

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO**

COMO É BOM PODER TOCAR UM INSTRUMENTO
Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do
Império aos 60 da República



ROBERVALDO LINHARES ROSA

**Brasília
2012**

ROBERVALDO LINHARES ROSA

COMO É BOM PODER TOCAR UM INSTRUMENTO
Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do
Império aos 60 da República

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em História da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História Cultural

Orientadora: Dra. Maria T. Negrão Ferraz de Mello.

Brasília
2012

ROBERVALDO LINHARES ROSA

COMO É BOM PODER TOCAR UM INSTRUMENTO
Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do
Império aos 60 da República

Tese defendida no Curso de Doutorado em História do Departamento de História da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Doutor em História, aprovada em ____/____/____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria T. Negrão Ferraz de Mello - UnB
Presidente da Banca

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza - UFG

Profa. Dra. Glacy Antunes de Oliveira - UFG

Prof. Dr. Clodomir Souza Ferreira - UnB

Profa. Dra. Márcia de Melo Martins Kuyumjian - UnB

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito - UnB
(suplente)

Rosa, Robervaldo Linhares.

Como é bom poder tocar um instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República / Robervaldo Linhares Rosa. Brasília, UnB / Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2012.

331f.: il;

Orientadora: Maria T. Negrão Ferraz de Mello
Tese (doutorado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Ciências Humanas, Departamento
de História, 2012.

1. Cultura Urbana. 2. Trabalho. 3. Piano. 4.
Memória. 5. Identidade. 6. Pianeiros.

I: Mello, Maria T. Negrão Ferraz de. II:
Universidade de Brasília / Instituto de Ciências
Humanas / Departamento de História. III: Título.

Aos meus pais, Raimundo Rosa Bonfim e Antuzinha Linhares Bonfim, e aos pais de minha mãe, Lourenço Linhares da Silva (in memoriam) e Raimunda Rodrigues da Silva, que me ensinaram desde muito cedo o amor a Euterpe, a doce irmã de Clio.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o sentido de tudo.

À minha orientadora Professora Thereza Negrão, querida amiga, que com sensibilidade, competência e refinada perspicácia guiou-me nas sendas pianísticas, sempre com saberes e sabores que, me instigando a ousar, suscitou diálogos ricos onde História e Música, quase sempre, eram o foco.

Aos meus pais, Raimundo Rosa Bonfim e Antuzinha Linhares Bonfim, pelo apoio incondicional.

À Marília Laboissière pela amizade preciosa, incentivo, apoio e total disponibilização de sua biblioteca particular.

À querida Alexandra Camargo Paulucci Emerich, minha primeira professora de piano que, sem saber, iluminou a minha vida com músicas e plantou as primeiras sementes pianísticas.

Ao amigo Georges Frederic Mirault Pinto que me doou centenas de partituras raríssimas do acervo de seu pai, Aloysio de Alencar Pinto, e com quem muito aprendi, graças aos diálogos produtivos e esclarecedores.

À pianista Sara Cohen que me enviou, de forma bastante amigável, textos seminais sobre os pianistas.

À Professora Ana Guiomar Rêgo Souza, amiga e colega de trabalho, que acompanhou as primeiras reflexões, acreditou neste trabalho e me apresentou à Professora Thereza Negrão.

Aos Professores Clodomir Souza Ferreira e Marcia de Melo Martins Kuyumjian, juntamente com Ana Guiomar Rêgo Souza, pelas valiosas sugestões à época da Qualificação.

À Professora Glacy Antunes de Oliveira pela amizade e doação de partituras raras, especialmente de Marcelo Tupinambá.

À Regina Andrade Mascarenhas, neta de Tia Amélia, que, de forma bastante amigável, compartilhou memórias musicais preciosas de sua avó.

À pianista Maria Lúcia Roriz, amiga e colega de trabalho, e a sua mãe, Alice Mascarenhas, respectivamente, neta e filha de Giovanni d’Alice, por terem me permitido adentrar no rico universo sonoro e humano de Giovanni d’Alice.

Mais uma vez agradeço à Professora Thereza Negrão por ter me apresentado ao mundo fascinante de seu pai, o pianeiro Idálio de Mello.

Aos meus avós, Lourenço Linhares da Silva e Raimunda Rodrigues da Silva, pela amizade e hospedagem em Brasília.

Ao meu irmão Rogério Linhares pelo apoio, pela digitalização de tantos LPs, pelos diálogos, pela hospedagem, enfim, pela presença.

Ao amigo-irmão Saulo Rodrigues pelos diálogos inteligentes e por sua colaboração na parte visual deste trabalho.

Ao amigo Almeida Prado, *in memoriam*, por ter me ajudado a levar em consideração algumas acepções do termo pianeiro.

Aos colegas Luis Carlos Furtado e Gyovana Carneiro por indicarem leituras pertinentes, além de disponibilizarem materiais.

À querida Felipa Evangelista que colaborou para que as orientações fossem momentos agradabilíssimos onde partilhávamos comidas saborosas e deliciosos cafés.

A tantos amigos que, de alguma forma, contribuíram valorosamente para esta pesquisa: Jeane Valadares, Heloísa Barra, Ângela Barra, Sandro de Souza, Marshal Gaioso, Eleonora Zicari Costa de Brito, Guilherme Pimenta de Freitas, José Miguel Wisnik, Estércio Marquez Cunha, Salomea Gandelman, Irany Leme, Haroldo Costa, Alexandre Dias, Martha Ulhôa, José Silas Xavier, Luiz Antonio de Almeida, Denize Zorzetti, Adriana Fernandes, José de Gueus, Davi Ebenézer, Conceição Emília, Maria Teresa Madeira, Natanael Isaias da Silva, Custódia Annuziata de Oliveira, Everton Bastos, Diones Correntino, Nancy Aléssio Magalhães, José Walter Nunes, Carlos Costa. Maria Augusta Calado, Richard Müeller, Marcelo Brito, Wagner Rizzo.

Ao Nilton Vinhal pela presença, paciência e apoio.

À Hortência e ao Isaac Daniel que, a despeito da distância, sinto-os bem próximos.

À querida Rosane Pires Batista, amiga preciosa que, com a sua inteligência, iluminou momentos importantes da redação.

E por fim, e não menos importante, aos meus queridos alunos de Música e História da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, que constantemente me ensinam e me fazem querer ampliar.

Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.

Walter Benjamin

RESUMO

A tese, cujo título toma por empréstimo um verso de Caetano Veloso - “Como é bom poder tocar um instrumento” - tem como objeto a prática músico-laboral dos chamados “pianeiros” e, como objetivo, rastrear a trajetória destes profissionais do piano no período compreendido entre os anos 50 do Império e os 60 do século XX. Desenvolvida com o suporte teórico disponibilizado pela História Cultural, a pesquisa faz interface com a Música e tem como eixo norteador a convicção de que a performance pianeira se delinea e ou se reconfigura segundo condições históricas que pontuam o período considerado, afetando aspectos plurais que vão desde os espaços de atuação ao próprio modo de tocar o instrumento. O cenário da cultura urbana recorta a cidade do Rio de Janeiro, metonímia do Brasil, como Plano de Observação que encontra em São Paulo uma espécie de contraponto. Estruturada em seis capítulos, a tese toma como base empírica um *corpus* plural que inclui documentação impressa, fontes orais, fontes eletrônicas, fontes iconográficas, fontes sonoras (anexando um CD ao texto escrito) e uma estante de obras selecionadas que asseguram o necessário suporte histórico pois, mais que moldura, nele se constroem questões identitárias, representações, sagas biográficas e pontos de inflexão desencadeadores das reconfigurações buscadas. Objetivou-se, ademais, fazer da pesquisa um lugar de mostra da história dos pianeiros que, nomeados na pesquisa, ou anônimos, esta tese homenageia.

Palavras chave: Cultura urbana, Trabalho, Piano, Memória, Identidade, Pianeiros.

