeiros, limitando-os aos estilos alheios (LACERDA, op.cit., p. 41). Encarava com seriedade a música e a profissão de músico.

Depois de Recife, volta ao Rio, vai a São Paulo, faz trilhas para cinema, radio novelas, televisão. Dentre seus últimos trabalhos em arranjos em discos de música popular, destacamos os “Afro-Sambas” de Baden-Powell e Vinícius de Moraes, em 1966; e “A Grande Música do Brasil”, contendo três discos, um para cada autor: Tom Jobim, Chico Buarque e Luiz Gonzaga.

38 Um desses convites veio do compositor americano Aaron Copland, que entusiasmou-se com suas composições dodecafônicas, garantindo a Guerra-Peixe uma cadeira de professor em Universidade americana, com a condição de aprender inglês, ao que Guerra-Peixe declinou. (LACERDA, 2009, p. 30).

Em seu artigo: *Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar*, Samuel Araújo (2010) indaga sobre o silêncio em torno da obra escrita por este músico/compositor para orquestras de salão nos anos 1940, por se tratar, segundo a “ótica logocêntrica dominante no meio acadêmico (BORNHEIM, 2001), como resultante de interesse estritamente funcional e comercial, portanto, não merecendo interesse intelectual, e talvez daí advindo seu amplo silenciamento na literatura especializada” (ARAÚJO, 2010, p.2).

Ora, esta faceta do grande maestro é exatamente o que interessa a este trabalho: a do compositor e orquestrador ativo e presente no campo da música popular. Nas partituras de Guerra-Peixe encontradas por Araújo na Biblioteca Nacional em sua pesquisa, havia algumas “exclusivamente instrumentais trazendo impressa a designação de gênero “choro”, cuja instrumentação compreendia além de piano, contrabaixo, violão e bateria, um quarteto de saxofones e eventualmente um ou dois trompetes e trombones, algumas excepcionalmente acrescidas de uma parte para violino” (Idem, Ibidem, p.4). Embora não fosse aparentemente incomum nas orquestrações da época, esta parte solo para violino revela um interesse do maestro em inserir o seu instrumento – violino – na música popular, como solista.

Guerra-Peixe como profissional do rádio, do cinema, da pesquisa folclórica e das salas de concerto, imprimiu à música brasileira um novo caráter, colocando a seu serviço toda a sua vivência na música erudita, revestindo-a com orquestrações magistrais.

III - A RÁDIO NACIONAL E OS PROGRAMAS: A TURMA DO SERENO E MEIA-NOITE EM SURDINA (1930 – 1950)

A evolução da radiofonia na primeira metade do século 20 propiciou um ambiente favorável para a massificação da música popular. Uma geração de compositores, cantores, arranjadores e instrumentistas de altíssimo nível surgiu e ganhou espaço, tendo no rádio seu principal veículo de expansão e divulgação.

A primeira transmissão radiofônica no Brasil se deu em 7 de setembro de 1922, na Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, então capital da república. De 1922 a 1932, as “Rádios Sociedades” foram emissoras que transmitiam educação e cultura pelas capitais e alguns pontos no interior do país.

Em 1929, além da Rádio Clube, surgiram a Mayrink Veiga, a Philips e a Educadora, e todas, naquele ano crucial, segundo Ruy Castro, “iriam se abrir para a música popular” (CASTRO, 2005, p.46). Nesta época, a radiofonia ainda era feita de maneira amadora e familiar, como conta Ruy Castro sobre o princípio da carreira de Carmen Miranda: “Josué (de Barros, compositor baiano) conseguiu que Carmen se apresentasse nas rádios, sempre de graça” (Idem, *Ibidem*, p. 48). As primeiras apresentações do trio Tapajós, formado por Paulo Tapajós e seus dois irmãos, ocorreram nas rádios Sociedade, Clube do Brasil e Educadora em 1928, quando ele contava com apenas 15 anos de idade. Segundo Paulo Tapajós, para cantar na rádio bastava pedir uma chance, ou ser indicado por algum conhecido. Desta forma inúmeros talentos musicais iniciaram suas carreiras.

Para Luiz Otávio Braga, o amadorismo se transforma em profissionalismo por meio do fenômeno da industrialização da música e dos progressos das técnicas de gravação e radiodifusão. A essas dinâmicas da produção cultural dos anos 1930, suas relações com o mercado musical e a imprensa, Luiz Otávio Braga denomina “enformação”. A construção desta forma contribui com a teoria da circularidade cultural de Ginzburg. Ainda segundo o autor,

as convivências entre a cultura erudita - dos acadêmicos e intelectuais - e a cultura popular passam cada vez mais a se encontrar em espaços que cada vez são mais ampliados. Convivências real e virtual possibilitadas pelo elemento técnico da radiodifusão e seus produtos pela indústria fonográfica. (...) Espaço que se comprime no sentido de propiciar encontros de naturezas diversas e que se impõe

como condição-possibilidade de visibilidade social para os representantes das tradições musicais populares e urbanas (BRAGA, 2002, p. 38).

Apesar da colaboração de todas as emissoras de rádio, segundo Claudia Pinheiro, coube à Rádio Nacional “o papel de desbravar novos gêneros, sistematizar a linguagem sonora, levar mais longe e por mais tempo o prestígio do rádio brasileiro” (PINHEIRO, 2005, p. 8). Ao contribuir com a consolidação da cultura brasileira, esta emissora proporcionou o que é conhecida hoje como uma *Época de Ouro* da música no Brasil. Segundo Pinheiro, “no elenco fundador da Nacional já estavam alguns nomes que viriam a estabelecer os padrões artísticos da emissora”, e dentre outros profissionais, “marcavam presença os cantores Orlando Silva e Marília Batista, o maestro Radamés Gnattali e o baterista Luciano Perrone..., Ismênia dos Santos e Aracy de Almeida” (Idem, Ibidem, p.23).

A Rádio Nacional foi fundada em 1936 pelo jornal *A Noite*, com o prefixo PRE-8. Desde o seu início explora todas as possibilidades do veículo, não se detendo em um único segmento, adotando um ecletismo sem precedente, como por exemplo, as inovações introduzidas por Almirante em programas que uniam texto, narração, comediantes e música ao vivo, com a participação da plateia (Id., Ibid., p. 8).

Em 8 de março de 1940, através de um decreto-lei, Getúlio Vargas incorporou o jornal *A Noite*, suas revistas e a Rádio Nacional como pagamento de dívidas da empresa com o governo federal e criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, quando, a partir daí nasceu “o maior fenômeno de comunicação sonora no Brasil” (Id., Ibid., p. 9).

Vargas nomeou como diretor-geral da emissora incorporada à união o advogado, poeta e autor teatral Gilberto de Andrade, que “entreviu a possibilidade de leva-la a cumprir o destino que seu nome prometia, tornando-se uma rádio nacional de fato e não apenas na razão social” (Id., Ibid., p. 9). Ao dividir a chefia dos setores com o elenco da emissora – Radamés Gnattali, Almirante, Victor Costa, Celso Guimarães, José Mauro e Ary Picaluga, “criou-se naquele momento uma administração colegiada e de caráter democrático, apesar de a Nacional ter sido encampada por um regime autoritário” (Id., Ibid., p. 10). De Gilberto de Andrade é a frase que estimulou a criatividade da equipe, e que seria repetida por Radamés em entrevista trinta anos depois: “Vocês fazem agora o que quiserem, gastem o dinheiro que tiver aí, não precisa guardar” (Id., Ibid., p. 10).

O livro *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940 – 1946)* da historiadora Lia Calabre (2006) dá subsídios para entendermos melhor a importância do rádio

- principalmente da Rádio Nacional e o conteúdo veiculado pela mesma - na formação da sociedade brasileira entre os anos 1930 e 1950. A escritora resgata as relações que se estabeleceram entre o Estado e a Rádio no período de 1940 a 1946, coincidentemente período concentrado na ditadura de Getúlio Vargas.

Calabre cita as ideias de Jean Tardieu (CALABRE, 2006, p. 16) sobre as operações do rádio, as quais “entrelaçam aqueles que produzem com os que consomem, envolvendo assim, uma parcela significativa da sociedade nesta complexa rede”, este período corrobora mais uma vez o conceito de circularidade cultural de Ginzburg:

O rádio exerce forte influência no cotidiano da sociedade, os desejos da última acabam por interferir na programação veiculada pelo primeiro. A relação que se estabelece entre a sociedade, representada pelo público ouvinte, e o meio de comunicação, neste caso o rádio, é uma relação em mão dupla – o produto que o rádio oferece tem que ser aceito pelo ouvinte-consumidor (CALABRE, op.cit., p.14).

Ainda segundo esta autora, nestes seis anos (entre 1940 e 1946), “a Nacional manteve-se em crescimento constante, atraindo para seus quadros os melhores profissionais da época” (Idem, Ibidem, p.15). O rádio absorveu e adaptou as formas de arte já existentes (literatura, poesia, teatro e música). A profissionalização de artistas: cantores, atores, instrumentistas e toda as profissões implícitas a este meio como a arquivistas, copistas, arranjadores, sonoplastas, citando apenas algumas como exemplo, dão elementos que permitem identificar a relação entre o meio e seu próprio tempo e verificar questões presentes nas discussões historiográficas correntes sobre a primeira metade dos anos 40, tais como: o crescimento urbano, a legislação trabalhista, a formação de uma identidade nacional, entre outras.

Em seu livro *Cantores do Rádio - A Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, Alcir Lenharo (1995) descreve com detalhes o meio artístico carioca dos anos 1940 e a atmosfera musical-dançante do centro da cidade. Dancings e gafieiras constituíam os espaços populares de dança na cidade, onde se abrigavam boas orquestras e cantores de prestígio como Jamelão, Nelson Gonçalves, Elizeth Cardoso, Jorge Goulart, Ruy Rey, e ainda exibiam-se músicos do porte de Guerra-Peixe. De acordo com Lenharo, a década de 1940 foi a época de maior sucesso dos tangos e boleros, neste sentido pode-se dizer que o sucesso do tango veio na contramão do clima nacionalista difundido pela ditadura Vargas. Faziam sucesso tangos como “Caminito”, “Mi Buenos Aires querido”, “Mano a Mano” e

orquestras típicas como as de Francisco Canaro, Miguel Caló, Oswaldo Pugliesi tinham grande prestígio e faturavam alto³⁹.

Todo este contexto indica uma época de ouro para os violinistas, com uma prodigalidade de ofertas no mercado de trabalho. Rádios, gravadoras, dancings e gafieiras, cassinos, todos tinham sua orquestra e requisitavam cada vez mais os instrumentistas. Nos primeiros tempos da Rádio Nacional um dos principais responsáveis pelas glórias da emissora foi o maestro, pianista e arranjador Radamés Gnattali, que imprimiu um novo padrão nos acompanhamentos orquestrais dos grandes cantores como Orlando Silva, Chico Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo. Suas inovações trouxeram elementos da música sinfônica à música popular. O próprio maestro relata em entrevista transcrita no livro de Saroldi e Moreira sobre estas questões:

A Nacional tinha orquestra de jazz dirigida por Gaó, Patané dirigia a de tangos, onde eu era pianista. Naquele tempo não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional. As orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas, por aí... O acompanhamento orquestral era feito na base de partituras importadas, os sucessos internacionais. Aos 'cantores de samba' restava a companhia do inevitável regional, formação de corda, percussão e sopro sempre pronta a preencher qualquer lacuna na programação (GNATTALI *apud* SAROLDI & MOREIRA, 2005, p.41).

Como vimos, no elenco fundador desta emissora já estavam alguns nomes que viriam a estabelecer os padrões artísticos que seriam seguidos nas décadas de 1940 e 1950, entre eles o maestro Radamés Gnattali. Segundo Saroldi e Moreira caberia ao maestro Radamés fornecer outra moldura aos cantores brasileiros. Começou com arranjos para pequenos conjuntos, trios, quartetos. “Depois foi enriquecendo as formações, a tal ponto que Orlando Silva, então no apogeu, passou a exigir da RCA Victor que os seus discos contassem com a

39 O governo Vargas procurou estabelecer fortes relações políticas e de amizade com os países sul-americanos. Em 1935 fez uma célebre viagem à Argentina e Uruguai tomando uma série de medidas visando o intercâmbio entre esses países. Ver: (LENHARO, 1995, p. 22)

roupagem requintada providenciada por Radamés” (GNATTALI *apud* SAROLDI & MOREIRA, *Ibidem*, p.43).

A programação da Nacional “revolucionou o sistema de orquestração da música popular”, como disse Paulo Tapajós em seu depoimento a Almirante para o MIS em 1967. O caráter diferente dado à música popular, segundo Paulo Tapajós, foi usar o regional de violões e cavaquinho dentro da orquestra. Esta inovação mantinha o “sabor” de brasilidade que Radamés evidenciava, estando “50 anos na frente de qualquer outro músico naquela ocasião”, o que fazia com que seus arranjos escritos em 1943, quando estreou o programa *Um Milhão de Melodias*, “fossem tão modernos e tão atuais como se tivessem sido escritos em 1967 (data da entrevista)”, e conclui:

Então, o que houve foi o seguinte: se nós estávamos avançados naquela ocasião fazendo aqueles primores de arranjos que o Radamés, o Lyrio (Panicalli), o Leo (Peracchi) e outros fizeram, principalmente estes três, os outros tiveram o poder de assimilar aquele espírito, aquela coisa toda e se chegar a uma escola realmente boa ao sistema de instrumentação... Não houve senão um laboratório experimental para todos nós dentro da Nacional fazendo e criando bons programas de Rádio. Bons porque nós hoje em dia nos orgulhamos de ter feito ou participado.

O programa *Um milhão de melodias*, estreado em 1943, foi patrocinado pela coca-cola para lançar o refrigerante no Brasil e fez parte do quadro de atrações dispendiosas da emissora – já que contava com mão de obra considerável – entretanto indispensáveis ao prestígio da Nacional. A estrela do programa era a Orquestra Brasileira de Radamés, “especialmente formada para executar sucessos internacionais e música brasileira de todos os tempos, auxiliada pelos técnicos, cantores e conjuntos da emissora” (PINHEIRO, 2005, p. 12). As audições semanais deste programa ficaram no ar por 13 anos, onde se ouviam os “ritmos latinos, norte-americanos, europeus e brasileiros, em roupagens modernas e originais, acessíveis pelas ondas médias e curtas na Nacional” (Idem, *Ibidem*, p. 12).

É importante ressaltar o trabalho do diretor musical Paulo Tapajós na Rádio Nacional. Paulo, filho de jornalista e nascido no Rio de Janeiro de 1913, presenciou a primeira transmissão radiofônica na exposição de 1922. Sua vida estaria, a partir de então, totalmente vinculada a este veículo de comunicação. Acompanhando sempre a programação, formou com seus irmãos Haroldo e Oswaldo, o trio Irmãos Tapajós, que rapidamente se profissionalizou

na radiofonia. Com a desistência dos irmãos pela carreira musical, Paulo continuou na Rádio Nacional, onde logo se tornaria também produtor musical, além de cantor. Em entrevista para a *Coleção de Depoimentos Música Popular Brasileira* do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1967), foram colhidos alguns depoimentos que descrevem este momento, os quais transcrevo aqui. Neste depoimento Paulo Tapajós fala da sua participação no programa *Um Milhão de Melodias* como assistente de produção e ainda como cantor, o que conferiu a ele uma visão em favor de uma música “boa, bonita e bem feita”, independente de ser “puramente brasileira” ou influenciada pela música de outras nacionalidades. A questão era dar um tratamento à música brasileira do mesmo nível que se ouvia nos discos importados.

É estranho que eu tenha me dedicado tanto à música brasileira e aparentemente tenha começado cantando foxtrote. Mas não é bem isso, não. Eu acho que a música, ela tem pátria para mim porque eu sou brasileiro e quero muito bem à música do Brasil, e o que eu puder continuar fazendo em favor dela eu farei. Mas a ‘outra musica’ também é muito boa e muito bonita e muito bem feita, e inclusive nos ensina muita coisa.