ABSTRACT

This thesis, whose title was borrowed from a verse from Caetano Veloso's "How nice it would be to play an instrument" - in which the theme is about the working pianists known as "*planeiros*". The objective is to trace down the historical trajectory of these professionals in the period between the 1850's and the 1960's. This research was developed with the theoretical support provided by Cultural History, which interrelates with Music. It is guided by the belief that the performances of working pianists are designed and molded according to the various historical conditions. These conditions emphasize this considered time period and also affect many aspects, such as, the locations of performances and as well as the way of playing the instrument. Rio de Janeiro, Brazil's metonymy is the scenario of urban culture that finds itself in São Paulo as a counterpoint. Structured into six chapters, this thesis has an empirical *corpus* that includes various printed documentation, oral sources, electronic sources, iconographic sources, sound sources (see attached CD at the back of this work). A collection of selected sources ensures the necessary support for History, more than just a picture frame; it is composed of constructed identity issues, representations, biographical sagas and inflection points that lead to the reconfiguration sought after. Moreover, the objective of this thesis is to create a showroom for these working pianists, named or anonymous and which also serves as homage to them.

Keywords: Urban Culture, Work, Piano, Memory, Identity, Planeiros.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1: Piano bem incorporado à ambiência doméstica: Hebe Luiza do Couto Alvarenga em sua residência (Goiás, início do século XX).....35

Figura 2: Universo feminino em destaque numa propaganda da Casa Beethoven.....38

Capítulo 3

Figura 3: Darius Milhaud.....79

Figura 4: Trecho cométrico.....81

Figura 5: Trecho contramétrico.....81

Figura 6: Síncope característica.....82

Figura 7: Síncope característica organizada de forma assimétrica.....82

Figura 8: Capa de partitura de Chiquinha Gonzaga.....85

Figura 9: Chiquinha Gonzaga.....94

Figura 10: Frederic Chopin.....106

Figura 11: Pianista demonstrador em uma Casa de Música.....111

Figura 12: Partitura de Ernesto Nazareth.....115

Figura 13: Cinema Odeon.....117

Figura 14: Ernesto Nazareth.....124

Figura 15: Praça Tiradentes.....125

Capítulo 4

Figura 16: Avenida Central.....131

Figura 17: Rio à época do “Bota-abaixo”.....132

Figura 18: Charge de Raul Pederneiras.....136

Figura 19: Aurélio Cavalcanti na capa da Revista *O Malho* de abril de 1904.....140

Figura 20: Capa de partitura de Aurélio Cavalcanti.....141

Figura 21: Aurélio Cavalcanti.....144

Figura 22: Partitura de Aurélio Cavalcanti.....150

Figura 23: Detalhe da contracapa de uma partitura de Aurélio Cavalcanti.....151

Figura 24: Capa de partitura de Aurélio Cavalcanti.....153

Figura 25: Partitura de Aurélio Cavalcanti.....	155
Figura 26: Capa de partitura de Menezes Filho.....	159
Figura 27: Capa de partitura de Costinha.....	161
Figura 28: Partitura de Corujinha.....	162
Figura 29: Capa de partitura de Xandico.....	165
Figura 30: Capa de partitura de J. Garcia de Christo.....	166
Figura 31: Partitura de J. M. Azevedo Lemos.....	167
Figura 32: Partitura de Bulhões.....	168
Figura 33: Capa de partitura publicada pela Casa Viúva Guerreiro.....	169
Figura 34: Propaganda da Casa Viúva Guerreiro no verso de uma partitura.....	170
Figura 35: Rua do Ouvidor.....	172
Figura 36: Capa de partitura de Mário Penaforte.....	173
Figura 37: Sorveteria Alvear.....	175
Figura 38: Mário Penaforte.....	178
Capítulo 5	
Figura 39: Capa de partitura de Donga.....	183
Figura 40: Sinhô (caricatura de Alvarus).....	186
Figura 41: Manuel Bandeira.....	187
Figura 42: Capa de partitura de Sinhô.....	192
Figura 43: Sinhô.....	193
Figura 44: Capa de partitura de Sinhô.....	195
Figura 45: Prostíbulo em 1915.....	198
Figura 46: Augusto Vasseur (o segundo, em pé, da esquerda para a direita)	199
Figura 47: Partitura de Augusto Vasseur.....	200
Figura 48: Eduardo Souto.....	204
Figura 49: Capa de partitura de Eduardo Souto.....	205
Figura 50: Capa de partitura de Eduardo Souto.....	208
Figura 51: Capa de partitura de Careca.....	210
Figura 52: Partitura de Careca.....	211
Figura 53: Freitinhas (caricatura de Márcio Nery)	213
Figura 54: Capa de partitura de Freitinhas.....	215

Figura 55: Marcelo Tupinambá.....	219
Figura 56: Partitura de Marcelo Tupinambá.....	222
Figura 57: Zequinha de Abreu.....	224
Figura 58: Cartaz do filme Tico-tico no fubá.....	225
Figura 59: Giovanni d' Alice.....	229
Figura 60: Capa de partitura de Giovanni d' Alice.....	230
Figura 61: Idílio de Mello.....	232

Capítulo 6

Figura 62: Catálogo da Casa Edson, propriedade de Fred Figner.....	238
Figura 63: Ary Barroso.....	249
Figura 64: Paradigma do Estácio.....	254
Figura 65: Capa de partitura de Ary Barroso.....	259
Figura 66: Pato Donald e Zé Carioca.....	260
Figura 67: Capa de LP de Ary Barroso.....	261
Figura 68: Radamés Gnattali.....	262
Figura 69: Radamés Gnattali e Tom Jobim.....	267
Figura 70: Tia Amélia.....	268
Figura 71: Tia Amélia.....	270
Figura 72: Documento de identificação de Tia Amélia.....	272
Figura 73: Partitura de Tia Amélia.....	275
Figura 74: Aloysio de Alencar Pinto.....	277
Figura 75: Capa de partitura de Aloysio de Alencar Pinto.....	279
Figura 76: Carolina Cardoso de Menezes.....	282
Figura 77: Capa de LP de Carolina Cardoso de Menezes.....	284
Figura 78: Bené Nunes.....	285
Figura 79: Capa de LP de Bené Nunes.....	287
Figura 80: Dick Farney.....	289
Figura 81: Capa de LP de Dick Farney.....	293
Figura 82: Johnny Alf.....	294
Figura 83: Cartaz do Sinatra-Farney Fan Club.....	297
Figura 84: Tom Jobim.....	301

Figura 85: Partitura de Tom Jobim.....	302
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1. PIANEIROS: UM OBJETO QUE SE ABRE PARA CENARIZAÇÕES, ARGUMENTOS E INDAGAÇÕES.....	27
1.1. Pianópolis: <i>pianos abound in every street...</i>	27
1.2. No tempo de sinhá: “- vá tocar piano iaiá!”	33
1.3. Uma febre de importados: o piano transforma-se em mercadoria-fetice.....	44
2. INTERPRETAÇÕES CHOROSAS, TERMINOLOGIA E PARTICULARIDADES.....	51
2.1. Nem pianista, nem sinhazinha: “é preciso sacolejar! - Ah, então chama o pianeiro!”.....	51
2.2. <i>Passacaglia</i> sobre a palavra pianeiro.....	56
2.3. Pianeiro e pianista.....	71
3. E EIS QUE CHEGAM OS PIANEIROS... ..	77
3.1. <i>Ce petit rien</i> : - que sincopado é esse?.....	77
3.2. Chiquinha Gonzaga: - pianeira e maxixeira, sim senhor!.....	90
3.3. Ernesto Nazareth: a quintessência da arte pianeira.....	105
4. E OS CENTROS URBANOS “CIVILIZAM-SE”: OS PIANEIROS AO SOM DOS GUIZOS DA MODERNIDADE.....	127
4.1. A cidade que surge e a que desaparece: transformações urbanas na <i>belle époque</i> carioca.....	127
4.2. Aurélio Cavalcanti: um virtuose empreendedor de sua época.....	139