Paulo Tapajós, como produtor, foi o criador de programas que ficaram célebres na Nacional, como por exemplo: *Quando os maestros se encontram*, *Quando canta o Brasil*, *A Turma do Sereno e Música em Surdina*. Estes dois últimos tem destaque para esta pesquisa por se tratarem de programas de música instrumental nos quais atuaram os violinistas *band-leaders* Irany Pinto, no primeiro e Fafá Lemos, no segundo, respectivamente. Paulo Tapajós descreve:

A Turma do Sereno foi um conjunto brasileiro de serenata, bem mais recente, de 1956⁴⁰. Dois violões, cavaquinho, uma flauta (João de Deus), o violinista era o Irany Pinto, clarone (Sandoval Dias), Abel Ferreira no clarinete. Era um conjunto especialmente organizado para esse tipo de música romântica brasileira, fazer ressurgir as velhas canções, a velha modinha e alguma música chorosa instrumental, as valsas de esquina, o choro mesmo, as polcas, alguns maxixes mais vibrantes. Mas como era um programa feito às altas horas da noite, ele era um programa mais tranquilo, mais romântico mesmo, enfim...

Interessante o fato de que, em 1949, houvesse um saudosismo de Tapajós em recriar o ambiente do choro do início do século 20, justamente aquele em que viveram os violinistas

40 Paulo Tapajós possivelmente fez confusão com a data inicial do programa, que foi criado em 1949. Encontramos no Jornal *A Noite* de 20 de julho de 1950 uma nota importante, com foto de Paulo Tapajós, que anuncia uma audição de gala comemorativa de um ano do programa citado. Diz a nota: “Há um ano, revivendo a nossa serenata. Amanhã, a *Turma do Sereno* celebra seu primeiro aniversário, na Rádio Nacional... Um programa vitorioso... para os que ainda gostam de serenata ou vêm (sic) nela uma delicada exteriorização da alma poética ou boêmia do povo... (Fonte: *A Noite*. Quinta-feira, 20 de julho de 1950, p. 8. Hemeroteca Digital).

dos grupos citados no catálogo da Odeon, e aqueles que viraram verbete no livro de Alexandre Gonçalves Pinto. Ainda segundo Paulo Tapajós em seu depoimento, “este programa representava o reencontro com a música da rua mal iluminada por um lampião a gás. Era o momento em que a gente imaginava que numa esquina de rua, encontravam-se os velhos amigos para fazer choro”. E ainda, através deste programa ele travou conhecimento com o pesquisador cearense Déscartes Silva Braga, que era na época um dos maiores colecionadores de discos do tempo da Casa Edison, não sendo improvável a analogia proposta entre o programa de 1956 e as gravações dos anos 1920.

O programa *A Turma do Sereno*, criado no Departamento de Música Brasileira da Rádio Nacional, tinha a função de retomar uma linha saudosista e um tanto purista da música popular urbana, que já se encontrava em processo de modificações influenciada pela música estrangeira. A Turma do Sereno tinha seus arranjos feitos por Radamés Gnattali, diretor musical do programa.

Dois anos antes, o cantor e locutor Almirante, ainda segundo estes autores, revolucionou o ambiente da Rádio nacional, quando ainda não tinha programações organizadas. Criou ali programas musicais informativos, que contava histórias de uma sinfonia, de um choro ou de uma modinha carnavalesca (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 46). Entretanto, foi na Rádio Tupi entre os anos de 1947 e 1952 que Almirante produziu o programa *O pessoal da velha guarda*, sob a direção musical de Pixinguinha. Segundo a pesquisadora Anna Paes (2012) em sua dissertação *Almirante e o pessoal da Velha Guarda: Memória, história e identidade* este programa teve dois objetivos principais: “despertar o interesse pela valorização da memória da música popular urbana no país e criar um espaço de referência estética onde determinados padrões seriam vinculados como representativos da identidade musical brasileira” (PAES, 2012, p. 134).

Sobre a orientação estética do programa Anna Paes descreve:

A proposta nostálgica do programa foi o de marcar as diferenças entre a música do passado e a do presente... [Almirante] quer provar aos ouvintes que no passado a qualidade das músicas era superior... Colocando os maxixes de outrora ou composições como brejeiro de Nazareth como de maior qualidade que as composições de “hoje” (Idem, Ibidem, p. 101).

A similaridade das propostas de ambos os programas citados *A Turma do Sereno* e *O Pessoal da Velha Guarda*, diz respeito a uma postura contrária ao internacionalismo no cenário artístico da música popular nos anos 1940 e 1950. Embora exista uma defasagem de quase dez anos nas datas de criação destes programas, ambos são uma resposta à grande

invasão da música estrangeira, principalmente na forma de fox e bolero, que o mercado brasileiro sofreu nestes anos.

Neste sentido, Irany Pinto representa o músico que, completamente inserido no mercado radiofônico e fonográfico, soube transitar entre todas as posturas e modismos usando seu violino solo para representa-las com desenvoltura, como veremos a seguir.

A transição dos anos 1940 para a década de 1950 trouxe muitas novidades no meio musical. A figura do “caboclo ligeiro” e do “mulato inzoneiro” que protagonizaram o samba-exaltação estava agora ultrapassada. “O centro das atenções musicais passava a ser ocupado pelo brasileiro cosmopolita, urbano, pronto a gozar as delícias do litoral à beira do asfalto” (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 126).

Nas águas dessas inovações surgiu o *Trio Surdina*. Obedecendo à ideia de reagrupar solistas do elenco da Nacional em novas e inesperadas formações, Paulo Tapajós juntou o violão de Garoto ao acordeão de Chiquinho e ao violino de Fafá Lemos. Segundo Saroldi & Moreira:

o som obtido pelos três excepcionais instrumentistas casava-se perfeitamente com os fins de noite do rádio, terminando o horário nobre da programação. *Música em Surdina* ia ao ar em estúdio, longe das interferências do auditório. Também não pretendia concorrer com novelas, programas montados, nem com as audições humorísticas. Tampouco se comprometia com o ouvinte por uma postura estético-nacionalista conservadora como *A Turma do Sereno*, ou aspirava ao tom cosmopolita que dera origem a *Um Milhão de Medodias* (Idem, Ibidem, p.140, grifo do autor).

O sucesso do *Trio Surdina* foi absorvido progressivamente pelas gravadoras, dando impulso à carreira de Fafá Lemos como band-leader. Estes programas instrumentais, portanto, não visavam ao lucro da emissora, abastecida financeiramente pelo sucesso de programas de extremo sucesso em auditório como o humorístico *Jararaca e Ratinho*, por exemplo. O repertório do *Trio Surdina* era internacional, com incursões em sambas, boleros e composições autorais, tendo sido absorvido progressivamente pelas gravadoras, dando continuidade a um processo estético que viria a desembocar ao final dos anos 1950 na bossa nova. Na opinião de Paulo Tapajós, ainda em seu depoimento ao MIS, antes de surgir o termo “bossa nova”, o caminho harmônico vinha sendo redesenhado por Garoto, que “fazia um negócio diferente, harmonizava de outra maneira, compunha melodias que tinham um

caminho que não se esperava... e tinham aquelas orquestrações que Radamés já fazia em 1938, elas já traziam um sentido novo de harmonização”.

Diferentes entre si em alguns aspectos importantes: o grupo instrumental de *A Turma do Sereno* durou o tempo em que o programa esteve no ar, ao contrário de *Música em Surdina*, programa que durou apenas quatro meses no ar, dando origem ao *Trio Surdina* (Fafá Lemos, Garoto e Chiquinho) cujo sucesso renderia inúmeras gravações e a independência do trio como grupo, inclusive acompanhando cantoras tais como Linda Batista, e que contaria, por vezes, com a colaboração de Vidal no contrabaixo e Bicalho na percussão. O *Trio Surdina* imprimiu uma nova estética ao som que surgiu com a troca dos grandes espaços das casas noturnas alimentadas pelo jogo, pelos pequenos espaços das boates, fazendo com que formações musicais pequenas como a deles equivalesse à de uma grande orquestra.

O músico Fafá Lemos representa o ponto culminante desta pesquisa, por se tratar de um violinista que deu um sentido de mais liberdade ao executar a música brasileira, tendo sido o que mais se destacou nacional e internacionalmente, como veremos em sua biografia apresentada a seguir. Segundo estudo comparativo de Rodrigues Silva (2006), a forte influência *grappelliana* em seu estilo pessoal revela que estava afinado com sua época, sintetizando traços jazzísticos e nacionais de maneira inteligente. As diferentes maneiras de execução do violino na música brasileira serão devidamente analisadas na continuidade desta pesquisa.

Sob o ponto de vista artístico, a fase que começa nos primeiros anos do pós-guerra prenuncia mudanças radicais no repertório das gravações. Ao contrário dos anos 1930 – a

chamada “época de ouro” da música popular brasileira – onde predomina um repertório bem nacional, inicia-se uma verdadeira invasão de ritmos e melodias estrangeiras, com imediato reflexo no trabalho de nossos compositores, arranjadores e intérpretes. Claro que esse tipo de influência já se fazia sentir em épocas anteriores, porém, em intensidade bem menor.



Figura 6 - Os artistas Irany Pinto e Fafá Lemos nas contracapas de seus discos:
Inspiração – Lina Pesce e Dó-Ré-Mi-Fá-Fá, respectivamente.
Fonte: Acervo da Rádio Nacional

3.1. IRANY PINTO

3.1.1 Dados Biográficos

Sobre Irany Pinto não há registros nos dicionários e livros referentes à música e músicos brasileiros. Ao colocar seu nome no site do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* on-line, é sugerida a página da *Turma do Sereno*, cuja descrição sobre o grupo é tirada das páginas do livro de Saroldi & Moreira (2005). Entretanto, há um comentário de Paulo Tapajós em depoimento ao MIS, que dá uma dimensão um pouco maior sobre o aproveitamento do talento musical dos instrumentistas da Nacional, proporcionado por ele (Tapajós): "Esse programa [*Turma do Sereno*] teve uma vantagem: não só ele redescobriu esse repertório seresteiro como proporcionou vitalidade a esses músicos solistas da Rádio Nacional que só ficavam na fila da orquestra" (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p.138).

Um destes talentos é o violinista Irany Pinto, um músico de grande relevância para esta pesquisa por consagrar em sua carreira solo o êxito atuando em inúmeros gêneros

musicais com muita desenvoltura. Irany foi um *band leader* que, sob a expressão *Irany Pinto e seu conjunto* conta com mais de vinte LP's como solista em seu instrumento, atuando na música popular brasileira.

Como dado biográfico, há a carta emocionada que me foi enviada recentemente por sua filha Moema Pinto Lessa com alguns dados de seu pai. Resumidamente, e dando ênfase à parte profissional:

Irany nasceu em 8 de novembro de 1914, em Manhuaçu, estado de Minas Gerais. Assistindo ao violinista Chá Liubas despertou seu interesse pelo instrumento. Tocou em cinema mudo, aonde seu pai rodava os filmes, compunha e tocava valsas com sua irmã Yara ao piano. Fez parte da banda militar do Espírito Santo. Em Belo-Horizonte, diplomou-se pelo Conservatório Brasileiro de Música, foi solista e dirigente da Rádio Inconfidência de Minas Gerais durante sete anos. Dirigiu também a Orquestra do Cassino da Pampulha havendo por várias vezes atuado com suas orquestras no Palace Hotel e Cassino de Poços de Caldas. Sempre muito versátil, tinha uma típica Argentina onde era perfeccionista nos tangos. Veio para o Rio de Janeiro em 1946 a convite para ingressar a Rádio Nacional, onde se exibiu como solista e violino principal em diversos programas e sempre sobre o comando de grandes maestros e arranjadores que muito o elogiavam, entre eles, Leo Peracchi, Radamés Gnattali e outros. Muito requisitado, fez parte das orquestras da TV Rio, TV Tupi e TV Globo. Como funcionário público federal, entrou com concurso na Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, onde tocava o clássico que tanto adorava! Foi o “Rei das Gravações do Rio de Janeiro”, como era chamado. Era ele

quem arregimentava os músicos para distribuir entre todas as gravadoras, mas onde se destacou foi na gravadora Odeon, na qual gravou seus grandes sucessos: “*Boleros em Surdina – Irany e seu conjunto*”, no total de uma série de quatorze discos, entre eles *Tangos em Surdina*, *Valsas em Surdina*, *Noche de Ronda* (Mexicanas), dentre outros. Na gravadora Continental gravou o maravilhoso disco de *Canções Italianas*. Fazia tanto sucesso com seus discos que ficou por vários tempos nas paradas no rádio, sempre em primeiro lugar. Ganhou o “Disco de Ouro” na Venezuela, por maior vendagem. Trabalhou até 1970, quando adoeceu vindo a falecer em 29 de agosto de 1972, calando seu coração e nos deixando a saudade do homem amoroso e de seu violino que nos fazia chorar de emoção e encantamento... (ver Anexo B.)

A carta de Moema resume as informações encontradas sobre Irany – escassas – em reportagens jornalísticas e nas contracapas de seus discos.

Irany Pinto é realmente um fenômeno de atuação em inúmeras frentes de trabalho como violinista. Chegou ao Rio em 1946 por ocasião de seu contrato com a Rádio Nacional, onde permaneceu até 1961, quando a orquestra da rádio foi cedida ao Serviço Público por decreto de nº 50.835, em 23 de junho de 1961, obrigando os músicos a optarem pela estabilidade, passando a ser da Rádio MEC.

por im-



da Carteira Profissional 48595

trícula no I. A. P. C. 1.240.871

do Reg. Jornalístico no S. I. P.

do Certificado de Revista

PINTO

Figura 7 – Irany Pinto – página inicial do contrato de trabalho na Rádio Nacional - 1946.

Fonte: Arquivo da Rádio Nacional – Rio de Janeiro

Durante os quinze anos de trabalho na Nacional, Irany mostrou-se um funcionário assíduo e exemplar, cujo *status* aumentou junto com seu salário: CR\$ 4.000,00 no ano de seu contrato, subindo conforme as renovações anuais de contrato cerca de CR\$ 1.000,00 ao ano. Em 1954 recebia CR\$ 9.000,00, em 1959 seu salário era de CR\$ 14.400,00 e, por fim, em 1960 contava com CR\$ 18.000,00.

Os dados de distribuição de renda não nos permitem afirmar se estes aumentos salariais dizem respeito à valorização ou desvalorização da renda de Irany. Apesar de ter sido um período de maior PIB na história do Brasil e do mundo à época (entre 1946 e 1961), o cálculo sobre a inflação oferece ajustes que não traduzem uma deflação real, dando a entender que houve uma queda brutal no valor do salário⁴¹. Entretanto, o músico profissional tampouco compunha sua renda em um só lugar. Neste profícuo período para o músico carioca, as gravações como solista ou acompanhador em discos próprios ou de outros artistas, os shows em boates e cassinos e, mais para frente nos anos 1960, segundo Moema em sua carta, as emissoras de TV abririam muitas frentes de trabalho nas quais Irany atuou ininterruptamente ao longo de sua vida artística. Apesar disso, a estrutura de renda acaba afetando a vida do profissional. Vale ficar com a dúvida, não devendo tomar como definitivos esses números.

No período entre 1940 e 1946, segundo Calabre, “a emissora manteve-se em crescimento constante, atraindo para seus quadros os melhores profissionais da época” (2006, p. 15), passando a ocupar a posição de campeã de audiência, tendo como diretor Gilberto de Andrade⁴². Irany Pinto entrou na Rádio Nacional justamente neste momento em que os programas orquestrais “constituíam a riqueza musical da emissora” (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 98). Já em 1943 havia dois concertos sinfônicos dirigidos pelos

41 Ver: ABREU, Marcelo Paiva. *A economia brasileira: 1930-1964*. Departamento de Economia – PUC. www.econ.puc-rio.br.

42 O Estado Novo, ditadura implantada por Getúlio Vargas em 1937 e que se estende até 1945, centraliza o poder nas mãos do governo. Segundo Lia Calabre, “a produção cultural não escapou à regra. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, o governo concentra, em um só órgão do Estado, o controle sobre o setor cultural... Essa política acaba trazendo para dentro dos quadros estatais grande parte da intelectualidade da época” (p.25). O jornalista, advogado e revistógrafo Gilberto de Andrade, o líder modernista Mario de Andrade, o poeta Carlos Drummond de Andrade, o líder católico Alceu Amoroso Lima, o educador Anísio Teixeira, o maestro Heitor Villa-Lobos, são alguns exemplos deste “cenário aparentemente renovador, repleto de iniciativas no campo cultural” do novo governo (CALABRE, op. cit., p.26).

maestros Romeu Ghipsman e Léo Peracchi, doze programas de orquestras de concertos, quatro audições do Quinteto de Cordas, quatro apresentações do Quarteto Celeste, integrado por Radamés Gnattali ao piano, Lírio Panicali ao teclado eletrônico, Luciano Perrone ao vibrafone e Elza Guarineri na harpa (Idem, Ibidem, p. 98).

De acordo com Saroldi & Moreira, “o público não aceitava mais uma gravação feita somente com os recursos dos conjuntos regionais. O ouvinte tornava-se mais exigente, acostumado pelo rádio com um tipo de linguagem mais sofisticada” (Id., Ibid., p. 67). Além disso, com o rompimento de Getúlio Vargas com o Eixo, instala-se o pan-americanismo, que intensifica as relações culturais entre o Brasil e os EUA, incentivando, por exemplo, a ida de Carmen Miranda e o Bando da Lua para os EUA. O samba já havia se “vestido de smoking”⁴³ e os talentos recrutados pela Nacional representavam formações e experiências as mais variadas, que encontravam na emissora “produtores, maestros e arranjadores competentes, capazes de identificar o ponto de equilíbrio entre a tradição e a modernidade, incorporando instrumentos e soluções melódicas vindas de todo o mundo sem, no entanto, desfigurar nossa música” (Id., Ibid., p. 100).

Ainda de acordo com os dados pesquisados por Saroldi & Moreira, o elenco da Nacional contaria em meados dos anos 1950 com cerca de 670 funcionários, dentre 10 maestros e arranjadores, 124 músicos instrumentistas, 96 cantores e cantoras. Citando alguns deste incrível *cast* de estrelas estão Orlando Silva, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Carmen Costa, Nelson Gonçalves, Vicente Celestino, Zezé Gonzaga, Nora Ney, Jorge Goulart, Lenita Bruno, Dolores Duran, dentre muitos (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 130). A busca por funcionários qualificados incluía teste gravado a todos que chegavam à rádio em busca de emprego, “tivessem ou não carta de recomendação de alguma autoridade. Devido a isso, a nacional passou ao largo da burocratização e do empreguismo” (PINHEIRO, op.cit., p.13).

Dentro deste quadro das políticas de Getúlio, a formulação de uma legislação trabalhista tem relevância, por trazer referências importantes para esta pesquisa. Analisando as folhas de seu processo contratual, conclui-se que Irany Pinto foi um funcionário exemplar da Rádio Nacional, obtendo com isso todos os direitos de um bom empregado. A sua ficha cadastral obtida nos arquivos da Rádio Nacional indica que Irany foi admitido em 1 de agosto

43 Em Saroldi & Moreira (op.cit.) há referência a um texto de Pedro Anísio publicado na revista *Boletim Informativo dos Serviços de Transmissão* da Rádio Nacional, onde o autor metaforicamente ilustrou a trajetória do samba, intitulado *Samba em Traje de Gala*. Anísio descreve as roupagens do gênero musical, desde os figurinos mais simples e humildes, associados ao acompanhamento do regional, até quando Ari Barroso vestiu pela primeira vez o samba com casaca, ganhando para si o smoking da orquestra. (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 100).

de 1946 no cargo de músico e optou em 1961 por transferir-se para o Serviço Público⁴⁴, gozou férias e obteve aumento salarial substancial durante estes 15 anos, não apenas por ajustes de inflação, mas com promoções e abonos referentes ao cargo de violinista *spalla*.

Nestes quinze anos de serviços prestados a Radio Nacional, encontramos apenas duas suspensões nas comunicações internas da divisão administrativa em sua pasta, uma por ter chegado atrasado ao programa “César de Alencar” (1961) e por ter entrado pela plateia, e outra por falta ao programa “Canções de encurtar caminho” (1961). Considerando que as duas únicas falhas como funcionário ocorreram no ano do término da Orquestra da Nacional, podemos concluir que Irary realmente foi um funcionário que cumpriu com todos os ditames não apenas burocráticos, como também artísticos.

Vale a pena reproduzir alguns itens do contrato de trabalho de Irary Pinto, para compreensão de como a lei trabalhista se adaptou à profissão do músico de orquestra de Rádio:

Contrato de Trabalho nº 27 – Condições:

- 1) O CONTRATADO, que ajusta os seus serviços profissionais como EXECUTANTE DE VIOLINO se obriga a participar de ensaios, programas (televisivos ou não), gravações de discos fonográficos para uso exclusivo da CONTRATANTE ou de emissoras a ela pertencentes, filiadas ou com as quais mantenha intercâmbio de acordo com o que determinar a Direção de Broadcasting ou seus departamentos e serviços especializados e conforme as tabelas afixadas em lugares próprios.
- 2) Durante o prazo deste contrato o CONTRATADO se obriga a prestar seus serviços artísticos com absoluta exclusividade, executando ou interpretando o que lhe for indicado pela CONTRATANTE ou as que o mesmo escolha e esta aprove (quando for o caso), aceitando e acatando as instruções do pessoal técnico e artístico quanto ao modo de execução ou de interpretação, ensaiando e repetindo o número de vezes que, a critério do pessoal técnico e artístico responsável for considerado necessário, assim como a empregar o melhor de seus esforços para uma atuação perfeita.
- 3) A CONTRATANTE adquire o direito exclusivo dos serviços artísticos do CONTRATADO, na conformidade das cláusulas anteriores em todo o território brasileiro. Fica estabelecido e concordado que esses serviços poderão ser executados, quer na estação principal da CONTRATANTE, no Rio de Janeiro, quer nas emissoras que a elas pertencerem, forem suas filiadas ou com as quais mantenha intercâmbios, dentro ou fora desta capital. À CONTRATANTE caberá a responsabilidade de viagens e estadia sempre que, a seu serviço, o CONTRATADO tiver que se afastar desta Capital. Estabelece-se, outrossim, que o prazo de afastamento não poderá ser maior que 30 (trinta) dias, salvo acordo entre as partes. Em consequência deste contrato a CONTRATANTE adquire o direito de utilizar o prenome, o nome, o pseudônimo, a

44 Decreto nº 50.583 de 23 de junho de 1961. O presidente Juscelino Kubitschek assinou em 12 de janeiro de 1961 o decreto que transferiria vários músicos da Rádio Nacional para o Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Cultura. Quem optasse pela transferência teria os benefícios de servidores federais. A grande maioria, incluindo Irary Pinto optou pela transferência. Surge assim a Orquestra Sinfônica Nacional, da qual esta pesquisadora faz parte.

fotografia e os dados biográficos do CONTRATADO para a publicidade de seus programas.

4) É proibido o CONTRATADO, mesmo sob qualquer pseudônimo, participar em quaisquer espetáculos públicos ou festas de caridade, irradiados ou não, ou em outra atividade artística sob qualquer título ou natureza, sem a prévia e expressa autorização da CONTRATANTE. Fica estabelecido e concordado que as atuações artísticas do CONTRATADO, dentro do território brasileiro, pertencem à CONTRATANTE que, através de seus departamentos especializados, poderá negociá-las, mediante acordo entre os signatários e terceiros interessados. A CONTRATANTE, ouvido o CONTRATADO, ajustará preços e condições reservando para si a percentagem que se estabelecer, ou abrindo mão dela se assim julgar conveniente. O CONTRATADO investe a CONTRATANTE de plenos poderes para agir em seu nome nas negociações aqui previstas.

Nos programas com a Orquestra da Rádio Nacional, temos alguns exemplos do destaque que Irany tinha como instrumentista e *spalla*. Em *Quando os Maestros se Encontram*, programa de grande sucesso que valorizava os maestros e seus arranjos, é comum ouvir o locutor Heron Domingues descrevendo o arranjo antes da execução. Por exemplo, num arranjo de Lyrio Panicall para uma valsa de Jorge Melacrino: “reside nos violinos todo o efeito do arranjo... e nos dedos e na execução artística de Irany Pinto, o principal momento do solo”. Outro exemplo no samba *Copacabana* de João de Barro e Alberto Ribeiro, “há momentos em que o sax alto de João Batista, o violino de Irany Pinto e o corne inglês de Augusto Keller roubam para si as atenções do ouvinte” (ACERVO RÁDIO NACIONAL-Disco 466).

Como já foi dito, o programa *A Turma do Sereno*, criado em 1949 no Departamento de Música Brasileira da Rádio Nacional tinha arranjos feitos por Radamés Gnattali. O repertório deste programa referia-se aos choros de maior sucesso do início do século 20, mesma época em que comprovamos a presença de alguns violinistas engajados no choro e em outros gêneros de música popular (ver Capítulo 2).

Ao mesmo tempo em que se destacou no programa saudosista *Turma do Sereno*, tocando choros e valsas antigas, sua carreira como violinista/solista ganhou impulso a partir das gravações de discos de boleros. Este antagonismo aparente entre a música brasileira e a estrangeira foi vivida com naturalidade por Irany, demonstrando um diálogo entre matrizes culturais múltiplas, em que os códigos específicos destas manifestações se interpenetravam, como veremos. Em depoimento, Paulo Tapajós se manifesta sobre esta questão relatando a Almirante a sua opinião:

A nossa musica inclusive é formada pela música estrangeira e não tem mal nenhum que eu cante música estrangeira. Inclusive o seguinte: você se lembra, Almirante, na época de *Um milhão de melodias* na Rádio Nacional? Talvez por falta de outros intérpretes, eu cantei música americana em inglês, cantei música francesa em

francês e cantei música espanhola em espanhol. Formamos o *Trio Melodia* com Nuno Roland e Albertinho Fortuna...

Paulo Tapajós continua descrevendo que com este trio, cantou tanto os baiões em voga quanto tangos, e até música irlandesa.

Segundo Lenharo, nos anos 1950 “a música brasileira vinha apertada nas paradas de sucesso por uma onda avassaladora de boleros mexicanos que tomara conta do país no final da década anterior” (LENHARO, 1995, p. 66). Fazer versões das músicas estrangeiras foi a estratégia de gravadoras, como a Continental, para sobrevivência destas na disputa da indústria de discos. Além disso, havia uma desigualdade de potência entre as indústrias nacional e estrangeira. Almirante relata que a produção internacional é imensa e repleta de música ruim, entretanto as 50 melhores dentre 1000 chegam ao Brasil “dando a impressão de que a música internacional é impecável” (PAES, 2012, p. 98).

Esta desigualdade entre as indústrias nacional e estrangeira suscitou medidas protecionistas, tais como cobrar impostos maiores para encarecer os discos estrangeiros. Lenharo esclarece que

Nesta época, a disputa se fazia acirrada no mercado musical; a matriz dos discos estrangeiros chegava nas mãos dos comandantes da Panam, prontinha. O disco saía rápido e barato no mercado, dominado pelas empresas estrangeiras que tomavam conta do ramo. Não devia ser nada fácil para uma empresa nacional instalar-se cirar um catálogo, expandir a sua produção. A Continental foi a primeira grande gravadora nacional a se impor no mercado no início dos 40. Seu controle acionário, conforme informação de Braguinha, pertencia à família Byington, representante da Colúmbia no país. Braguinha dirigia o Departamento Artístico da Colúmbia, de onde saiu, e com seu trabalho é que a Continental começou a crescer (LENHARO, 1995, p. 76).

Apesar das disputas de mercado entre a invasão estrangeira – leia-se foxes, boleros e tangos – e a música brasileira, Irany Pinto esteve presente atuando em todas as frentes. Nos anos 1950 a Radio Nacional entra no mercado fonográfico utilizando elementos do seu *cast*. Segundo Saroldi & Moreira,

a transição dos anos 40 para a década de 50 trouxeram muitas novidades, nem todas cercadas de aprovação unânime, apesar do sucesso. A figura do *caboclo ligeiro* ou do *mulato inzoneiro*, protagonista do samba exaltação, estava agora ultrapassada. O centro das atenções musicais passava a ser ocupado pelo brasileiro cosmopolita, urbano, pronto a gozar as delícias do litoral à beira do asfalto. (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 126)

Nesta onda, as orquestrações dispensavam o uso do pandeiro em detrimento de uma nova e mais suave marcação rítmica, a dos boleros e sambas-canção. A flexibilidade de Irany Pinto aliada às demandas do mercado, possibilitaram que gravasse o número considerável de discos dedicados exclusivamente ao bolero, o que demonstra uma grande disposição em

conduzir sua carreira de solista pelo viés da música romântica, cujo mercado se mostrava proficiente, como veremos a seguir.

3.1.2 Discografia e estilo interpretativo

A discografia completa de Irany Pinto e Fafá está disponível na Discografia Brasileira (op. cit.). Entretanto, no quadro abaixo estão enumerados os LP's disponíveis para audição nos arquivos da Rádio Nacional, com os quais pudemos trabalhar.

As datas presumíveis das gravações, o elenco musical participante, os arranjadores e maestros e toda informação sobre estas gravações serão deduzidas do cruzamento informações contidas na Discografia Brasileira (1982) com as notícias de jornal e as capas e contra-capas dos LP's. O quadro está dividido em título, gravadora e data (quando há):

Quadro nº 4 - Lista dos LP's de Irany Pinto encontrados no acervo da Rádio Nacional

1.	Canções Italianas	Continental	1956
2.	Cinco Companheiros (Pixinguinha)*	Sinter	1956
3.	Boleros em Surdina – Irany e seu conjunto nº 1 ao nº 7	Odeon	1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963 (respectivamente)
4.	Inspiração – Músicas de Lina Pesce	Copacabana (CLP – 11027)	1958
5.	Meus Amores	Copacabana	1958
6.	Quatro ases em hi-fi – Irany Pinto, José Menezes, Moacir Silva e Sivuca	Copacabana	1958
7.	Irany e seu conjunto – Noche de Ronda	Odeon	1959
8.	Convite para ouvir Maysa – Spalla da orquestra na gravação*	RGE	1959
9.	Valsas em surdina	Odeon	s/d
10.	Tangos em Surdina	Odeon	s/d
11.	Blues em Surdina	Odeon	s/d
12.	Hoje a noite é sua – Sylvio Viana e seu conjunto dançante*	Odeon	s/d

(*) discos de outros artistas nos quais Irany Pinto participa como solista.

Os dezenove discos encontrados no acervo da Rádio Nacional - sabemos que a discografia de Irany ultrapassa este número – estiveram disponíveis para apreciação. A partir da audição e das informações contidas em cada um, serão feitos alguns comentários.

O disco *Canções Italianas*, de 1956, está no formato 33 Rpm, sistema de gravação em oito faixas surgido em 1951, e é o primeiro que temos registro de ser inteiramente gravado por Irany Pinto como solista, com arranjos de Alexandre Gnattali, Leo Peracchi e Radamés

Gnattali. Segundo a contracapa (não assinada) as oito canções gravadas com orquestra e solista correspondem àquelas mais solicitadas pelo público, embora não se esclareça que tipo de público, talvez o da própria Rádio Nacional, uma vez que Irany e os maestros/arranjadores eram todos funcionários da mesma à época.