4.3. Uma constelação de pianeiros para alegrar a cidade: Menezes Filho, Costinha, Corujinha, Chirol, Xandico, Garcia de Christo, Azevedo Lemos, Bulhões, Viúva Guerreiro e Mário Penaforte.....	156
5. “O BRASILEIRO QUANDO TOCA O SAMBA É ENTUSIASMADO”: OS PIANEIROS AO SOM DE MARCHINHAS E SAMBAS AMAXIXADOS.....	179
5.1. Entre confetes e serpentinas.....	179
5.2. Pianeiros foliões: Sinhô, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Careca e Freitinhas.....	186
5.3. Entreato paulista: Marcelo Tupinambá, Zequinha de Abreu, Giovanni d’Alice e Idálio de Mello.....	218
6. AS NOVAS TECNOLOGIAS, A IDENTIDADE PIANEIRA E RECONFIGURAÇÕES: “COMO É BOM PODER TOCAR UM INSTRUMENTO”.....	237
6.1. <i>O cinema falado é o grande culpado da transformação...</i>	237
6.2. Sambas, arranjos e choros no <i>Brasil brasileiro</i> : Ary Barroso, Radamés Gnattali e Tia Amélia.....	247
6.3. Os bambas virtuosos: Aloysio de Alencar Pinto, Carolina Cardoso de Menezes e Bené Nunes.....	276
6.4. O piano <i>cool</i> dos <i>infernhinhos</i> de Copacabana anuncia <i>o amor, o sorriso e a flor</i> : Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim.....	289
CONCLUSÃO.....	304
CORPUS DOCUMENTAL.....	308
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	316
ANEXO 1: Partituras.....	328

ANEXO 2: Documento Sonoro (CD)	330
---	-----

INTRODUÇÃO

Como é bom poder tocar um instrumento

Caetano Veloso

Muito antes que os *disc jockeys* animassem as *baladas* de nossos dias, as pequenas e movimentadas festas domésticas, chamadas pelos jovens de outrora de *assustados*, eram embaladas pelas vivas frases que pianeiros afluíam de teclas brancas e pretas, sob a égide de Euterpe, a musa da música, cujo nome remete à que é *plena de alegria* -, com a habilidade de criadores de ambiências sonoras que instauravam, na socialidade daquele tempo, ritmos saltitantes e ou nostálgicas inflexões.

Se Brasília Itiberê,¹ no último ano da década de 1930, conclamou a *intelligentsia* musical brasileira de sua época para que avaliasse a importância da função social do pianeiro, brado prontamente ouvido por Mário de Andrade,² que, por sinal, identificou neste profissional o responsável pela grande mistura rítmico-melódica ocorrida no século XIX, no mais das vezes, a figura do pianeiro permanece sombreada em largos silêncios.

Entretanto, trata-se de um silêncio inquieto e irredimível. Tanto é, que este trabalho procura dar visibilidade ao pianeiro, situando-o historicamente na cena urbana brasileira. Certamente, o mister de fazer desta tese um espaço de mostra da figura do pianeiro revela-se como uma cara pretensão. Pois, partindo da premissa que é fundamental inscrever o pianeiro na memória da cena urbana brasileira, aponto, para isso, as condições que permitiram a existência e, também, as reconfigurações pelas quais passou a sua atividade laboral, visto que ela ressoa ainda no tempo presente, embora com novos matizes.

Como conhecer as sonoridades esquecidas que os pianeiros tocavam? Em que locais, condições, horários e, sobretudo importante, para quem as suas músicas eram soadas e como era a remuneração que eles recebiam? Enfim, como reminiscências podem ser apropriadas para que o passado seja articulado? Ante a estas perguntas, força motriz

¹ Cf. Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 311-12.

² Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora, 1976, p. 321.

deste trabalho, instaura-se um pacto entre Euterpe e sua irmã Clio, a musa da história, para que o silêncio a que ficou relegada a figura do pianista seja rompido. Ambas, Euterpe e Clio, filhas de Zeus, o deus dos deuses, e Mnemosine, a personificação da Memória, em diálogo contínuo e instigante, são convocadas porque o olhar que guia o autor desta narrativa é permeado tanto de Música como de História.

Graças ao caráter interdisciplinar e intersolidário deste trabalho, ele só poderia mesmo estar filiado à História Cultural, a propósito, um “campo historiográfico pleno de sedução e desafios”.³ Thereza Negrão entende que “ao historiador filiado à História Cultural cumpre atender a um chamamento que ressoa da harmonização entre sons que dobram e redobram, convocando-o, incansavelmente, para incursões interdisciplinares”.⁴ Ademais, não é demasiado lembrar que “o modo de construção do objeto define a filiação à História Cultural”.⁵ Sem dúvida, ao se estabelecer diálogos entre História e Música, fica evidenciado um modo de fazer história que privilegia a abertura a novos objetos que, nos termos de Roger Chartier, apontam para a constituição de novos territórios para o historiador.⁶

O diálogo estabelecido entre Mnemosine, Clio e Euterpe, convida-nos para que os horizontes se ampliem, por isso mesmo, tornar-se ia um disparate se as reflexões aqui desenvolvidas ficassem confinadas, apenas, ao universo de historiadores e ou de músicos. Pelo contrário, pretende-se ao *dar voz a um outro*,⁷ abrir, ampliar, dar a conhecer. Sem dúvida, esta tese foi escrita com o rigor de um trabalho científico, muito embora com o cuidado para que se tenha a leitura, também, do não especialista.

Trabalhar com os pianistas, se atendo à maneira pela qual em diferentes lugares e em momentos diversos sua prática foi vivida e percebida, remete, desde logo, àquela *espécie de mantra*, cara à História Cultural:

(...) *pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos - ou, por outras palavras, das representações do mundo social - que, à revelia dos*

³ Mello, Maria T. Negrão de. *História cultural como espaço de trabalho*. In: *Os espaços da história cultural*. (Orgs.). Kuyumjian, Márcia de Melo Martins & Mello, Maria T. Negrão de. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁶ Cf. Chartier, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 14.

⁷ Cf. Pesavento, Sandra J. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 59.

*atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.*⁸

Ao levar em conta os lugares de fala dos pianeiros, tal iniciativa, pela própria natureza do trabalho, pressupõe a lida com as biografias, e, nelas, o representacional e a maneira pela qual se engendravam seus modos de vida. Tem-se claro, assim, que a reconstrução de trajetórias pessoais, aspecto importante da biografia, acaba por iluminar a sociedade em que esses músicos estavam inseridos, e a visão de mundo de uma época torna-se, portanto, sensível e palpável.

Despojando-a de quaisquer ranços laudatórios ou lineares, entendo a importância da biografia como “um canal privilegiado”⁹ ensejador de articulações e entrecruzamentos fundamentais para o pesquisador interessado nos múltiplos sentidos de “determinações relacionais que interagem”.¹⁰ Percebo como um eixo de tais interações aquelas que articulam arte e visão de mundo, conforme reflexão de Maurício Monteiro:

*Nenhuma atividade, nenhuma forma de arte produzida pelo homem pode ser compreendida sem considerar a visão de mundo daquele que a produziu e daquele ou daquilo para que ela foi feita. A visão de mundo é a sua inserção - voluntária ou involuntária - no mundo metafísico e no mundo temporal, com as suas formas de organização e desorganização na sociedade em que vive; é o comportar-se diante dela. A visão de mundo é o homem e as coisas, as coisas e o homem.*¹¹

Tendo em consideração que a prática social está estreitamente vinculada a uma marcação simbólica, entende-se que “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem

⁸ Chartier, Roger. Op. Cit., p. 56.

⁹ Levi, Giovanni apud Schmidt, Benito Bisso. In: *Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura*. In: *Narrar o passado, repensar a história*. (Orgs.). Rago, Margareth, & Gimenes, Renato Aloysio de Oliveira. Campinas: UNICAMP, 2000, p. 197.

¹⁰ Certeau, Michel de apud Schmidt, Bisso Benito. *Ibidem*, p. 200.