O violino solo neste disco tem a função de executar as melodias, provavelmente escritas, sem improvisos. O estilo interpretativo baseia-se nas tradições clássicas, com muito legato (notas ligadas na mesma arcada), vibratos expressivos, clareza e limpeza em cada nota. Há alguns glissandos discretos, alguns rubatos nas melodias, que demonstram certa liberdade interpretativa de Irany. Os arranjos são muito bem feitos, embora não se possa saber a relação entre cada música e seu arranjador. Há introduções com piano, bandolim e violino em *Sole Mio*, ou de harpa e cordas em *Ti voglio tanto bene*.

Este LP representa a fusão da roupagem erudita com a popular italiana, traduzidas no gosto pelas árias de óperas transformadas em canções. Irany demonstra desenvoltura, conhecimento técnico, timbre muito bonito, interpretação artística de bom-gosto. Seu toque é muito limpo. Os arranjos, demonstrando o time de primeira linha que havia na Rádio Nacional. A iniciativa da Continental em fazer este disco deve ter satisfeito o gosto de uma parcela considerável de ouvintes que gostavam de canções italianas, numa época bastante romântica como foi a década 1950.

O disco *Inspiração – Músicas de Lina Pesce – Solos de violino de Irany Pinto com orquestra*, do selo Copacabana, é provavelmente de 1958 – por haver registros com gravações de Irany Pinto na Discografia Brasileira (1982) dos choros *Canarinho Gracioso* e *Elegante*, ambos da autora Lina Pesce, com esta data. No texto de contra-capa escrito por Paulo Roberto⁴⁵ há algumas informações sobre a importância deste lançamento.

A paulista Lina Pesce (1926-1995), filha do maestro Giacomo Pesce e casada com Vicente Vitale, um dos fundadores da editora musical Irmãos Vitale, foi compositora e teve desde muito cedo (1933) suas obras gravadas por artistas de renome, tais como Paulo Roberto e Gastão Fomenti. Segundo Paulo Roberto este LP foi “longamente esperado pelos fans”. Conforme descrito no título do disco, cuja biografia e fotografia se encontram na contra-capa

45 Paulo Roberto está descrito no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira como “médico, radialista, compositor, poeta, ator, educador, pioneiro em campanhas de Saúde Pública, ecológicas e culturais”. Por 18 anos foi produtor na Rádio Nacional, entre 1948 e 1964. Ver mais: <http://www.dicionariompb.com.br/paulo-roberto>.

do LP, o repertório é composto em sua maioria por choros, valsa e samba-canção, e conta com o “admirável violino cantador de Irany Pinto” (principal solista do disco), o “clarone grave e suavíssimo de Sandoval”, o “violão do mestre José Menezes”... e um grupo de orquestradores e instrumentistas “que aqui deixaram fixado, para hoje e para sempre, um dos mais felizes momentos da música popular no Brasil”.

Como participação especial Irany gravou três músicas no LP *Cinco Companheiros*: os choros *Vou vivendo* e *Cuchicho*, e a polca *Tapa buraco*. De acordo com o autor da contracapa do LP – Mario Duarte – *Cinco Companheiros* foi o nome dado ao conjunto regional da Rádio Mayrink Veiga em 1937, formado por Pixinguinha (sax), Tute (violão), Luperce Miranda (cavaquinho), Valeriano (violão) e João da Bahiana (pandeiro), que “representava a atração máxima da rádio. Eram fabulosos e ainda são”. As composições do LP são em sua maioria de Pixinguinha com Benedito Lacerda, flautista exímio e recém-falecido (à época da gravação) - informação que dá a dica de que o disco tenha sido gravado por volta de 1958 - ainda na onda da orientação estética de Almirante e Paulo Tapajós, que evocava os “bons tempos” da música brasileira. Pixinguinha é descrito como “verdadeiro patrimônio musical brasileiro”. Mario Duarte complementa o elogio à grandeza deste músico citando o crítico, jornalista e musicólogo Lúcio Rangel, que colocava Pixinguinha como um músico “cem por cento brasileiro... o maior músico brasileiro, em todas as épocas, mesmo considerando a grandeza de um Nazareth, de um Sinhô ou de um Noel Rosa”.

Desta vez, os cinco solistas são Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira ou Pedrinho (flauta) – este já com 70 anos, representante da Velha Guarda e aposentado da Rádio Nacional; Silva Leite (trombone), Irany Pinto (violino) e o próprio Pixinguinha (saxofone). No acompanhamento Gessi e Nelson (violão), Salvador (pandeiro), Waldemar Melo (cavaquinho), Cavalinho (contrabaixo) e J. Cascata (afoxé). O uso do contrabaixo e do afoxé indica uma mudança estética na formação do regional.

Paes descreve a fala de Almirante em uma das aberturas de seu programa no ano de 1950 na qual este afirma tornar-se a música “um retrato fiel de sua época ou dos acontecimentos de seu tempo pela sua forma, seu ritmo, suas características melódicas e seu título” (PAES, 2012, p. 84). Entretanto, a autora ressalta que, embora o programa *O pessoal da velha guarda* retrate a segunda metade do século 19 e início do século 20, as características que constituem o seu material musical nos anos 1940 e 1950 representam uma “estética

redefinida” (Idem, Ibidem, p.84). Neste aspecto Mario Duarte conclui em seu texto na contracapa do LP Cinco Companheiros:

As músicas deste long-playing são antigas e constituem uma verdadeira antologia musical brasileira... Um bonito nome para este disco seria *Choro brasileiro em Hi-Fi*, pois a perfeição, a técnica e a beleza das músicas e a qualidade dos executantes é tudo o que poderíamos desejar de melhor.

O violino de Irary Pinto, segundo Mario Duarte, “relembra o violino chorão das serestas de Minas Gerais”. E, mais uma vez, favorecendo o histórico desta pesquisa, faz uma unidade com aqueles violinistas do começo do século 20 estudados aqui. A sua interpretação no choro *Vou vivendo* é sonora e vibrante – o som do violino de Irary tem presença, ataque, beleza, e passeia entre o lamurioso e o jocoso, ao fazer as diferenças nos solos das partes A, B e C e volta ao A:

Quadro nº 5 - Esquema interpretativo de Irary Pinto no choro *Vou Vivendo* de Pixinguinha

A	8ª abaixo	8ª acima
B	8ª abaixo	8ª acima
C	8ª abaixo/8ª acima	8ª abaixo/8ª acima

Na polca *Tapa buraco* Irany mostra seu virtuosismo como violinista, e no choro *Cochicho* (Coxixando), que é um choro lento, usa os mesmo recursos interpretativos do quadro acima, variando as oitavas num estilo bastante lamurioso, usando e abusando do vibrato e dos glissandos para atingir as notas mais agudas com muita expressividade.

A Série de LP's *Boleros em Surdina*, do 1º ao 7º⁴⁶, mais *Blues em Surdina*, (*Irany e seu conjunto*), e ainda *Valsas em Surdina* todos da Odeon, são objetos valiosos para analisarmos a existência de um espaço mercadológico existente para a música de dança nas década de 1950 e subsequente, que permitiram fazer de Irany Pinto um representante incontestável neste estilo. A contracapa do primeiro *Boleros em Surdina – Irany e seu quinteto melódico*, assinada pela “Odeon” traz a seguinte informação:

A música acompanha o tempo. Ontem, as horas suaves resultavam em música também suave. E o mundo crescendo, se agigantando, tem acelerado o ritmo da música. Estamos num tempo em que a mocidade prefere toda a violência do “rock’n roll”. Mesmo assim, há instantes em que o momento exige que escutemos melodias

46 O levantamento dos discos gravados por Irany Pinto, Fafá Lemos e Trio Surdina foi feito a priori nos arquivos da Rádio Nacional. Entretanto, é certo que esta listagem esteja incompleta, já tendo sofrido ação de incêndio, goteiras, inúmeras mudanças e maus-tratos. Ainda assim muitos registros foram preservados. Fazendo uma busca pela internet achamos o *Boleros em Surdina vol. 11*, de 1968 e ainda um *vol. 12*, sem data. Além destes, há registros de discos de bolero gravados pelo Trio Surdina: o também intitulado *Boleros em Surdina* e *Boleros famosos*, de 1955, e ainda um LP interpretando Ari Barroso.

bem calmas. É aquela intensidade das horas atuais, ao nos devolver o repouso, no faz querer melodias em surdina.

O propósito da Fábrica Odeon foi justamente este: reunir num disco um punhado de boleros para as horas de descanso. A maioria são melodias famosas, sucessos inesquecíveis, músicas que evocam outros tempos. Em surdina teremos o que de mais belo, de mais inspirado se conhece – e assinado por um grupo de bons compositores. Uma gravação que se inclui no tempo de “agora”, mas que será sem dúvida distanciada desse “agora” barulhento, sacudido, violento até. “Boleros em Surdina” são para a noite, para os olhos fechados, para o esquecimento de mais dia desses tempo modernos. Eles são como uma romântica e suave carícia, como um presente...

Esta a seleção que a Odeon entrega a seu público na esperança de ter cumprido uma intenção magnífica. (s.d.)

O saudosismo é uma motivação frequente nestes discos, a evocação de tempos distantes, seja uma década atrás, ou os tempos dos violinos em serenata, como descrito na contracapa de *Valsas em Surdina*.

De acordo com Lenharo (1995), a riqueza da produção musical e da popularização do cinema falado propiciaram a expansão das músicas estrangeiras, com destaque à norte-americana, no cenário musical brasileiro. Os artistas brasileiros defendiam-se da invasão estrangeira vertendo estas músicas, amenizando o impacto destas no mercado nacional. Além

da americana, a música francesa, a música portenha, os boleros e os ritmos do Caribe, também difundidos por Hollywood: “Carmen Miranda que o diga, pois mais de uma vez teve que passar por rumbeira” (LENHARO, 1995, p. 73). Ainda segundo o autor, dez anos mais tarde a música italiana também marcaria presença, mas já estaria muito presente a era do rock. Lenharo complementa,

a partir dessas ondas de músicas importadas, nenhum outro gênero se popularizou entre nós como o bolero. O “dois prá lá, dois pra cá”, fácil de dançar, fácil de cantar, começou a fazer escola no país. O bolero estava presente nos clubes, boates, *dancings*, cabarés, auditórios, festas do interior, quermesses, alto-falantes de circos, prostíbulos. “O bolero é uma sífilis musical”, declarou, enfurecido, o compositor e crítico René Bittencourt. Só em 1949, o Rio de Janeiro recebeu vinte artistas internacionais, quase todos porta-vozes do bolero, como Elvira rios, Carlos Ramírez, Pedro Vargas, Gregório Barrios, a orquestra de Xavier Cugat... (Idem, *Ibidem*, p. 58).

Estas afirmativas justificam a existência do filão mercadológico perfeitamente aproveitado pelas gravadoras Continental (*Canções Italianas* – 1956) e Odeon (*Boleros em Surdina* – 12 volumes – de 1957 a 1968) ao investir na interpretação artística do violinista Irany Pinto nestes gêneros. Como a própria Odeon descreve na contracapa do primeiro *Boleros em Surdina*, o ano de 1957 já permeia a futura era da invasão do rock’n roll no Brasil

e o lançamento em questão tem a função de resgatar um pouco da suavidade da década anterior, num clima também saudosista assim como o disco de Pixinguinha já citado.

No estilo Tango, Irany gravou *Tangos em Surdina* e *Noches de Ronda*, já citados. No mesmo clima saudosista, Fernando Lobo em sua resenha acerca do segundo LP diz: “Foi de um instante para outro que a música mexicana tomou conta de nossa terra, relegando o tango argentino, tão a nosso gosto, a um esquecimento...”. Mais uma vez a função da “grandeza sonora do violino encantado de Irany Pinto” casa muito bem com o gênero, e têm a função de rememorar um bom tempo recentemente passado.



Figura 8 – Capa do LP Boleros em Surdina nº 6, de Irany Pinto e seu conjunto

Blues em Surdina: Este disco conta com o repertório de músicas “eternas”, consagradas nas vozes de Frank Sinatra (*Blue Moon*), Ella Fitzgerald (*Blue Skies*), ou Nat King Cole⁴⁷ (*Stardust*), e ainda temas de standard jazz como *Stella by Starlight*, de Victor Young. Embora os temas sejam os *standards* do jazz norte-americano Irany não improvisa nos

47 Uma grande prova de circularidade cultural ligada ao bolero nos anos 1940 e 1950, é o sucesso *Quizás, quizás, quizás* do cubano Oswaldo Farrés na voz de Nat King Cole. Os anos 1940 foram a era do *swing*, o jazz simplificado e dançante cujas orquestras atingiram um alto grau de popularidade (Artie Shaw, Benny Goodman e Glenn Miller). Segundo Ruy Castro, isso representava 99% da música popular nos Estados Unidos e no 1% restante, a única alternativa viável ao *swing* era a música cubana. A forte presença da rumba e canção cubana nos Estados Unidos se deu pela proximidade da ilha ao continente: “todos os clássicos da canção cubana estavam em circulação na América com letras em inglês e toda a orquestra precisava ter ao menos uma ou duas rumbas em seu repertório” (CASTRO, 2005, p. 314).

arranjos. As gravações originais dos consagrados artistas americanos citados acima eram “vestidas” de Big Bands e Orquestras de Cordas ao mesmo tempo, revelando uma época de exuberância musical, muito ligada ao cinema de então. Este disco de Irany, nesta linha, conta com a regência de Maestro Borba, os arranjos de Orlando Silveira e a direção musical de Aloísio de Oliveira.

No primeiro LP da iniciante cantora Maysa – *Convite para ouvir Maysa Matarazzo* – gravado em 1959 pelo selo RGE. Este “empreendimento audacioso, apoiado por ideias novas capazes de realizar algo diferente técnica e artisticamente”, segundo resenha de Nazareno de Brito, teve arranjos de Rafael Puglielli executados pela orquestra RGE, cujos solos de violino são executados por Irany.

Quatro Ases em Hi-Fi, de 1958, é um disco com quatro solistas: Irany Pinto ao violino, Sivuca no acordeon, José Menezes na guitarra e Moacyr Silva no saxofone. Um time de músicos experientes e já consagrados, ou como diz Ari Vasconcelos na contra-capa do LP, “músicos dentre os melhores da praça”, adjetivando Sivuca como “diabólico”, Irany como “endiabrado”, Menezes como “demoníaco” e Moacyr como “infernai”.

Embora Irany não tenha sido um improvisador, ele participa deste disco com ases da música popular brasileira. O disco é extremamente moderno em termos de concepção de arranjos. A sonoridade é de orquestra de gafieira, com a guitarra de José Menezes e o saxofone de Moacyr, acompanhados de baixo acústico e percussão. Os arranjos são bem acabados e os solistas executam seus solos distribuídos por faixas. Irany demonstra na última faixa *In the blue* um conhecimento de estilo e “malandragem” na execução da obra, utilizando harmônico com glissando de difícil execução. Não parece, entretanto, que há improvisado de sua parte, como ocorre nas outras faixas com os demais solistas. A importância deste disco está em não se configurar como “saudosista” e sim como um trabalho de seu tempo, com pitadas “diabólicas” na harmonia e no suingue, numa época em que a bossa nova dava seus primeiros passos.

Hoje a noite é sua é um LP de Sylvio Viana e seu conjunto dançante. Sylvio toca ao mesmo tempo piano e vibrafone acompanhado por “mestres da música dançante, em acordeon, violino, contrabaixo e bateria, na execução de ritmos e melodias vibrantes que, em algumas faixas, a voz quente de Rosângela torna ainda mais vivos e brilhantes”. A contra-capa não assinada dá poucas informações e o disco parece simples, de cunho comercial. A música dançante consiste em arranjos de sambas e boleros. Embora este disco tenha sido obtido

através do arquivo da Rádio Nacional por solicitação nossa a fim de acessar toda a produção existente de Irany Pinto ali guardada, não há informação concreta de que ele seja o violinista do LP.