¹¹ Monteiro, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 30-1.

falar”.¹² Bem por isso, “a identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido”.¹³

Como a atividade planeira é uma expressão urbana, compreende-se a cidade, um fenômeno sócio-histórico e cultural, como um discurso a ser decifrado, pois parte-se do princípio que ela fala de seu tempo, de suas representações, de seus símbolos, de suas identidades. Michel Maffesoli entende que “a cidade (suas histórias e avatares) é, assim, o ponto nodal de toda socialidade; há um constante vaivém entre a cidade e a socialidade, na medida em que um bairro, suas ruas, travessas e becos estruturam a trama social de maneira precisa”.¹⁴

Pelo fato da atuação dos planeiros acontecer no cotidiano urbano, a relação cidade-cotidiano se revela como uma faceta repleta de especificidades que, se observadas, funcionam como importante ferramenta para que esse tempo seja contornado e apreendido, pois, afinal de contas, “a história do cotidiano não tem sentido quando separada do cenário em que se desenrola”.¹⁵

Tendo em vista que parte expressiva da atividade planeira se desenvolveu no Rio de Janeiro, esta, muito naturalmente, se configurou como a cidade-cenário desta narrativa. Muito embora seja a cidade irradiadora, a cenografia não se exclusiviza a este centro urbano. Esta decisão assenta-se no pressuposto de que a cidade do Rio de Janeiro, na conjuntura aqui trabalhada, pode ser pensada como *metonímia do Brasil*.¹⁶

Assim, interpelado por ressonâncias de um tempo que não o hodierno, e praticando a lição transmitida pela minha orientadora de que “ao historiador cabe contar uma história”, lição-bússola que iluminou a escrita desta tese, obtenho, nas malhas desse desenho, elementos para uma narrativa, onde o delineamento do tempo e solo histórico dos planeiros se apresentou com a força de uma urgência. Paul Ricoeur já observou que “o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de

¹² Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Silva, Tomás Tadeu da (Org.), Petrópolis, Ed. Vozes, 2007, p. 17.

¹³ Silva, Tomás Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*, In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Silva, Tomás Tadeu da (Org.). Petrópolis, Ed. Vozes, 2007, p. 78

¹⁴ Maffesoli, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 62.

¹⁵ Martins, José de Souza. *Subúrbio, vida cotidiana e história da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República*. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 19.

¹⁶ Cf. Medeiros, Bianca Freire. *You don't have to know the language: Hollywood inventa o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cadernos de antropologia e imagem, 1997, p. 116.

toda obra narrativa, é o caráter temporal da existência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”.¹⁷

Na verdade, o vetor de argumentação deságua de uma convicção de inspiração benjaminiana: “escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia”.¹⁸ Ora, aqui mesmo aponto o fio condutor desta tese que, descartando a linearidade, procura, no vaivém de momentos e experiências, reencenar a prática pianeira no Brasil.

Tomei como base empírica para a investigação um *corpus* constituído de fontes plurais: impressas (material obtido em jornais, revistas, partituras); estante constituída de obras selecionadas para a fundamentação do solo histórico; estante constituída de obras selecionadas para a fundamentação musical; estante de obras biográficas; bibliografia referenciada; fontes orais (entrevistas); iconográficas; fonográficas (gravações, fitas, LPs, CDs); videográficas; eletrônicas (material obtido em sites). Vale lembrar, que o CD anexado à tese, com repertório por mim selecionado, agrega-se ao *corpus* da pesquisa, como fonte sonora, complementando-o.

O recorte espacial selecionado é tributário da proposta do pesquisador José Ramos Tinhorão¹⁹ sem que, todavia, resulte em decalque. Na esteira das colocações do mesmo Tinhorão, o recorte temporal tem início em 1850, ano que marca a democratização do piano no Brasil.²⁰ Como se verá, a pesquisa elege vários pontos de inflexão cujo encadeamento sugeriu sub-balizamentos nem sempre coincidentes com a leitura feita pelo renomado pesquisador. A investigação avança até 1960, ano cuja importância histórica encontra na transferência da capital da República um marco pleno de implicações.

Consciente de que a profissão de pianista além de ser voltada para o entretenimento dos urbanitas, é tanto uma atividade laboral como um trabalho criativo, cheguei, por meio de uma espécie de “intuição” de minha orientadora, ao título desta tese, que, toma por empréstimo o último verso da canção *Tigresa*, de Caetano Veloso: “COMO É BOM PODER TOCAR UM INSTRUMENTO”.

A tese está estruturada em 6 capítulos.

¹⁷ Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*, (Tomo 1), Campinas, Papyrus editora, 1983, p. 15.

¹⁸ Benjamin apud Bolle In: Bolle, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 40.

¹⁹ Cf. Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

²⁰ Cf. Tinhorão, José Ramos. Op. Cit., p. 163.

O capítulo 1, PIANEIROS: UM OBJETO QUE SE ABRE PARA CENARIZAÇÕES, ARGUMENTOS E INDAGAÇÕES, é uma digressão sobre os usos e as apropriações do piano pela sociedade imperial brasileira, até porque pensar na figura do pianista pressupõe que em primeiro lugar se fale do instrumento usado por ele em seu ofício. O capítulo destaca a relação que se estabeleceu do piano com o universo doméstico e feminino. Também pontua que a febre de importados, a partir de 1850, contribuiu para que fosse delineada uma mudança que transformou, de forma paulatina, o instrumento musical símbolo de *status* social em mercadoria-fetice. Tal transformação, juntamente com a necessidade crescente de entretenimento por parte dos urbanistas, sinalizou a cenografia para o surgimento da profissão de pianista.

O capítulo 2, INTERPRETAÇÕES CHOROSAS, TERMINOLOGIA E PARTICULARIDADES, é uma explanação das práticas musicais relevantes na formação da música popular nacional e que fazem parte do repertório dos pianistas, tendo em vista compreender os vetores sócio-históricos e culturais que permitiram o surgimento dessa atividade laboral. Também apresenta uma revisão da literatura sobre o termo pianista, seguida de reflexão sobre as atividades do pianista e do pianista, com o objetivo de revelar que, a despeito das diferenças de ordem técnica existentes entre as duas atividades, o que mais caracteriza cada uma delas é a relação do fazer musical com o respectivo local de atuação.

O capítulo 3, E EIS QUE CHEGAM OS PIANEIROS..., privilegia uma discussão sobre gênero musical, antevendo compreender as músicas que os pianistas tocavam, além de relacioná-las com os respectivos locais de performance. O capítulo cenariza as primeiras incursões pianísticas no Brasil tomando, portanto, a cidade do Rio de Janeiro como Plano de Observação. Animam tal cenário Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, enquanto a polca, o maxixe e o tango brasileiro merecem destaque como gêneros musicais. As balizas temporais percorrem pontos de inflexão compreendidos no período 1850-98. Naquele, um marco da democratização do piano, neste a *Belle Époque* com seus guizos.

No capítulo 4, E OS CENTROS URBANOS “CIVILIZAM-SE”: OS PIANEIROS AO SOM DOS GUIZOS DA MODERNIDADE, o foco é direcionado especialmente para o Rio de Janeiro, cujo cenário passa por importantes transformações. Afinal, a cidade “civiliza-se” e na esteira de tais mudanças, lugares e bairros esquadriham e redefinem a

cena urbana: “dize-me o que cantas, direi de que bairro és”. Houve aqui o mote para fazer entrecruzar a bem-humorada crítica do chargista Raul Pederneiras à narrativa que se teceu ao abrigo das imagens motivadoras para uma reflexão sobre os sons da cidade e de onde ecoavam. A esta espécie de abertura seguem-se os demais subitens do capítulo, agora voltados para as biografias, com especial destaque para Aurélio Cavalcanti, pianista que brilha na *belle époque* carioca.