Em *Meus Amores*, também de 1958, o crítico, jornalista e musicólogo Lúcio Rangel inicia a contracapa deste LP transcrevendo um poema de Manuel Bandeira: “*Como as mulheres são lindas!/ Inútil pensar que é do vestido/ E depois não há só as bonitas/ Há também as simpáticas...*”. *Meus amores* é um disco cujas músicas são homenagens às mulheres cantadas e festejadas no repertório nacional e internacional. Segundo Lúcio escreve,

o violinista Irany Pinto, músico excelente, mestre no seu difícil instrumento, levou a cabo a tarefa para ele das mais agradáveis: selecionar mulheres, as mais encantadoras, as que mais deixaram marcadas as suas figuras, desde a norte-americana *Rosalie*, desde as baianas *Dora* e *Marina*, até a carioca *Maria Bôa*, a francesa *Marie*, a russa *Katuchka*, a alemãzinha *Ninon*, a nórdica *Vilma*, a mexicana *Maria Bonita* e mais algumas outras de várias procedências.

Mais um disco, dentre três gravados no mesmo ano e circundado dos outros gravados nos anos anteriores, em que a profusão de foxes, valsas, mambos, boleros e sambas dão o mote ao artista que cumpre a tarefa de executar ao seu violino as melodias mais conhecidas, preenchendo o espaço mercadológico da música dançável, suave e agradável direcionada ao público existente para este nicho.

Irany Pinto dominava seu instrumento a serviço da arte brasileira, tornando-se um dos instrumentistas mais populares do Brasil, de acordo com as contracapas dos numerosos LP's de sua carreira como solista. O fato de ter se destacado como solista nas orquestras em que trabalhou abriu caminho para o instrumentista que recebia carta branca para escolher seu repertório tão variado, tornando-se, como escreveu Lúcio Rangel na contracapa de *Boleros em Surdina nº 3*, “um artista dos mais procurados pelo público do disco, sempre em busca de sua última gravação”. As qualidades deste artista são adjetivadas como “instrumentista perfeito”, com seu “ritmo impecável”, cujo “temperamento romântico” faz do seu violino “sua razão de ser”.

Irany Pinto mostra ter usado sua arte – tocar violino – em inúmeras frentes, capaz de se destacar nas orquestras das rádios e cassinos como solista, colocar seu violino à serviço do choro com muita desenvoltura e, ainda, corresponder às expectativas de um mercado voltado

para a música romântica dos tangos, boleros e valsas, com a qual conseguiu um equilíbrio entre as fórmulas “tocar para dançar” ao mesmo tempo “tocar para ouvir”.

Em sua incrível discografia, há ainda o LP *Samba em Surdina*. Infelizmente não foi possível ouvi-lo a tempo de finalizar este trabalho, para descrever a execução de Irandy neste gênero.

A discografia de Irandy Pinto aponta para uma produção altamente comercial e mercadológica, justificada pela onda de boleros que ganhou força nos anos 1940 e 1950 por meio do sucesso dos filmes mexicanos e de sua estrela maior: María Félix. Época em que as radionovelas e as grandes vozes nacionais formaram o imaginário emocional do público daquele tempo, que, segundo Marcos Napolitano (2010), se dividia em dois comportamentos:

um mais eufórico voltado para as músicas de carnaval, as marchinhas, o frevo e as variedades de samba (de morro, de roda); e outro mais intimista que tinha a função de transmitir a singularidade de uma experiência amorosa, como o bolero e o samba-canção. O bolero, de origem espanhola, desenvolvido em Cuba e difundido mundialmente através do sucesso do cinema mexicano, tornou-se parte do capital simbólico da América Latina, veiculado por todos os canais de distribuição da época: rádio, cinema, fonogramas, revistas, novelas (NAPOLITANO (2010)).

A década 1950 tenha sido considerada “*decadente* em relação ao projeto de *autenticidade* musical da década de 1930” (NAPOLITANO, op.cit., p. 61). De acordo com este autor, esta ideia de *decadência* foi instituída pelos críticos da Revista da Música Popular⁴⁸, formalizando um conceito de *tradição* influenciando boa parte da crítica e da crônica musicais da época, desqualificando a própria contemporaneidade dos anos 1950 ao eleger a década de 1930 como uma “época de ouro” da “velha guarda” do samba. (Idem, Ibidem, p. 62). A década de 1950 ficou relegada, tratada como um período menor no nosso grande século da canção, sendo tida como sinônimo de *Kitsch*, no sentido de mau-gosto musical. Segundo Napolitano, nos anos 1950 as rádios buscavam uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo no culto à personalidade e da vida privada dos artistas (concursos de rainha do rádio, fã-clubes), num clima de “participação popular” (Idem, Ibidem, p. 64).

Entretanto, Napolitano ao mesmo tempo resgata o valor desta época concluindo que se trata de um período precursor da futura Bossa-Nova, em que se demarcava uma maturidade através da diversificação de experiências e projetos musicais, “cujos elementos que são vistos hoje como característicos da Bossa-Nova – timbres orquestrais, soluções harmônicas, busca da canção camerística” (Id., Ibid., p. 63), tais como performances vocais mais contidas baseadas no *cool jazz*, e estruturas melódico/harmônicas mais complexas, com ampla ocorrência de dissonâncias – já estariam anunciadas nas obras de músicos dos anos 1950, tais como Tom Jobim, Garoto, Caymmi, e nos clássicos do samba-canção *Nervos de Aço* e *Vingança*, de Lupiscínio Rodrigues; *Risque*, de Ary Barroso; *Castigo* e *Noite do meu bem*, de Dolores Duran, dentre outros.

48 Formavam o núcleo central da revista, que foi criada em agosto de 1954 e veiculada até setembro de 1956, os músicos e intelectuais Ary Barroso, Almirante, Haroldo Barbosa, Jorge Guinle, Manuel Bandeira, dentre outros.

Neste âmbito torna-se também importante resgatar o valor da grande obra de Irany Pinto que, como violinista de alta qualidade dedicou-se sem preconceito a vários gêneros musicais populares (choros, tangos, boleros, etc.), enriquecendo com seu violino a música brasileira da década de 1950, contribuindo para o preenchimento do universo simbólico das gerações que vivenciaram esta época.

3.2 FAFÁ LEMOS

3.2.1 Dados biográficos

Na bibliografia acadêmica encontramos até hoje apenas um artigo sobre Fafá Lemos: *Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira*, de Esdras Rodrigues Silva (2006) e uma monografia de final de curso (graduação) escrita por Ricardo Müller (2011) intitulado *O violino de Fafá Lemos: Para tocar cantando*, trabalho orientado pelo Prof. Rodrigues Silva. Em ambos os trabalhos, os dados relevantes sobre a história e carreira deste músico

contribuem com as fontes encontradas nesta pesquisa, sendo estas as descrições sobre Fafá nas contracapas de seus inúmeros LP's, reportagens jornalísticas, acesso à sua ficha cadastral na Rádio Nacional e entrevistas com seus contemporâneos.

Nascido em 19 de fevereiro de 1921, no Rio de Janeiro, Rafael Lemos Junior (Fafá Lemos) estudou violino com o mesmo professor de Guerra-Peixe, Orlando Frederico. A sua vida artística começa muito cedo, certamente estimulada por seus pais. A primeira notícia encontrada com seu nome data de 1926, no jornal *A Manhã*, de propriedade de Mario Rodrigues, pai de Nelson Rodrigues. Em artigo que anuncia a *première* da revista *Zás-Trás*, no Teatro Glória, onde “teremos a estreia do interessante menino Fafá Lemos, de quatro anos de idade, que imitará o bailarino Georges Botgen, dansando um autêntico Charleston”⁴⁹. Sendo a data da reportagem de Julho de 1926, contaria nosso artista cinco anos de idade à época, no entanto, é bastante provável tratar-se da mesma pessoa não apenas pelo mesmo nome e idade muito próxima, como também por ter tido Fafá um contato com a vida artística e musical carioca desde muito cedo. Este dado interessante da sua vida artística soa como premonitório: ao mesmo tempo em que estuda violino, Fafá Lemos desde pequeno se insere sem impedimentos na música dançante, absorvendo em seu próprio corpo um conhecimento que caracterizará no futuro uma maneira especial de tocar o violino.

Fafá Lemos continuou seus estudos de violino e logo destacou-se como menino prodígio, ao tocar como solista com a Orquestra do Teatro Municipal aos nove anos de idade. Aos dez anos se apresentou com o consagrado pianista Souza Lima, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e aos 13 participou do concurso organizado pelo jornal *A Noite*, que oferecia como prêmio a entrega de um violino construído pelo *Luthier* brasileiro Guido Pascoli, construído com a madeira da demolição do Theatro Lyrico. O concurso contava com os professores Francisco Chiaffitelli, Orlando Frederico, Orcar Borgheti, Carlos de Almeida e o crítico Itiberê da Cunha, e na página do jornal há fotos dos primeiros inscritos, dentre eles Edith Reis (14 anos), Yolanda Compans (“apreciada concertista de 12 anos”) e Fafá Lemos (“virtuose de 13 anos”):

⁴⁹ Fonte: *Hemeroteca Digital*. Jornal *A Manhã* de 06 de Julho de 1926, Rio de Janeiro.

A NOITE

DESIGNIO HARMONIOSO



'A NOITE'
entregara
a um jovem
violinista o
instrumento
construido
com a madeira
do
**THEATRO
LVRICO**



Sra. Yolanda Campos, apreciada concertista de 13 annos.



Sra. Edith Reis, violinista de 14 annos.

Fafá Lemos, o "virtuoso" de 13 annos.



Sra. André Ribeiro, a primeira concorrente.
Inscrita no concurso d'A NOITE.

CONDICÕES DO CONCURSO DA CASA GUIMARÃES

A CASA GUIMARÃES, para um concurso de legados para a construção que "haverá" de ser a primeira a ser construída para a Casa Guimarães, por ser a que, de acordo com o plano, mais se aproxime do ideal.

Os interessados terão a mais ampla liberdade de projeto, forma e altura, sendo facultada a apresentação de plantas.

Fica estabelecido um prêmio de 20000000, em doze parcelas de 2000000, em doze parcelas de 2000000, respectivamente para o trabalho classificando em primeiro, segundo e terceiro lugar.

Os demais concorrentes receberão uma pensão, correspondente ao valor do bilhete de lotaria de 2000000, em doze parcelas de 2000000, em doze parcelas de 2000000, respectivamente para o trabalho classificando em primeiro, segundo e terceiro lugar.

O concurso começa a ser recebido em 15 de Novembro de 1934, e o prazo para a entrega dos projetos será de 30 dias, contados a partir da data da publicação da presente. Os projetos deverão ser entregues em 15 de Dezembro de 1934.

Os projetos deverão ser entregues em 15 de Dezembro de 1934, e o prazo para a entrega dos projetos será de 30 dias, contados a partir da data da publicação da presente. Os projetos deverão ser entregues em 15 de Dezembro de 1934.

O Conselho de Juramentados encarregado da execução da obra, de acordo com o plano, mais se aproxime do ideal.

Para mais informações dirigirse a CASA GUIMARÃES, LTDA., Rua Ouvidor, 50 - Rio de Janeiro.



PARA QUE SABER O FUTURO?

DEIXE de consultar o futuro! No porvir existe sempre a duvida e respectivamente para a voz do povo, que é a voz de Deus, diz que nunca devemos deixar o certo pelo duvidoso. A Casa Guimarães lhe oferece uma occasião propicia para dar-lhe, hoje mesmo, a possibilidade de um futuro roseo.

Leia, ao lado, as condições do concurso da Casa Guimarães e convenga-se de que é muito facil ganhar dinheiro. E lembre-se: quer concorra, quer não, adquira um bilhete na Esquina da Sorte, a "esquina" que não falha.

Coupon Junto remetia uma legenda para o concurso da CASA GUIMARÃES, Ltda.

Titulo do anuncio: _____

Paradigma do autor: _____

Qual a estação de radio de sua preferencia? _____

Qual o programa que mais lhe agrada? _____

Rua Ouvidor, 50

CASA GUIMARÃES, LTDA.

CCCL - 11111111

Figura 9 – Jornal A Noite de 3 de Novembro de 1934, Rio de Janeiro. Fonte: Hemeroteca Digital.

Na década de 1930 mudou-se para o Paraná e, segundo a pesquisa de Müller (2011), não há registros de sua atividade por lá durante esta época. Em 1940 Fafá volta ao Rio e vai trabalhar na orquestra de Carlos Machado no Cassino da Urca⁵⁰, voltada para o repertório

50 Em 1936, os grandes cassinos do Rio de Janeiro estavam a todo o pano, como diz Ruy Castro: “Os cassinos, ao misturar a alta sociedade com os ministros de Estado, os políticos, o corpo diplomático, os grandes empresários, as celebridades internacionais, as prostitutas de alto bordo e os velhos e novos ricos europeus e argentinos, consolidaram a vocação internacional da cidade”. Ver CASTRO (2005, p. 136). Este grande mercado para os músicos cariocas teria seu fim em 1946, através do decreto do presidente Eurico Gaspar Dutra que extinguiria os jogos de azar em todo o território brasileiro, resultando no fechamento de todos os cassinos do país.

dançante. No mesmo ano integrou o naipe dos primeiros violinos da Orquestra Sinfônica Brasileira, e segundo a documentação consultada pelo autor, este consta como seu último trabalho em música erudita, no qual ele permaneceu por apenas quatro meses. A sua exígua permanência na Sinfônica demonstra que a sua opção pela música popular já estava seguramente formada. Em 1946 participou do Trio Rio e com a orquestra de Carlos Machado, trabalhou na boate Casablanca.

Fafá inovou, portanto, ao demonstrar sua preferência por trabalhos relacionados à música dançante, e por ambientes que o permitiam desenvolver a sua musicalidade neste sentido, deixando de se envolver com qualquer trabalho de música de concerto. Aos poucos ganhou notoriedade por sua competência e originalidade como violinista e cantor nas orquestras de cassinos, até ser convidado para integrar o seleto quadro de músicos da Rádio Nacional.

Segundo sua ficha cadastral na Rádio Nacional, Fafá foi contratado nesta emissora em 16 de Março de 1950, aos 29 anos, casado com Magdalena Gonçalves Lemos e residente no bairro da Urca. Seu cargo é descrito como músico/violinista, e seu salário inicial foi de CR\$ 3.000,00. Contudo, sua permanência na Rádio oficialmente, foi curta; sua dispensa data de 01 de Novembro de 1954. Em quatro anos de permanência na Rádio Nacional não há qualquer registro de aumento de salário, havendo muitos registros de multas em folha de pagamento por faltas, como por exemplo, uma multa de Cr\$ 100,00 “por falta ao programa *Audições Vic Maltema* no dia 12/11/1951”, assinada por Paulo Tapajós. Há ainda uma licença sem vencimento de seis meses, concedida à Fafá Lemos a partir de 01/01/1953 a 30/06/1953.

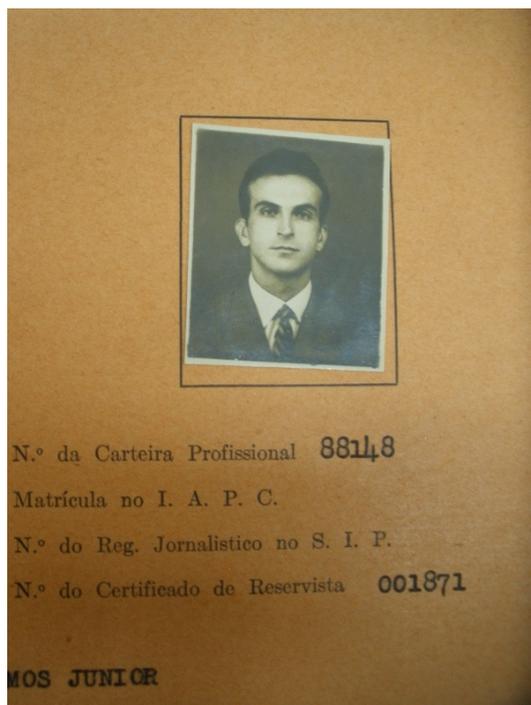


Figura 10 – Fafá Lemos - - página inicial do contrato de trabalho na Rádio Nacional - 1950.
Fonte: Arquivo da Rádio Nacional – Rio de Janeiro

Neste ponto é interessante assinalar algumas diferenças entre a passagem de Irany Pinto e Fafá Lemos pela Nacional: o tempo de permanência (15 e 4 anos, respectivamente), o salário, a correspondência às funções exercidas expressas no número de faltas, desconto e na licença solicitada por Fafá Lemos. Entre os anos de 1952 e 1956, Fafá aventurou-se nos Estados Unidos, onde conseguiu estabelecer bons contratos, como veremos adiante. Embora não se possa afirmar, tudo indica que Fafá não foi contratado para ser músico de orquestra, e sim para participar diretamente de programas específicos como solista. Um indício deste fato está numa nota do jornal *Correio da Manhã*, de 17 de novembro de 1950 – ano de sua contratação - , que anuncia um programa com Fafá Lemos de 15 minutos na Rádio Nacional, de 12h15 a 12h30, entre o *Super Show* e *Crônicas da Cidade*.