O capítulo 5, “O BRASILEIRO QUANDO TOCA O SAMBA É ENTUSIASMADO”: OS PIANISTAS AO SOM DE MARCHINHAS E SOMBAS AMAXIXADOS, analisa a relevância do Carnaval para as práticas pianísticas. Sinhô, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Careca e Freitinhas são os pianistas que mais cultivaram os gêneros carnavalescos. Reconhecendo que a atividade pianística não se circunscreve à cidade do Rio de Janeiro, a cenografia se amplia, de modo a alcançar São Paulo, onde são convocados Marcelo Tupinambá, Zequinha de Abreu, Giovanni d’Alice e Idálio de Mello. Este capítulo abarca os anos de 1920 a 1939.

O capítulo 6, AS NOVAS TECNOLOGIAS, A IDENTIDADE PIANÍSTICA E RECONFIGURAÇÕES: “COMO É BOM PODER TOCAR UM INSTRUMENTO”, aborda, inicialmente, as mudanças experimentadas pela profissão de pianista, e, depois, analisa o trabalho de Ary Barroso, Rdamés Gnattali e Tia Amélia. Privilegia, também, bambas virtuosos do teclado, como Aloysio de Alencar Pinto, Carolina Cardoso de Menezes e Bené Nunes e, por fim, já na ambiência dos *infernhos* de Copacabana, os pianistas anunciadores da bossa nova, Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim. O capítulo compreende os anos de 1940 a 1960, momento em que a capital da República é transferida para Brasília.

A Conclusão retoma os aspectos principais das partes de que se compõe a tese, sobretudo naqueles momentos nos quais os argumentos norteadores se sustentam. Como uma espécie de contraponto e, liberando-se do balizamento temporal, a Conclusão reitera a reflexão acerca da figura do pianista, profissional que, de algum modo, esta tese homenageia. A ideia é a de enfocá-lo em perspectiva desterritorializada, por meio da lembrança de pianistas memoráveis como, por exemplo, Scott Joplin, Bola de Nieve e, por

que não, o inesquecível e sempre vivo no imaginário dos cinéfilos, quase real, na representação de um pianista: *you must remember this*.²¹

Por último, e não menos importante, cabem também nestas notas introdutórias alguns esclarecimentos quanto ao instrumental teórico disponibilizado pela área de concentração à qual esta tese se filia, a acima citada História Cultural, cuja Linha de Pesquisa delineia um quadro pertinentemente denominado Identidades, Tradições e Processos. Encareço que este campo historiográfico, interdisciplinar por natureza, ensejou pensar entrecruzamentos entre a História e a Música na busca de sentidos possíveis para o pianista e seu lugar, em momentos diversos da cena urbana brasileira. Como se verá, busquei, sem negligenciar o suporte teórico, inscrevê-lo, sempre que necessário, sem prejuízo da fluidez cobrada pela narrativa do objeto escolhido.

Muito embora com potência menor que o já lembrado conceito de visão de mundo, a também referida noção de *lugar de fala*, preservando a mesma natureza, conforme sublinha Braga, me parece bastante adequada para este estudo.

Referindo-se à ideia de *lugar de fala*, o estudioso reflete que

*Trata-se de um espaço socialmente construído de modo polêmico - através das respostas (de ordem material, afetiva ou simbólica) que os participantes de uma determinada circunstância na sociedade tentam construir para enfrentar e elaborar o seu mundo. Assim, os discursos elaborados - tanto nas relações interpessoais como nas instâncias formais ou na dimensão da reprodutibilidade técnica - não são apenas emanção ou reflexo do “estar na sociedade”. Mas, antes, instrumento material da construção desse estar. Ou seja: a resposta que dou a um problema é que me situa perante esse problema.*²²

Nas páginas que se seguem, partilho algumas respostas, das quais reverberam, por certo, o músico que sou e o historiador que nesta tese, me empenhei por ser.

²¹ Refiro-me ao personagem Sam, intérprete de um pianista que trabalha no *Rick's Café Americain*, no filme *Casa Blanca*, dirigido por Michael Curtiz, de 1942.

²² Braga, José Luiz. *Comunicação e sociabilidade: lugar de fala*. In: *GERAES Revista de Comunicação Social*. Belo Horizonte: UFMG, 1995, p. 9-10.

1. PIANEIROS: UM OBJETO QUE SE ABRE PARA CENARIZAÇÕES, ARGUMENTOS E INDAGAÇÕES

1.1. Pianópolis: *pianos abound in every street...*

Alguém desavisado que andasse pelas ruas do Rio de Janeiro no início da segunda metade do século XIX ficaria, possivelmente, surpreso com a quantidade de sons - muitos deles inacessíveis aos nossos ouvidos - que circundavam nos espaços públicos do centro político, econômico e cultural do Brasil.

Dentre a diversidade de sons que propagava na então capital do Império, sobressaíam os seguintes: os dos pregões entoados por vendedores ambulantes, a exemplo de peixeiros e quitandeiros; os dos chocalhos ruidosos e dos mugidos de vacas leiteiras que eram levadas, de porta em porta, para que fosse vendido o leite puxado de seus úberes ante a expectativa dos fregueses; e, também, daqueles que os aguadeiros produziam ao carregar barris de água potável que eram transportados em carroças, visto que a população ainda não podia contar com água corrente em suas casas.²³ De fato, ao reviver suas lembranças, o memorialista C. Carlos J. Wehrs desenha um quadro sucinto da paisagem urbana do Rio de Janeiro neste momento: “a imagem da rua no tempo de minha infância e ainda mais tarde era extremamente vívida e muito barulhenta”.²⁴

Somadas a estas sonoridades, que efetivamente funcionam como uma amostra de tantas outras esquecidas ou desaparecidas, uma merece destaque, em especial, devido às marcas deixadas na História da Música Brasileira, a saber, a sonoridade dos pianos que, por esta época, proliferavam no cenário carioca. Desta maneira, o conjunto desses sons forma a *paisagem sonora*²⁵ do Rio de Janeiro, cidade onde “pianos vêm-se abundantemente em cada rua, e ambos os sexos se tornam executantes consumados”.²⁶

²³ Cf. Wehrs, C. Carlos J. *O Rio antigo - pitoresco e musical (memórias e diário)*. Rio de Janeiro: Ortibra, 1980, p. 62.

²⁴ Idem.

²⁵ O compositor e pesquisador canadense R. Murray Schafer criou o neologismo *soundscape*, traduzido nos países latinos por *paisagem sonora*, para indicar qualquer campo de estudo acústico. Nos termos de Schafer: “podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico

Não por acaso, os relatos de viajantes estrangeiros são fartos em citar a presença do piano na cidade do Rio de Janeiro. Charles Expilly, por volta de 1850, expõe de forma significativa aspectos importantes do paisagismo urbano, da vida sócio-cultural dos urbanistas, além de apontar para o tipo de repertório que era veiculado nos pianos - em geral, músicas dançantes -, dando-nos, assim, interessante perfil deste momento:

*O Rio possui hoje um teatro lírico e jornais. As suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta, e que os jornais têm horror às discussões sérias. Que as ruas, sem passeios, são mal calçadas, de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos de fabricação geralmente inglesa, não se tocam senão músicas de dança, romances e polcas.*²⁷

Em um texto de 1859, Charles Ribeyrolles, claramente desfavorável à *febre de piano*²⁸ que reinava na capital imperial, observa em um tom, ao mesmo tempo questionador e indignado: “que existe no Rio de Janeiro em jogos, prazeres e divertimentos? O piano faz barulho em todas as salas. Esse enfadonho pedalista, que não tem nem os grandes sopros, nem os cantos profundos do órgão, invadiu tudo, até os depósitos de bananas, e matou a conversação”.²⁹

O piano teve uma importância social tão grande neste cenário carioca de segunda metade do Século XIX que levou o poeta Manuel de Araújo Porto Alegre, (aproximadamente seis anos após o relato de Expilly e três antes do de Ribeyrolles), a atribuir ao Rio de Janeiro o cognome de *cidade dos pianos*.³⁰ Tal qualificação, de acordo

como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem”. Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 23.

²⁶ Fletcher, James C. & Kidder, Daniel P. apud Schlochauer, Regina B. Q. In: Schlochauer, Regina B. Q. *A presença do piano na vida carioca do século passado*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 1992, p. 72.

²⁷ Expilly, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977, p. 271.

²⁸ Termo utilizado por Marcos Napolitano ao se referir a esse momento de profusão dos pianos na cidade do Rio de Janeiro. Napolitano, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 43.

²⁹ Ribeyrolles, Charles. *Piano, janela, procissão*, In: Bandeira, Manuel & Andrade, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 273.

³⁰ Cf. Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/ Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 5, 1963, p. 26.

com Tinhorão, contribuiu para fixar o ano de 1856 como o marco inicial da história do piano popular.³¹

Graças à grande quantidade de pianos que havia na cidade do Rio de Janeiro, somada à crescente intensificação da vida social e urbana ocorrida durante toda a segunda metade do século XIX, e, ainda, à formação de uma incipiente música popular feita para o entretenimento dos urbanitas, estabeleceu-se um nicho no campo musical. A demanda por um profissional que tocasse ao piano música popular voltada ao lazer, não podia ser preenchida pelas moças *bem nascidas* da sociedade que, necessariamente, tocavam piano, embora quase que exclusivamente dentro do espaço doméstico, nem pelos pianistas de repertório clássico-romântico. Tal conjuntura contribuiu, de forma decisiva, para que surgisse um novo profissional: o pianeiro. É interessante pontuar, conforme Pierre-Michel Menger, que “a especialização das actividades e a sua profissionalização são indissociáveis”.³²

Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago voltada para os urbanitas. Ora, esses instrumentistas por transitarem em dois mundos culturais, estabeleceram um diálogo entre opostos, mediando, assim, práticas e saberes. Michel Vovelle utiliza a expressão *intermediários culturais* para se referir a esses atores sociais.³³ Nas palavras de Michel Vovelle:

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

³¹ Cf. Tinhorão, José Ramos. Op. Cit., p. 164.

³² Menger, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Lisboa: 2005, p. 63.

³³ Cf. Vovelle, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 214.

idioma para si mesmo, expressão de uma visão de mundo particular”.³⁴

Diversos eram os locais de atuação profissional dos pianeiros. Eles tocavam em bailes particulares, festas (chamadas também de “assustados”), casas de música e de instrumentos (executavam as peças escolhidas pelos clientes, auxiliando-os na compra das partituras), restaurantes, bares, confeitarias, academias e ou escolas de danças de salão, e, posteriormente, já no início do século XX, salas de cinema (tanto as de espera, como as de exibição do filme mudo, para o qual eles interpretavam a trilha sonora ao piano), enfim, uma ampla gama de espaços urbanos dedicados ao entretenimento.³⁵ De acordo com Itiberê, “ele [o pianeiro] era o ‘pivot’ de todas as cerimônias sociais: bailes, batizados, aniversários e casamentos”.³⁶

Acerca da atuação ao piano por parte desses profissionais, referindo-se especificamente aos bailes domésticos, Gilberto Freyre, por meio do relato de Cássio Barbosa de Resende, assim se expressa: “em algumas [casas], aos sábados, dançava-se ‘animadamente’ até de madrugada, não ao som de uma orquestra, mas ao som de um piano tocado por profissionais, que viviam de compor músicas e executá-las”.³⁷ E acrescenta: “muitos desses profissionais (...) tornaram-se afamados e as suas músicas populares eram assobiadas nas ruas e tocadas em toda parte”.³⁸

Retomando as opiniões dos viajantes estrangeiros que passaram pela cidade do Rio de Janeiro, pode-se pontuar aspecto significativo. Se, por um lado, ao olhar de alguns desses viajantes a polifonia dos pianos é encarada como algo negativo, por outro, ela é reveladora da forte atração que um instrumento musical de origem europeia exerceu sobre a população. Dessa forma, se passarmos em revista a trajetória do piano no Brasil, torna-se facilmente perceptível que tal fascínio por este instrumento não se restringe apenas ao cenário carioca, mas também a outros centros urbanos e em outras temporalidades.

No contexto paulista dos efervescentes anos de 1922, por exemplo, aproximadamente setenta anos após o relato de Expilly, Mário de Andrade publica o artigo

³⁴ Idem.

³⁵ Cf. Pinto, Aloysio de Alencar. *Os pianeiros*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP).

³⁶ Itiberê, Brasília. Op. Cit., p. 311.

³⁷ Freyre, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A. 1962, p. 105.

³⁸ Idem.

Pianolatria, na primeira edição da revista modernista Klaxon, cujo título é sintomático de uma crítica veemente ao gosto musical do paulista e, por extensão, do brasileiro pelo piano, revelando, assim, que pouco foi alterado no que tange ao fascínio exercido pelo piano sobre as pessoas. O cerne de sua crítica está na falta de *tradição do instrumento*, ou seja, a ausência de formação musical em instrumento que não seja o piano.³⁹ O autor de *Macunaíma*, de forma incisiva, observa: “dizer música, em São Paulo, quase significa dizer piano”.⁴⁰ E complementa: “qualquer audição de alunos de piano enche salões... Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional... (...) Mas qual! Há uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!”.⁴¹

Quase cem anos depois destas palavras de Andrade, já no tempo presente⁴² e em outro centro urbano, qualquer motorista da Capital Federal que porventura queira se distrair um pouco ou tornar suportável algum congestionamento no horário de maior pico, poderá facilmente sintonizar o seu rádio na Brasília Super Rádio FM 89,9 MHz e ouvir o programa “Um piano ao cair da noite”,⁴³ onde pianistas ao vivo se apresentam, tocando, majoritariamente, músicas populares brasileiras. Atenção: muito mais do que um reclame do programa, o que se procura demonstrar é que o fascínio pelo piano ainda continua muito vivo. Afinal de contas, por que não se tem algum programa nesse mesmo formato que veicula músicas em outro (s) instrumento (s)? Por exemplo, “Um oboé (violão, acordeom, harpa ou qualquer outro) ao cair da noite?”.

De qualquer forma, para se compreender quais as forças e interesses sociais que possibilitaram a plena adaptação de um instrumento europeu no contexto brasileiro do Segundo Reinado (1840-1889), chegando a haver o fenômeno de *democratização do piano*,⁴⁴ e, favorecendo, de forma decisiva, ao surgimento de um executante profissional, o pianeiro, é fundamental que haja um rastreamento prévio do percurso desse instrumento,

³⁹ Andrade, Mário de. *Pianolatria*. In: *Revista Klaxon n° 1*. São Paulo, 1922, p. 08.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem.

⁴² Texto escrito em 2010.

⁴³ O programa "Um Piano ao Cair da Noite" é apresentado diretamente do palco-auditório da Brasília Super Rádio FM 89,9 MHz no Conjunto Nacional há quase 28 anos. É levado ao ar de segunda a sexta às 18 horas com a apresentação de Lúcia Garofalo. Oferece uma hora de música ao vivo com os pianistas Felício Boccomino, Toninho, Farley Jorge Derze e José Mendes, além de músicos eventualmente convidados e pequenas entrevistas.

⁴⁴ Cf. Tinhorão, José Ramos. Op. Cit., p. 163.

incluindo sua criação, sua chegada ao Brasil e, conseqüentemente, seus usos e suas apropriações pela sociedade imperial.