Logo em 1951 participa do programa *Música em Surdina*. A Nacional possuía em seu quadro nesta época mais de uma centena de músicos de naipe e solistas. Desta forma nasceu o *Trio Surdina*, que adequava a sua sonoridade ao conceito que dava nome ao programa. Com

Garoto⁵¹ (violão), Fafá (violino) e Chiquinho⁵² (acordeom), o *Trio Surdina* estreou em 20 de abril de 1951 e, embora tenha durado apenas quatro meses no ar, o programa foi vital para a divulgação do trio e, conseqüentemente, para a carreira de Fafá. Garoto se destacava como compositor e intérprete de ponta e a sonoridade desenvolvida pelo trio denotou uma versatilidade sonora ainda inédita naquele começo dos anos 1950, fazendo do *Trio Surdina* um inovador da música urbana. Saroldi & Moreira descrevem:

Tudo indica que o impacto renovador do Trio Surdina foi absorvido progressivamente pelas gravadoras, o grupo aparecendo algumas vezes sob a denominação *Conjunto de Fafá Lemos*. É o caso do acompanhamento de Linda Batista em *Vingança* de Lupicínio Rodrigues (gravação RCA de maio de 1951), em que um piano – ao que parece de Carolina Cardoso de Menezes – substitui o acordeão de Chiquinho; ou de *Risque*, de Ary Barroso, igualmente levado ao disco por Linda no ano seguinte, já aí com formação central idêntica ao do *Trio Surdina*. (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 140, grifos do autor)

Para Muller, esta “era uma formação musical inusitada para o cenário musical brasileiro da época” (2011, p. 21), formado por grandes grupos e orquestras. Entretanto, na opinião de Saroldi & Moreira esta sonoridade poderia corresponder a uma necessidade do momento, uma vez que os cassinos haviam fechado as portas em 1946 e, de uma hora para outra, artistas, cantores e músicos ficaram privados de uma fatia imensa do mercado de trabalho. Nesta época surgiram no lugar das “grandes casas noturnas alimentadas pelo jogo”,

“pequenos espaços das boates: Night & Day, Casablanca, Monte Carlo e outras. Um espaço para os *pocket shows*, que traziam de volta, em escala reduzida, os ingredientes das noites de glória do Rio de Janeiro – mulheres bonitas, humor, música – agora manipulados por profissionais como Caribé da Rocha, Geisa Bôscoli ou Carlos Machado, este logo coroado o “Rei da Noite”. (SAROLDI & MOREIRA, op.cit., p. 141, grifos do autor)

A formação do *Trio Surdina* nestes pequenos espaços das novas boates, equivalia, portanto, a de uma grande orquestra. E na sonoridade e execução de seus arranjos modernos, não deixaram nada a desejar.

Tocar na Rádio Nacional entre os anos 1940 e 1950 era sinônimo de prestígio e garantia de sucesso. Fafá Lemos foi colhendo os frutos deste sucesso, dentre eles, a gravação

51 Vitimado por uma parada cardíaca, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, morreu em 1955, aos 39 anos. Viveu pouco, mas deixou um legado atemporal para os músicos do Brasil. Craque das cordas, ele dominava vários instrumentos: violão, banjo, cavaquinho, bandolim, entre outros. Suas construções harmônicas foram decisivas para a bossa nova. Sobre este músico extraordinário, ver mais em: MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto*. Edições SESC. São Paulo, 2012.

52 Romeu Seibel, por pseudônimo “Chiquinho do Acordeom” (Santa Cruz do Sul, 7 de novembro de 1928 — Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1993).

do primeiro disco de sua autoria em 1951, que continha a sugestiva música de Garoto intitulada *Cigano no baião*.

Em 1952, Fafá, que também era cantor, excursiona com Carmen Miranda pela América do Norte e Europa. Em sua última entrevista⁵³ ele conta que “com Carmen começava seu número tocando baça (instrumento de percussão) e passava ao violino”.

Nesta época também trabalhou com o violonista Laurindo de Almeida, com quem gravou a trilha do filme *Latin Lovers*, de Mervyn Le Roy, em 1953. Nos Estados Unidos gravou três programas de televisão e pela RCA Victor, foi convidado a gravar um LP intitulado *Dinner in Rio*, com sucessos de Ari Barroso, Dorival Caymmi e Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Para este disco Fafá organizou uma orquestra com músicos de destaque dos Estados Unidos, sendo desfeita após o lançamento, formando um trio com o qual trabalhou por lá.

De volta ao Rio em 1956, abriu uma boate em Copacabana, cujas noites contavam sempre com sua presença. Sobre sua boate, ele conta em sua última entrevista que seu bar era pequeno, “um buraco na parede, como dizem os americanos”, e continua a descrição: “Eu tocava lá até 1h30 da manhã. O ambiente da Rodolfo Dantas era bem pesado, não tinha nem polícia e o bar cegou a ser fechado naquela época por campanha do Carlos Lacerda contra os inferninhos, como eram chamados” (Jornal do Brasil, 2003). A sua casa noturna lhe rendeu um disco: *Uma noite na boite do Fafá* (1958), em cuja contracapa escreve Elmo de Barros:

Existe no Rio de Janeiro – em Copacabana, mais precisamente – um night-club que se distingue pela descrição e intimidade de seu ambiente e que oferece a seus frequentadores a mais linda música da noite carioca. Música de um violino mágico, instrumento que transfigura numa variedade de personagens, de acordo com diferentes estados d’alma expressos por esta ou aquela composição. Uma noite na boite de Fafá Lemos significa momentos de inefável prazer auditivo...

Em 1957 retorna aos Estados Unidos para cumprir um contrato de *night-clubs*, mas volta logo para assumir seus negócios no Brasil. Sobre a inquietude na carreira profissional do músico, Zuzi Homem de Mello é de opinião de que

Uma considerável parcela dos músicos profissionais tem um irrestrito encantamento em abrir mão de uma carreira relativamente pacata, um ofício estável e seguro, para correr o risco de aventurar-se em busca do desconhecido. Afinal, pensam os que são

53 A última entrevista de Fafá Lemos foi para o jornalista Tárk de Souza que o procurou na casa de saúde onde estava morando, a propósito do show dirigido por Henrique Cazes no CCBB do Rio de Janeiro, que reviveria o Trio Surdina através dos músicos Nicolas Krassic (violino), Marcos Nimirichter (acordeom) e o próprio Henrique Cazes (violão). A entrevista saiu no *Jornal do Brasil* em 16 de setembro de 2003 intitulada: *Refinado sambalço: remanescente do Trio Surdina, que fez sucesso nos anos 50 e é recriado no CCBB, Fafá Lemos defende o samba com violino*. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

dotados dessa inquietude de beduíno, teoricamente um músico pode conseguir trabalho em qualquer grande capital, num navio, num bar com música ao vivo ou numa orquestra de teatro. (MELLO, op.cit., p. 83)

Numa profusão de atividades, excursões com o Bando da Lua de Carmen Miranda, gravações de LP's, shows em casas noturnas, apresentações em rádio e TV, Fafá esteve nos Estados Unidos entre os anos de 1954 a 1956, e novamente entre 1961 a 1985. Depois de um grande hiato, apenas em 1989 voltou a gravar, desta vez pelo selo Eldorado, um disco com a pianista e compositora Carolina Cardoso de Menezes (1916 – 2000), sua contemporânea na Rádio Nacional. De acordo com Muller (2011), este disco “mostra um violinista requintado e sucinto além de possibilitar uma melhor escuta dos timbres explorados por ele que ficavam densamente escondidos atrás dos ruídos dos antigos equipamentos de gravação com tecnologia menos avançada” (MÜLLER, op.cit., p. 26).

Ao todo Fafá Lemos trabalhou 28 anos nos Estados Unidos, o que lhe rendeu uma aposentadoria pelo Estado da Califórnia que o manteve até o fim. Fafá faleceu aposentado, já tendo vendido seus dois violinos, um italiano e um alemão, segundo declarou para a colega de rádio Zezé Gonzaga em sua última entrevista (Jornal do Brasil, 2003). Seu nome encabeça a lista denominada *Grandes Músicos no Almanaque da Rádio Nacional*, de Ronaldo Conde Aguiar (2007). A lista segue com nomes como Orlando Silva, Cauby Peixoto, Carolina Cardoso de Menezes, Garoto, Dorival Caymmi, Angela Maria, entre outros. Sobre Fafá Aguiar diz, “Os críticos são unânimes: era um gênio musical...” (AGUIAR, 2007).

Fafá, que além de excelente violinista, cantava e assobiava muito bem, não era uma unanimidade. Müller (2011) descreve em sua pesquisa uma séria rusga entre ele e o jornalista Lúcio Rangel, que o chamou de tipo “franzino e neurastênico”, denegrindo sua parceria com Luiz Bonfá numa gravação intitulada Bonfafá, dizendo Lúcio que deveria se chamar Maufafá, o que lhe rendeu ter a cabeça quebrada pelo violinista.

Não havendo muitas referências sobre o temperamento de Fafá, é possível supor que ele tinha um comportamento extrovertido, ao menos na hora de atuar tocando e cantando. Fafá além de violinista e compositor era *crooner* e *band-leader*, e ainda dono de boate e, por que não declarar, era um homem bonito – boa pinta – como se dizia na época. Todas estas são atividades que exigem carisma e comunicação. Algumas de suas gravações como cantor – apesar de conterem um machismo típico – são muito bem-humoradas, como por exemplo, o samba-choro *Fantasma do Cajú*, de Berico e Franco Ferreira, de 1956. A sua maneira de tocar violino também denota uma característica bem-humorada, não apenas em interpretações mais óbvias como no baião *Canarinho feliz (Hot canary)* de Paul Nero, de 1954; ou no divertido

baião *Bicharada* de Djalma Ferreira, de 1958. Na maioria de suas interpretações, Fafá coloca elementos que demonstram estar à vontade com a música e o instrumento, e surpreendem o ouvinte com improvisos inesperados, como veremos adiante.

3.2.2 Discografia e estilo interpretativo

A discografia de Fafá Lemos e do *Trio Surdina* disponível no acervo Rádio Nacional para apreciação está relacionada no quadro abaixo. Embora incompleto, o material existente neste acervo já é suficientemente representativo de sua carreira e dá subsídios para nossa análise. Os três primeiros são do *Trio Surdina*, em seguida os discos de carreira solo:

Quadro nº 6 - Lista dos discos do Trio Surdina e de Fafá Lemos disponíveis para audição no acervo da Rádio Nacional

1) Trio Surdina	Musidisc	
2) Trio Surdina interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi	Musidisc	
3) Trio Surdina	Musidisc	
4) Dinner in Rio – Fafá Lemos and his Orchestra	RCA – Victor LPM 1017	1954
5) Fafá Lemos - Para ouvir dançando	RCA – Victor BPL 3037	1957
6) Trio do Fafá	RCA – Victor BPL 7	1958
7) Uma noite na boite de Fafá Lemos	RCA – Victor BPL 22	1958
8) Fafá Lemos – Hi-Fafá	Odeon	s/d
9) Fafá Lemos, seu violino e seu ritmo	RCA - Victor	1959
10) Fafá Lemos – para ouvir dançando vol. II	RCA - Victor	1960
11) Dó-Ré-Mi-Fafá	RCA - Victor	1961

Fafá Lemos tem um trabalho musical baseado no ritmo, como ele mesmo declara em sua última entrevista ao *Jornal do Brasil*: “harmonia estudada e batida diferente, é isso que transforma tudo”. O fraseado indica uma influência do estilo Grappelliano ao violino, como confirma a pesquisa de Silva (2006). Fafá é um músico diverso, improvisa, faz contrapontos e comentários harmônicos. Canta, assobia, compõe letra e música, usa inúmeros recursos no instrumento para solar e acompanhar, tais como acordes em pizzicato bem ritmados, tremolos e fraseados complementando a harmonia. Os ornamentos, trinados, bordaduras, apogiaturas, arcadas no talão, respostas em pizzicato formatam seu estilo de acompanhamento.

Embora não seja o propósito deste trabalho analisar a técnica da execução de Fafá em seus discos, usaremos como apoio os trabalhos de Silva (2006) e Muller (2011) para dar alguns exemplos de sua maneira de tocar. O primeiro usa como suporte para análise interpretativa do fraseado de Fafá Lemos uma tabela de motivos grappellianos apresentada por Glaser (1981) no livro *Jazz Violin*; o segundo averigua algumas ferramentas interpretativas em gravações de Fafá na década de 1950, analisando de que maneira estas ferramentas se aplicam à sua interpretação.

A análise comparativa que Silva (2006) faz entre Fafá Lemos e Stephane Grappelli está baseada na grande influência que Fafá, ao se dizer declaradamente fã de Grappelli, absorveu do violinista francês. Este autor chega à conclusão de que “quando o repertório é internacional Fafá usa com frequência frases descendentes similares às de Grappelli” (MULLER, op.cit., p. 16).

Sobre a grande utilização de glissandos na interpretação violinista por parte de Fafá, Muller cogita ser um recurso para aproximar a sonoridade do violino e da voz. Segundo o autor “vale notar que cantando, Fafá também utiliza este tipo de ornamento, porém de maneira menos explícita” (Idem, *Ibidem*, p. 22). Ao ser violinista e cantor, e tocar cantando, Fafá está bem relacionado com a música popular da década de 1950. A prosódia se faz útil na

sua compreensão de tocar a música popular. Um exemplo, segundo Muller, é a cópia dos acentos prosódicos ao cantar a palavra felicidade, utilizando o mesmo acento para destacar a nota referente a esta sílaba na execução instrumental.

O fato de ser cantor e instrumentista, portanto, identifica a musicalidade de Fafá, que usa todas as possibilidades oferecidas pelo recurso funcional dos microfones, valorizando as nuances praticadas pela voz, em seu estilo intimista de cantar. Este aspecto também ajuda a configurar a improvisação, que vai além da interpretação da música tradicionalmente escrita - a qual exige uma fidelidade total ao conteúdo escrito na partitura. O músico improvisador, por meio da harmonia estudada, extrai do arranjo informações suficientes para dar a sua interpretação, com os sotaques que a música popular requer.

No LP de 33 RPM *Trio Surdina interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi* o trio em sua linguagem camerística, dá um tratamento moderno aos temas populares de Noel e Caymmi. Este “tratamento moderno” consiste, além das harmonias inovadoras de Garoto e do suingue e balanço de Chiquinho que apoiam a execução elegante de Fafá, no perfeito equilíbrio na sonoridade e nas divisões de funções alternando solo/acompanhamento entre os três instrumentistas. Muitas vezes o acordeom e o violino se juntam na melodia, formando um timbre bastante agradável. Em todas as gravações o intercâmbio entre os instrumentistas é gracioso. Em *Fita Amarela*, de Noel Rosa, por exemplo, a introdução e finalização da música faz referência humorística à marcha fúnebre, transformando-se num animado samba cantado pela voz suave e expressiva de Fafá, acompanhado pelo violão e acordeom “suingados” de Garoto e Chiquinho. Na volta ao tema Chiquinho improvisa, transfere o improviso para Garoto, que, por sua vez, transfere o improviso para Fafá ao violino. A harmonia é bem construída e a execução é sempre muito elegante. A impressão que dá ao ouvir as gravações do *Trio Surdina* é a de que sua música é feita como uma brincadeira de criança, com muita alegria e espontaneidade.