A propósito, Maffesoli, ao se referir à lida com o objeto, propõe uma postura barroca, na qual ele é visto por vários ângulos ou por meio de várias óticas. Para tanto, diferencia dois tipos de visão: a frontal da lateral, privilegiando, em seguida, a última. A primeira é característica dos artistas do Renascimento, pois fixa o modelo de frente e procura deprender seu caráter estável, eterno, invariável. Já na última, típica do Barroco, “(...) prefere-se o instante à eternidade, o ‘fugaz ao permanente, o vivo ao definitivo’ ”.⁴⁵ Nas palavras de Maffesoli:

*Tal distinção entre “visão frontal” e visão lateral” é, metaforicamente, do mais alto interesse. Ela lembra que, ao lado da brutalidade do conceito, que entende esgotar aquilo de que se aproxima, esvaziando, em nome da eternidade, o aspecto lábil das coisas, pode existir outra aproximação, muito mais acariciante, atenta ao detalhe, aos elementos menores, numa palavra, àquilo que está vivo.*⁴⁶

À guisa de *coda*, tal tarefa de rastrear a trajetória do piano, que tem como foco compreender os vetores sociais que possibilitaram sua crescente democratização e adaptação no Brasil do Segundo Reinado, chegando a possibilitar o surgimento da figura do pianista, é necessária, na medida em que o próprio objeto é iluminado, visto que se trabalha com ele e não sobre ele, fato que, por si só, amplia a perspicácia do olhar e, também, neste caso específico, da escuta. A propósito, quanto à diferença entre *ouvir* e *escutar*, Roland Barthes, de forma esclarecedora, compreende a primeira ação como fisiológica, enquanto a segunda como psicológica, deixando claro que o fenômeno de escuta está ligado a uma vontade deliberada por parte do ouvinte, na qual escutamos aquilo que queremos escutar.⁴⁷ Já na ação de ouvir, inversamente, podemos ouvir aquilo que não queremos ouvir, como, por exemplo, ouvimos discursos sonoros propagados por meio das formas do poder ou da religião.⁴⁸

⁴⁵ Maffesoli, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008, p. 125.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Cf. Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 217.

⁴⁸ Cf. Monteiro, Maurício. Op. Cit., p. 48.

1.2. No tempo de sinhá: “- vá tocar piano iaiá!”

*O piano foi para a mulher o que o charuto é para o homem,
um amigo para todas as horas e um confidente alerta*

José de Alencar.

O *Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas*, primeira Carta Régia de D. João VI promulgada apenas alguns dias após sua chegada a terra *Brasilis*, marca o fim de um longo ciclo de monopólio comercial, tornando extinto, assim, o pacto colonial. Tal medida contribuiu, como se sabe, para que ocorresse uma legitimação do comércio inglês no Brasil. Acrescente-se a esta medida os *Tratados de Comércio e Navegação* firmados com a Inglaterra, em 1810, que possibilitavam a este país tarifas alfandegárias preferenciais, inclusive em melhores condições do que aquelas firmadas entre Portugal.

Como consequência direta destas medidas, uma grande quantidade de mercadorias estrangeiras, principalmente aquelas provenientes da Inglaterra, começou a desembarcar na então sede da monarquia portuguesa. Juntamente com os produtos de além-mar que aqui aportavam, grande parte deles inusitados ou desnecessários a uma região de clima quente e úmido, a exemplo de aquecedores domésticos e de patins para serem usados no gelo, chegou um instrumento musical que foi prontamente acolhido com entusiasmo, tornando-se, no decorrer do século XIX, motivo de forte atração, o piano.⁴⁹

Invenção do italiano Bartolommeo Cristofori (1655-1731), nos primeiros anos do século XVIII, o piano logo se distinguiria de seus antecedentes de teclas - espinetas, virginais, clavicórdios e cravos - graças aos novos recursos tecnológicos empregados em sua fabricação. Nos termos de Leonardo Martinelli,

A idéia básica continuava a mesma, isto é, uma fileira de cordas tensionadas, acionadas por um mecanismo de tecla. Mas, na ponta deste mecanismo estava a inovação que o consagraria: no lugar do

⁴⁹ Mário de Andrade informa que “Dão João quando regente mandara vir para o palácio de São Cristóvão uns pianos ingleses, que foram os primeiros do Brasil”. Andrade, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967, p. 167.

plectro ou palheta que pinçava a corda puxada pela força da gravidade, colocou-se um pequeno martelo revestido com tecido, que transferia de forma direta para a corda a força aplicada pelo músico nas teclas. O resultado não foi apenas a mudança de timbre - muito mais aveludado se comparado à peculiar estridência do cravo -, mas, sobretudo, isso propiciou uma nova forma de o instrumentista de teclas realizar variações de intensidade, as chamadas dinâmicas musicais.⁵⁰

Além das características inerentes ao piano já citadas, como a do timbre mais aveludado, se comparado ao dos seus antecessores, e a possibilidade que o instrumentista tem de fazer uma ampla gama de intensidades, do mais suave ao mais forte, cite-se, ainda, algumas peculiaridades deste instrumento polivalente: é solista; é acompanhador de outros instrumentos, como também do canto humano; realiza reduções de orquestra, (usualmente, não por acaso, tem sido uma importante ferramenta de trabalho para compositores de música orquestral, visto que eles podem experimentar harmonias e sonoridades sem a necessidade de uma orquestra); e, ainda, é excelente meio para a aprendizagem musical.

Desde a sua criação, muito possivelmente devido às suas grandes proporções, o piano esteve plenamente incorporado ao espaço doméstico, podendo afirmar que o lar é seu *habitat* por excelência. Se o compararmos a tantos outros instrumentos musicais - quase sempre portáteis -, como àqueles das famílias das cordas e das madeiras, compreende-se, sem dificuldades, a sua perfeita adequação ao espaço privado. Dessa forma, o piano apresenta uma dupla função: tanto a de instrumento musical como a de móvel. Afinal de contas, qual outro instrumento teria tantos adornos por cima dele, como vasos de flores ou porta-retratos instauradores de lembranças, senão fosse ele, o piano, também parte do mobiliário das casas?⁵¹

⁵⁰ Martinelli, Leonardo. *Piano, um amor à brasileira*. In: *Revista Concerto – Guia mensal de música erudita*, Ano XV, nº 155. São Paulo: Clássicos Editorial Ltda, 2009, p. 26.

⁵¹ Cf. Rezende, Carlos Penteado de. *Notas para uma história do piano no Brasil*. Revista Brasileira de Cultura, a.2, n. 6, Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, out./dez., 1970.



Figura 1: Piano bem incorporado à ambiência doméstica: Hebe Luiza do Couto Alvarenga em sua residência (Estado de Goiás, início do século XX)

Max Weber comenta acerca da grande disseminação do piano no contexto europeu: “sua atual posição imperturbável baseia-se na universalidade de sua utilização para a apropriação doméstica de quase todo o patrimônio da literatura mundial, na imensa abundância de sua própria literatura e, finalmente, na sua especificidade como instrumento universal de acompanhamento e aprendizagem”.⁵²

Já é notório que a chegada da Família Real promoveu uma verdadeira transformação na cidade do Rio de Janeiro, por meio da fundação da Biblioteca e Museu Reais, do Banco do Brasil, da Imprensa Régia e criação do Horto Real, hoje Jardim Botânico, por exemplo, - mudanças estas no mais das vezes para tornar a cidade tropical habitável pela corte. O que ainda parece não ser muito explorado é o fato de que com a transformação do Rio de Janeiro em sede da monarquia portuguesa, ela acolheu práticas diferentes, visto que a

⁵² Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 149.

Família Real juntamente com os cortesãos trouxeram as suas e procuraram mantê-las em um cenário diverso e difuso.⁵³ Monteiro observa que

*A partir desse momento, o ano de 1808, os cariocas conviveram de perto com determinadas práticas, como as novas maneiras de vestir-se ou de comportar-se à mesa ou em cortejos; observaram hábitos, como ir ao teatro e às missas cantadas; assistiram às mais imponentes festas de corte, como os nascimentos, os aniversários e as mortes, agora dignas de príncipes, rainhas e nobres. Tiveram de saber o que era o gosto - do ponto de vista do cortesão - e de conviver com ele. Pelo menos alguns setores da sociedade escravista fizeram do gosto da corte a regra de vida, e por isso acharam-se modernos e civilizados.*⁵⁴

Dentre essas práticas, no que tange à música, estava o hábito do sarau. Tais reuniões sociais cultivadas pelas famílias aristocráticas em terras brasileiras, sempre ao som de piano num repertório europeu de árias de ópera, gênero que, por sinal, representava o gosto musical burguês europeu, considerado como o *bom gosto* e símbolo de poder,⁵⁵ eram realizadas no espaço doméstico por diletantes. A propósito, é importante frisar que a corte estimulava a música como passatempo, o que vale dizer que tocar um instrumento fazia parte da vida social. Freyre pontua que: “a Monarquia foi no Brasil uma Monarquia eminentemente amiga da música (...)”.⁵⁶

Afirmar que o piano é um instrumento musical doméstico é significativo na medida em que tal asserção aponta para as práticas musicais em que ele foi elemento essencial, tanto como protagonista como coadjuvante. É bem verdade que essas práticas musicais realizadas no seio da família tornaram-se, com o transcorrer dos anos, cada vez mais escassas, muito embora tenham tido grande importância social numa conjuntura anterior ao inédito avanço tecnológico, ocorrido principalmente no final do século XIX. Donald J. Grout e Claude V. Palisca analisam esta questão nos seguintes termos: “a música feita em família, quase extinta desde o aparecimento das técnicas de gravações eletrônicas e da

⁵³ Cf. Monteiro, Maurício. Op. Cit., p. 17.