Em seu depoimento ao MIS de 1967, Paulo Tapajós dá sua opinião sobre a “modernização” da música brasileira expressa pela bossa nova:

A bossa nova (vamos usar o termo como gênero) tem um sabor evolutivo profundamente fora das características da época em que ela apareceu. Havia gente antes de Tom e Vinícius que são, vamos dizer, os dois marcos da bossa nova. A partir da TV surgiu a bossa nova, mas antes havia o Garoto, que fazia bossa nova. O que o Garoto fazia era uma bossa nova para aquela época, era um negócio diferente. Ele harmonizava de outra maneira, ele compunha melodias que tinham um caminho que você não esperava. O Ismael Neto, dos cariocas, escreveu coisas que eram autêntica bossa nova. Apenas essa designação surgiu da parceria de Tom e Vinícius naquela ocasião, marcando por conseguinte o início de um movimento saudável, eu acho formidável, em que a música brasileira se transformou. Ela deixou de ter aquele acompanhamento pequenino de 1ª, 2ª e 3ª de tom, e passou então a usar recursos técnicos musicais muito melhores, e muito mais condizentes com a situação de música. Mas é preciso não esquecer o seguinte: aquelas orquestrações que já o Radamés fazia em 38, elas já traziam um sentido de harmonização... Você pega hoje, por favor, uma parte de guitarra de orquestra do Radamés, e você vai encontrar todos aqueles acordes alterados, que são hoje comumente empregados pelo Menescal, pelo Antônio Carlos Jobim e por esses outros modernos que aí estão com tanto talento e que hão de continuar a melhorar a qualidade artística da nossa música. Eu gosto da bossa nova!

O *Trio Surdina*, portanto, trazia em seu âmago esta aptidão por meio da criatividade de seus componentes. O grupo gravou muito entre os anos de 1953 e 1957, sempre pelo selo Musidisc⁵⁴, e muitas vezes apenas com o título “Trio Surdina” nas capas, sem subtítulos, o que dificulta a identificação de cada um. Há o da capa azul (provavelmente de 1956), com os instrumentos do trio desenhados (acordeom, violão e violino) que contém músicas autorais do grupo tais como o samba *O Relógio da Vovó*, o baião *Nós Três*, compostas pelo trio; e ainda o famoso samba-canção de Garoto intitulado *Dois Contas*.

É provável que as músicas fossem gravadas de duas em duas, para sair em compactos, e depois reunidas em disco.

54 Cantor da Rádio Nacional, com bons contatos no exterior, Nilo Sérgio fundou a Musidisc para representar no Brasil gravadoras americanas que lançavam discos de música orquestral. Inovou lançando o artista virtual, onde grandes músicos nacionais como Zé Menezes, Chiquinho do Acordeon e Abel Ferreira, dentre outros, davam vida ao projeto. Os LPs do saxofonista Bob Fleming, por exemplo, foram gravados por Moacyr Silva e Zito Righi; e também novidades como o que chamou de minidisc, disco do tamanho de um compacto com cinco músicas de cada lado. Fonte: <http://riquemoranomar.blogspot.com.br/2013/04/a-carioca-musidisc.html>.



Figura 11 – Colagem de imagens de algumas das capas dos 33 RPM do *Trio Surdina* lançados pela Musidisc.

No disco de capa abstrata (azul e rosa), para finalizar a nossa análise, há o samba *Vingança*, de L. Rodrigues. Neste samba, a melodia é interpretada com muita liberdade por Chiquinho. A interpretação de Fafá mostra toda a sua criatividade inovadora, na medida em que usa inúmeros recursos para dar colorido ao seu violino: toca com surdina, em *stacatto*, dando a impressão de se misturar com o acordeom, a princípio; usa vibrato no agudo, porém com delicadeza; os glissandos são suaves, assim como os deslocamentos de tempo, tudo sugerindo uma bossa que não é natural à execução formal do instrumento.

Fafá brinca com os estilos, tocando cada música de uma maneira particular. Por exemplo, no disco *Hi – Fafá* ele faz uma introdução com *detaché*⁵⁵ bem destacado, seco em *Mulheres, cheguei*; em *Violino Cigano* usa bastante vibrato e glissando, condizente com o estilo mais vibrante do violino cigano; em *Volare* usa um fraseado em legato com acentos jazzísticos em tempos irregulares, misturando o estilo erudito e o jazz; em *Fita Amarela* seu improviso é uma brincadeira com o ritmo em nota parada, quando produz um grande *suíngue* usando o violino e seus recursos com extrema criatividade e, sobretudo, simplicidade; nos foxes ele faz um fraseado de blues, mostrando interesse e domínio neste estilo e diferenciando-o dos demais. As músicas deste LP são bem-humoradas e alegres, seu estilo de execução é jocoso.

⁵⁵ Neste golpe de arco, contrariamente ao legato, cada nota é executada em uma arcada pelos movimentos do antebraço. É uma sequência de notas ligadas, embora a troca de sentido do arco produza micro pausas inevitáveis.

De acordo com a descrição de Elmo de Barros na contracapa de *Uma noite na boite do Fafá*, o seu violino “é um instrumento versátil, não se limita a uma tendência, a um temperamento” (s.d.), alternando entre o romântico, o nostálgico, o alegre e o vivaz. Foi um músico que usou o violino de maneira muito original, na música brasileira.

O uso do *pizzicato*, por exemplo, conferiu a Fafá não só a possibilidade de imitar outros instrumentos relacionados à música brasileira como cavaquinho ou bandolim, mas garantiu-lhe, também, um sotaque diferencial em relação a outros violinistas de música popular da época como Stéphane Grapelli e Joe Venutti. Além do *pizzicato*, Fafá abusava também de outros artifícios de especificidade rítmica, ora com acompanhamentos em cordas duplas como que imitando um violão ou às vezes um acordeom, ora com *spiccatos* tão curtos que podem ser adjetivados por percussivos sendo que em muitas das vezes que aparecem imitam células rítmicas de instrumentos de percussão. (MULLER, 2011, p. 37, grifos do autor)

Maria Tereza Madeira, biógrafa de Carolina Cardoso de Menezes, deixa sua opinião na última entrevista concedida por Fafá: “Ele foi um improvisador maravilhoso, com afinação de fazer inveja, muito refinamento e preciosismo nos detalhes, tudo sempre muito bem acabado” (Jornal do Brasil, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música urbana, especificamente do Rio de Janeiro, deve ser entendida pelo conjunto de gêneros musicais disseminados primeiramente (século 19) em sua ocorrência nas festas da classe média de trabalhadores urbanos, em cinemas, circos, teatros e revistas, e depois (século 20), pelas estações de rádio, gravadoras, boates e cassinos. Uma música cada vez mais divulgada, sempre em processo de transformação, em que o comércio de partituras, o rádio e o disco ocuparam função primordial para sua circulação.

Naturalmente, este jogo de construção de memória é complexo e múltiplo. As manifestações onde se inseriu o violino na música popular podem ter tido procedências, motivos e intenções diversas, mas contribuíram para uma maneira original de execução violinística para os gêneros nacionais que proliferaram do início à metade do século 20. Foi possível demonstrar neste trabalho como os encontros sociais e as práticas musicais se articularam, permitindo a construção de novos fazeres musicais.

O caso-a-caso de cada instrumentista, sua história pessoal e, na medida do possível, as audições de sua execução ao violino visam uma maneira de fazer uma possível linha coerente e sequencial, intermitente ou não, da manifestação do violino na música popular brasileira e da construção, dentro deste espaço, das oportunidades de trabalho geradas por estas manifestações.

A visão panorâmica de cem anos da trajetória do violino na música popular urbana carioca acarreta o risco de tornar a pesquisa um tanto superficial, por ser impossível focar com grandes detalhes em cada época. Ao mesmo tempo, por meio de uma visão geral é que ocorrem as possibilidades para que novos interesses de pesquisas se delineiem no futuro. É o que desejamos.

Nas considerações finais buscaremos apresentar uma síntese do desenvolvimento deste trabalho com intuito de apontar as conclusões alcançadas.

A música de barbeiros, considerada a primeira manifestação popular da música instrumental urbana trouxe indícios do uso do violino/rabeca em seu instrumental. Memorialistas como Melo Moraes Filho (s/d), Mario de Andrade (1989) e Câmara Cascudo (1954) confirmaram a presença do instrumento em festas populares. Por meio de um levantamento em fontes primárias dos jornais cariocas entre os anos de 1950 a 1900, verificamos que as nomenclaturas rabeca/rabequista eram profusamente usadas para denominar o violino – instrumento no molde europeu, passando gradativamente ao desuso a partir do século 20.

Em contrapartida às manifestações de rua o levantamento de como se deu da formação institucional dos violinistas no Rio de Janeiro entre metade e final do século 19, e demonstrou que a princípio o violino era ensinado para preencher as vagas nas orquestras das Igrejas e dos teatros Imperiais no âmbito da cultura de elite. Mais tarde com a profusão e privatização dos teatros particulares houve uma abertura do mercado de entretenimento na capital do Império. Em fins do século 19 os teatros apresentavam uma tendência à absorção gradual pelo gosto popular, inserindo pouco a pouco nos espetáculos de mágica as polcas e o maxixe por meio de compositores e instrumentistas que transitavam livremente entre as culturas de “teatro” e de “rua”. O cruzamento entre textos jornalísticos retirados dos jornais O Tagarela e Dom Quixote, e as crônicas de Luiz Edmundo (2003) evidenciaram que o violino esteve presente nesta transição, através de músicos – no nosso caso, violinistas – que fizeram uma ponte levando o maxixe dos teatros aos bares do centro da cidade do Rio de Janeiro. Os contos machadianos “O machete e o violoncelo” e “Um homem célebre” reforçam esta evidência, mostrando todas as ambiguidades subjacentes à inevitável interseção das culturas.

A dicotomia entre a música “erudita” e “popular” sucumbe: anteriormente estabelecida pelo pensamento da musicologia tradicional, no momento se encontra em processo de interdisciplinaridade, incorporando conceitos de interpenetração e circularidade contínua entre as culturas, como vimos em Burke (1989) e Ginzburg (2006).

Através do relato do memorialista Alexandre Gonçalves Pinto (1978) sobre os grupos de choros que atuaram na cidade do Rio de Janeiro em fins do século 19 e início do século 20, foi possível nominar alguns personagens que ilustram esta dissertação. O livro de Pinto retrata qualidades de instrumentistas, tanto amadores quanto profissionais, e coloca os intelectuais músicos da “alta cultura” ao lado de amadores.

O registro destes nomes aponta para a evidência de haver muitos outros violinistas pelo Brasil que participavam de grupos de choro no Rio de Janeiro e em outros estados. Com o início da indústria fonográfica, outra fonte de dados nos deu subsídios importantes para a confirmação desta hipótese: Na Discografia Brasileira, que fornece o registro das primeiras gravações da Casa Edison no Rio de Janeiro, em cuja série 121.000 encontramos seis grupos de choro que continham o violino (e também a viola de arco) como instrumento solista no gênero choro. São eles: Grupo dos Chorosos (violino e violão); Grupo Vienense (violino, acordeom e violão); Grupo Vienense (violino, viola, acordeom e violão); Grupo Checon (viola, violão e cavaquinho); Grupo dos Boêmios (clarinete, violino, acordeom e violão); e Trio Royal (violino, violão e cavaquinho).

As gravações foram realizadas entre 1912 e 1921. Os grupos Chorosos e Boêmios são apresentados pela imprensa da época como “novidades paulistas”, embora nas gravações se anuncie que estas foram realizadas no Rio de Janeiro. Com a ajuda de Maurício de Teixeira (2001) e Daniel Leech-Wilkinson (2010), na análise sobre as audições destas gravações foi possível perceber que já existia nestes intérpretes um modo peculiar de execução ao violino diferenciado do procedimento técnico comum à atuação na música clássica/erudita. A sua execução era à maneira dos músicos chorões.

A partir desta fase da Odeon, novas gravadoras se estabeleceram no país, a indústria fonográfica e a radiofonia cresceram propiciando um desenvolvimento significativo nos arranjos orquestrais e na música dançante, agora influenciada pelas jazz bands norte-americanas. Com a ajuda de Zuza Homem de Melo (2007) pôde-se nominar um grande número de violinistas que atuaram nas orquestras brasileiras, entre as décadas de 1920 e 1930 não apenas como solistas, mas também como band-leaders. A pesquisa abre uma vertente a ser explorada: o violino solo esteve muito visível nas jazz-bands brasileiras – como foram chamadas por terem rapidamente incorporado os ritmos e gêneros brasileiros em seu repertório.

O rádio, como principal veículo de divulgação e expansão da música popular, ao sistematizar uma linguagem sonora, contribuiu para com a consolidação da cultura brasileira. As relações entre o Estado e a Rádio Nacional trouxeram uma estruturação inédita para a profissionalização do músico, por meio da legislação trabalhista. É profícuo, a título de aprofundamento, relacionar toda esta manifestação artística de cunho nacionalista com a política de Getúlio Vargas, com a industrialização no Brasil e no mundo, com as leis trabalhistas, a imigração, as duas grandes guerras, as políticas de boa vizinhança, tudo isso no bojo da criação de um sentimento de pertencimento que a cultura da música popular brasileira.

Os anos 1940 e 1950 foram uma época de prodigalidade das ofertas de trabalho: gravadoras, cassinos, dancings e as rádios, que contavam com várias orquestras para suprir os inúmeros programas orquestrados, os quais tinha o nome de (principalmente) Radamés Gnattali à frente das programações que revolucionaram o sistema de orquestração e arranjo da música brasileira.

de gêneros musicais disponíveis ao consumo do brasileiro. Neste âmbito houve também uma onda saudosista, expressa em programas como O pessoal da velha guarda, de Almirante, e A turma do sereno, de Paulo Tapajós, que reviviam a música dos primeiros 20 anos do século. Irany Pinto, violinista expoente “importado” da Rádio Inconfidência de Minas Gerais, além de contratado para atuar nas orquestras dos programas da Nacional, protagonizou com seu violino em inúmeras frentes da música popular da época, inclusive no conjunto regional que compunha o programa A turma do sereno. Fafá Lemos, violinista carioca que já trilhava um caminho plenamente focado na música popular, foi contratado pela mesma emissora e absorvido para atuar como solista, junto com o violonista Garoto e o acordeonista Chiquinho, no programa Música em surdina, também de Paulo Tapajós. O programa deu origem ao bem-sucedido Trio Surdina, cuja sonoridade de câmara, o suingue e a harmonização “moderna” de Garoto, a voz suave de Fafá e seu o improvisado ao violino, apontavam para o futuro da música nacional, quer viria a se consolidar na Bossa Nova nos anos 1960.

Apesar da aparente dicotomia da volta ao passado e a dedicação ao bolero, no caso de Irany Pinto; e, conforme descritas, o envolvimento com estruturas de sabor musical diferente da época em que se vivia, no caso de Fafá Lemos, um fator relevante se destaca: o grande número de gravações destes dois violinistas em discos, como solistas e band leaders de seus próprios grupos (e ainda as gravações com outros grupos e cantores), cuja carreira de sucesso aponta para um mercado receptor incomum nos dias de hoje, entretanto possível nestes anos fecundos, onde a dança e a música instrumental se uniam em benefício da originalidade criativa de ambos.

A análise dos textos ajudou a responder algumas questões que a partir de agora podem receber um olhar que favoreça outros ângulos, ou que aprofunde as questões levantadas e ainda, levante outras questões.

Acreditamos que o seu trabalho possa ser inovador na medida em que puder tocar nesse ponto. Afinal, como imaginar que o violino, um instrumento de música de concerto, possa servir ao choro e ao samba? Mesmo considerando que a sua utilização já tangenciasse o universo popular, conforme as diversas citações demonstram, é um indício de que pessoas do povo, aparentemente sem grande erudição, tiveram acesso ao código cultural da elite, desfrutando, transformando e recriando de maneira original seus próprios códigos.

Acreditamos que a transição de um tímido namoro entre o violino e a música popular no século 19 cresceu exponencialmente para uma sólida relação, vivificada principalmente nas figuras de Irany Pinto e Fafá Lemos. Este dois músicos representam neste sentido no

Brasil. A julgar pela produção de vulto, em LP's, em programas musicais e em participações nos trabalhos de outros artistas.

Ao examinar o percurso musical desses instrumentistas em suas linhas biográficas, por meio de análise do contexto cultural e mercadológico de sua época de atuação, procuramos contribuir para aprofundar o processo de valorização do instrumentista de arco que se aventurou e se aventura na execução da música brasileira.

Verdadeiros políglotas musicais, que com seu trabalho contribuíram para transpor barreiras imaginárias que separariam as culturas erudita e popular, possibilitando a aproximação de linguagens aparentemente distantes e incompatíveis.

E, ainda, a visão panorâmica de cem anos da trajetória do violino na música popular urbana carioca pode tornar a pesquisa um tanto superficial, por ser impossível focar com grandes detalhes em cada época. Mas, ao mesmo tempo, por meio de uma visão geral é que ocorrem as possibilidades para que novos interesses de pesquisas se delineiem no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Marcelo Paiva. *A economia brasileira: 1930-1964*. Departamento de Economia – PUC. Disponível em : <www.econ.puc-rio.br> Acessado em 19 de nov. de 2013.
- ACERVO DA RÁDIO NACIONAL - Disco 466 - *Quando os Maestros se Encontram*.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Ed. Casa da Palavra. Rio de Janeiro, 2007.
- ALBIM, Cravo, *Dicionário Cravo Albim* Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/simon-bountman/dados-artisticos>> Acessado em 11 de out. de 2013.
- ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre a música brasileira. S. Paulo: Ed. Martins, 1962.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. S. Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação. UNIRIO, 2001.
- ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro (1932 – 1947)*. Tese de doutorado. UNIRIO, 2011.
- ARAÚJO, Samuel. *Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar*. Revista USP, nº 87. São Paulo, 2010.
- ASSIS, Machado. *O machete*. Texto-fonte: *Obra Completa, Machado de Assis, vol. II*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1878. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20O%20machete,%201878.htm>> Acessado em 01 de abr. de 2014.
- ASSIS, Machado de. *Um Homem Célebre*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1968> Acessado em 01 de abr. de 2014.
- AUGUSTO, Antonio J. *A Questão Cavalier – música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese. IFCS-UFRJ, 2008.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)*. Tese de doutorado em História – USP. São Paulo, 2010.
- BESSA, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. Ed. Alameda. São Paulo, 2010, p. 42.

- BOYDEN, David D. et all. *Violin*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001).
- BRAGA, Luiz Otávio. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de doutorado. UFRJ/IFCS, 2002.
- BUKOWITZ, André. *Uma interpretação para os “26 prelúdios característicos e concertantes para violino só” de Flausino Rodrigues Vale*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2011.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.
- CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940 – 1946)*. Ed. Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2006.
- CARDOSO, André. *A Capela Imperial do Rio de Janeiro (1808 – 1889)*. Tese de Doutorado. Uni-Rio, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Instituto Nacional do Livro (MEC). Rio de Janeiro, 1954.
- _____. *A música na corte de D. João VI*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2008.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu do mar*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2001.
- _____. *Carmen: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2005.
- CHANDLER, Keith. *Probably the most widely known gipsy for many a mile around: the life and musical activity of Thomas Boswell, aka Thomas ‘Gipsy’ Lewis (1838-1910)*. Folk Music Journal, vol 11 – nº 1, pp. 102/122, 2011.
- CHARTIER, Roger. “*Cultura Popular*”: *revisitando um conceito historiográfico*. Ver. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol 8, nº 16, 1995, p. 179 – 192.
- COLEÇÃO DE DEPOIMENTOS - *Música Popular Brasileira*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1967.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica Através do Brasil*. São Paulo, Livraria Martins, 1940, 2 volumes – desenho da prancha 12, volume I.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Ed. Brasiliana Produções. Rio de Janeiro, 1996.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2003.
- DISCOGRAFIA BRASILEIRA. 78 rpm – de 1902 a 1964. Edição Funarte, 1982.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Edições do Senado Federal. Brasília, 2003.

- FILHO, Jair Paulo Labres & SANTOS, Rael Fizon Eugenio dos. *Jazz-bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920*. ANAIS do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH. São Paulo, julho de 2011.
- FILHO, Melo Moraes. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Coleção Brasileira de Ouro. s/d.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A Mágica: um gênero musical esquecido*. Revista Opus, nº 6, 1999
- GAMA, Mauro. *José Maurício, o padre compositor*. Ed. Funarte. Rio de Janeiro, 1983.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Ed. Schwarcz. São Paulo, 2013.
- HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra. São Paulo, 2012.
- LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Artes. Dissertação. São Paulo, 2009.
- LAUS, Egeu. *Panorama da Produção Editorial sobre Música Popular no Brasil – bibliografia básica*. VI Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira UERJ, 2001.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. Performance in Elena Gerhardt's Schubert song recording. *Musicae Scientiae*, 2010, Vol. XIV, nº 2, ps. 57-84.
- LENHARO, Alcir. *A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Ed. da Unicamp. São Paulo, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*. Revista USP, São Paulo, nº 87, p. 56-73, 2010.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1981.
- NUNES, Jordão Horta. *O machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 73-88, jul/dez 2008.
- MAGALDI, Cristina. *Chiquinha Gonzaga e a música popular no Rio de Janeiro do final do século XIX*. Disponível em: < http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/mre000117.pdf > Acessado em 22 de out. de 2013.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. Editora 34. São Paulo, 2007.
- MILEWSKY, Jerzy. *Flausino Vale: o Paganini brasileiro*. Ed. Europa, 1985.
- MULLER, Ricardo. *O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando*. Graduação UDESC. Florianópolis, 2011.
- OLIVEIRA, Anelise Martinelli Borges. *D. João VI no Rio de Janeiro: preparando o novo cenário*. UNESP – Revista de História em Reflexão vol. 2 nº 4 – jul/dez 2008.

PACHECO, Gustavo e ABREU, Maria Clara. *Rabecas de Mané Pitunga*. Revista Sala do Artista Popular do Museu do Folclore Edison Carneiro, nº 93. Rio de Janeiro, 2001.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda: Memória, História e Identidade*. Dissertação. UNIRIO, 2012.

PINHEIRO, Claudia (organizadora). *A Rádio Nacional. Alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Ed. Nova Fronteira. São Paulo, 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

REILY, Suzel. *Folk Music, Art Music, Popular Music. What do these categories mean today?* BFE Roundtable, Newcastle, 2006. Disponível em: <http://www.ncl.ac.uk/sacs/music-conferences/BFE2007/roundtable.htm> Acessado em 01 de abr. de 2014.

ROMERO, Avelino. *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”*. Tese de doutorado em história – UFF. Niterói, 2012.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz A. dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Ed. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro, 1942.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Editora 34. São Paulo, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. Ed. Fundação Peirópolis. São Paulo, 2000.

SILVA, Esdras Rodrigues. *Fafá Lemos e o Violino na Música Popular Brasileira*. Universidade Estadual de Campinas, 2006. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/rodriguessilva.pdf>. (Acessado em 02/04/2013).

SQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 2004.

TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva. Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2001.

http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/9/files/OPUS_9_Travassos.pdf.

Acessado em 01 de out. 2013.

_____. *Os Mandarins Milagrosos*. Ed. Funarte/Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Editora 34. São Paulo, 2010.

_____. *A Música Popular no Romance Brasileiro*. Ed. Oficina de Livros. Belo Horizonte, 1992.

TURINO, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Ed. Global Music, 2007.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Livraria Santana. Rio de Janeiro, 1977.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio Fundo Editora. Rio de Janeiro, 1991.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. Ver. Teresa – Revista de Literatura Brasileira, nº 4/5, USP, São Paulo, 2003. Págs. 13/78.

ANEXOS

Anexo A - Discografia de Guilherme Cantalice: por Anna Paes.

1) Alice — polca — manuscrito — 1 transcrição digitalizada — gravada em 2002 na coleção de CDs “Princípios do Choro” (Acari Records/ Biscoito Fino) — edição de melodia e cifra (Acari Records/Eduerj) — Arquivo Jairo Severiano.

2) Cobra na Escada — polca — 2 manuscritos: 1 cópia de Mário Peixoto — 1 transcrição digitalizada — gravada em 2002 na coleção de CDs “Princípios do Choro” (Acari Records/ Biscoito Fino) — edição de melodia e cifra (Acari Records/Eduerj) — Arquivo Jairo Severiano — Arquivo Gerson Ferreira Pinto.

3) Cunhadinha — polca — manuscrito — 1 transcrição digitalizada — gravada em 2002 na coleção de CDs “Princípios do Choro” (Acari Records/ Biscoito Fino) — edição de melodia e cifra (Acari Records/Eduerj) — Arquivo Jairo Severiano.

4) Fidelidade — valsa — manuscrito — Arquivo Jairo Severiano.

5) Invocação / Invocação a uma Estrela (c/ Cearense, Catulo da Paixão) — romança — Invocação a uma Estrela é o título c/ letra — partitura não localizada pela autora.

Anexo H - Meu Mistério (c/ Cearense, Catulo da Paixão) — modinha — gravada por Nozinho (Columbia) — partitura não localizada pela autora.

6) Modulante — polca — manuscrito — cópia de Frederico de Jesus (Arquivo Donga) — 1 transcrição digitalizada — gravada em 2002 na coleção de CDs “Princípios do Choro” (Acari Records/ Biscoito Fino) — edição de melodia e cifra (Acari Records/Eduerj) — Arquivo Anna Paes e Mauricio Carrilho.

7) Nhô Nhô em Sarilho / Teu Pé (c/ Cearense, Catulo da Paixão) — polca — 4 manuscritos: 1 cópia de Jupyçara em 18/03/1940 — 1 cópia de 21/01/1942 — edição p/ violão (transcrição por Nelson Piló) c/ título Teu Pé “ao jornalista português Belo Redondo” (ed. Guimarães Martins, 1961) — gravada em 2002 na coleção de CDs “Princípios do Choro” (Acari Records/ Biscoito Fino) — edição de melodia e cifra (Acari Records/Eduerj) — Teu Pé é o título c/ letra — gravada pelo Choro Carioca (Favorite) — Arquivo Anna Paes e Mauricio Carrilho — Arquivo Jairo Severiano.

8) Nogueiredo — polca — manuscrito — cópia de Candinho — 1 transcrição digitalizada — gravada em 2002 na coleção de CDs “Princípios do Choro” (Acari Records/ Biscoito Fino) — edição de melodia e cifra (Acari Records/Eduerj) — Arquivo Gerson Ferreira Pinto — Acervo Anna Paes e Mauricio Carrilho.

9) Suspirosa / Um Ai em Flor — valsa — Um Ai em Flor é o título c/ letra — partitura não localizada pela autora.

10) Valsa — valsa — manuscrito — Arquivo Jairo Severiano.

Anexo B - Carta de Moema Pinto Lessa

IRANY PINTO!!!! - Yahoo! Mail

Página 1 de 2



IRANY PINTO!!!!

Sexta-feira, 13 de Março de 2009 10:42

De: "Moema Pinto Lessa" <moemaealtino@yahoo.com.br>

Para: maquete@maquetearistides.com.br

IRANY PINTO

Ser humano de infinita bondade!!!! amante da natureza e de todos amigos e familiares que o cercavam...e o dom maior que Deus lhe deu...GRANDE VIOLINISTA!!!

Este foi o meu pai...a quem rendo as maiores homenagens . Seu violino transmitia todo amor e romantismo que ia em seu coração. Dentro de sua simplicidade conquistava a todos tocando desde PAGANINI , MOZART, WIENIAWSKI até o popular .

Vou narrar um pouco de sua vida.....

Nascido em 8 de novembro de 1914, em Manhuaçu, estado de Minas Gerais ,cresceu com o sonho de tocar violino,desde que assistiu o violinista Chá Liubas tocar ,então o despertou para o instrumento.Sem muitas condições financeiras trabalhava em um posto de gasolina durante o dia e estudava a noite...só assim conseguia pagar seus estudos.Tocava no cinema mudo com o meu avô seu pai Alcides de Oliveira Pinto , o qual rodava os filmes.Tambem nas horas vagas gostava de tocar com sua irmã Yara, ao piano suas valsinhas e canções que os embalavam!!! Fêz parte da banda militar no Espirito Santo...

Veio para Belo Horizonte, casou com uma grande mulher..minha mãe Zilda,que o estimulou por toda vida...grande amor o deles!!!!!!

Diplomado pelo Conservatório Brasileiro de Musica, foi solista e dirigente da "Radio Inconfidencia" de Minas Gerais durante 7 anos.Dirigiu tambem a Orquestra do Cassino da Pampulha havendo por varias vezes atuado com suas orquestras no Palace Hotel e Cassino de Poços de Caldas. Sempre muito versátil, tinha uma típica Argentina onde era um perfeccionista nos Tangos!...Grande artista esse meu pai...que saudades de ouvi-lo!!!!!!

Veio para o Rio de Janeiro em 1946 a convite para ingressar na Radio Nacional,onde se exibiu como solista e violino principal em diversos programas e sempre sobre o comando de grandes maestros e arranjadores que muito o elogiavam...entre eles, LEO PERACCHI, RADAMÉS GNATTALI e outros.

Muito requisitado, fêz parte das orquestras da TV.RIO, TV TUPI E TV GLOBO

Como funcionario público federal , entrou com concurso na Orquestra Sinfonica Nacional da Radio MEC , onde tocava o classico que tanto adorava!!!

Foi o " Rei das Gravações do Rio de Janeiro"como era chamado...êle quem arregimentava os musicos para distribuir entre todas gravadoras, mas onde se destacou mesmo foi na gravadora ODEON, na qual gravou seus grandes sucessos. "BOLEROS EM SURDINA" IRANY E SEU CONJUNTO.no total de uma série de 14 discos...Entre estes tambem Tangos em Surdina, Valsas em Surdina,Noche de Ronda(Mexicanas)e outros... Na Gravadora Continental o maravilhoso disco de CANÇÕES ITALIANAS. fazia tanto sucesso com seus discos que ficou por varios tempos nas paradas no Radio , sempre em primeiro lugar.

Ganhou o" DISCO DE OURO"na Venezuela, por maior vendagem.

Continuou brilhando sempre até que em 1970, começou a desencadear uma terrivel doença originaria do tabagismo levando-o em 2 anos de sofrimento para longe de todos nós. Terminando assim no dia 29 de Agosto de 1972 sua trajetória musical, com 56 anos de idade , calando seu coração e nos deixando a saudade do homem amoroso e de seu violino que nos fazia chorar de emoção e encantamento.

....Mas deixou como dizia....sua herdeira musical, eu MOEMA , VIOLINISTA a quem me ensinou as primeiras notas...meus filhos(seus netos) Daniëlle (,violino) Daniel e Gustavo (cello) , meu neto (seu bisneto) Víctor (cello),e minha irmã MARILIA violinista tambem de onde seu filho Rodrigo é cellista .

De onde êle está , deve vibrar de felicidades vendo a sua familia trilhando a mesma estrada que deixou....nossas saudades eternas!!!!!!

Quem foi IRANY PINTO?
UM MARCO DA MUSICA BRASILEIRA

<http://br.mc383.mail.yahoo.com/mc/showMessage?fid=Sent&sort=date&order=down&sta...> 13/3/2009