⁵⁴ Ibidem, p. 22.

⁵⁵ Cf. Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2004, p. xii.

⁵⁶ Freyre, Gilberto. Op. Cit., p. 104.

televisão, foi um elemento importante, embora pouco conhecido, do panorama musical do século XIX e do início do século XX”.⁵⁷

Andrade, ao se referir à difusão do piano dentro da sociedade imperial brasileira, entende tal fenômeno como lógico e necessário:

*A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanação da nossa música, exatamente como os seus manos, os clavicímбалos, tinham funcionado na profanação da música europeia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e bênção divina, tão necessária à família como o leito nupcial e a mesa de jantar.*⁵⁸

Cabe dizer que o piano, como parte da mobília das casas, era um móvel extremamente caro. Nas primeiras décadas do século XIX, em 1828, um piano custava 600 mil réis. Comparando o seu preço ao custo de outros instrumentos, no mesmo período, percebe-se a discrepância de valores entre os mesmos. Com o valor pago em apenas um piano, dava-se para comprar, por exemplo, quase 8 cravos (um cravo custava 80 mil réis), 20 espinetas (uma espineta custava 30 mil réis) e mais de 330 flautas de uma chave (uma flauta de uma chave custava 1.8 mil réis).⁵⁹

Como corolário do alto valor de compra de um piano, desde a sua criação ele foi vendido no comércio como um artigo de luxo e, por isso mesmo, tornou-se objeto cobiçado pelas famílias mais ricas do Império. Era muito natural, portanto, que esse instrumento europeu, de alto valor aquisitivo, fosse visto como símbolo de ascensão social, de *status*, de *civilização* e da *boa educação*. Confirmando essa importante faceta que um instrumento musical teve como símbolo de poder na sociedade imperial brasileira, Freyre, citando Filipe Néri Colaço, comentou que “um piano (...) é indispensável em um salão ainda mesmo quando nenhuma pessoa da família o saiba tocar”.⁶⁰

⁵⁷ Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 576.

⁵⁸ Andrade, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991, p. 12.

⁵⁹ Cf. Moore, Tom. *A visit to Pianopolis: Brazilian music for piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno*, p. 61. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/notes/v057/57.1moore.pdf>>. Acesso em 24/02/2010.

⁶⁰ Freyre, Gilberto. Op. Cit., p. 138.

Instrumento doméstico, símbolo importante de um objeto da elite, o piano logo foi utilizado na instrução das moças *bem-nascidas*, tornando-se, com isso, um instrumento preferencialmente de uso feminino. “O piano foi para a mulher o que o charuto é para o homem, um amigo para todas as horas e um confidente alerta”, assim se expressava, em um folhetim, o romancista José de Alencar.⁶¹ Napolitano observa que “toda sala de estar das boas famílias do Império deveria possuir um piano para que as mocinhas da corte pudessem aprender a tocar o instrumento, **o que não era uma questão de educação estética, mas de etiqueta social**”.⁶²



Figura 2: Universo feminino em destaque numa propaganda da Casa Beethoven

Neste contexto, a sociedade alicerçada em moldes patriarcais e coloniais tratava a mulher branca, a *sinhá*, de forma bastante desfavorável, deixando-a praticamente confinada

⁶¹ Alencar, José de apud Fonseca, Aleilton Santana da. *Enredo romântico, música ao fundo*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de mestrado, 1992, p. 130.

⁶² Napolitano, Marcos. Op. Cit., p. 43. (Grifo meu).

ao ambiente do lar, num regime de semiclausura.⁶³ “Os bordados, os doces, a conversa com as negras, o *cafuné*, o manejo do chicote, e aos domingos uma visita à igreja, eram todas as distrações que o despotismo paternal e a política conjugal permitiam às moças e às inquietas esposas”.⁶⁴

É curioso constatar que em uma sociedade em que as mulheres eram tratadas, no mais das vezes, de forma hostil, a instrução musical das mesmas era desejada e até incentivada. A educação musical das moças ricas do Império ficava na responsabilidade de professores particulares que invariavelmente usavam o piano.⁶⁵ No entanto, essa educação reservada às moças, feita por meio da música e do piano, tinha outras motivações, por sinal, muito além de pedagógicas.

As festas e reuniões, geralmente noturnas e quase sempre realizadas no ambiente doméstico, a exemplo dos saraus e tertúlias, eram animadas com músicas, fincadas no repertório operístico francês ou italiano,⁶⁶ poesias, danças e desempenharam um papel importante na vida social da cidade do Rio de Janeiro. Luiz Felipe de Alencastro comenta que

*(...) o piano apresentava-se como o objeto de desejo dos lares patriarcais. Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam - no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas - o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar.*⁶⁷

Wanderley Pinho comenta acerca desse local privilegiado onde os saraus aconteciam, os salões das residências elegantes, e aponta aspecto importante da socialidade nesses espaços: “num salão esmeram-se várias artes: a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o *humour*; dançar uma valsa

⁶³ Para se ter uma ideia de como era o tratamento reservado às mulheres, observe o seguinte provérbio português em voga à época: “uma mulher já é bastante instruída quando sabe lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar”. In: Expilly, Charles. Op. Cit., p. 269.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Cf. Fresca, Camila. *Pianolatria*. In: *Revista Concerto – Guia mensal de música erudita*. Ano XV, nº 155. São Paulo: Clássicos Editorial Ltda, 2009, p. 22.

⁶⁶ Cf. Needell, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 122.

⁶⁷ Alencastro, Luiz Felipe de. *Vida privada e ordem privada no Império*. In: Alencastro, Luiz Felipe de. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 47.

ou cantar uma ária; declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas últimas invenções da moda...”⁶⁸

As interpretações ao piano das refinadas moças, realizadas nos elegantes salões, onde o piano era a figura central, além de animar os saraus, funcionavam, também, como importante meio para que elas vissem possíveis pretendentes e, principalmente, fossem vistas por eles. Portanto, as moças ao demonstrar alguma habilidade ao piano, mais do que simplesmente fazer música, desempenhavam uma função social clara, ou seja, elas revelavam que eram *prendadas* - garantia de *bom casamento* - e, dessa forma, poderiam atrair as atenções de um futuro cônjuge. Em sintonia com este raciocínio, Diva Couto G. Muniz aponta que

*Além da presença do piano como peça fundamental do mobiliário dos salões que foram se abrindo para saraus e bailes, o projeto familiar de ascensão social compreendia ainda demonstrações públicas, no âmbito do privado, da arte de bem receber e de bem comportar-se socialmente, o que incluía particularmente exibições da destreza em tocar o instrumento pelas “prendadas” filhas solteiras. O domínio de tal arte constituía-se, assim, em mais um atributo feminino a ser cotado no mercado matrimonial, ao lado do dote e da honra.*⁶⁹

Dessa forma, estava plenamente justificada aos olhos da sociedade patriarcal a exibição pública de habilidades musicais das sinhazinhas, visto que tal exibição fazia parte de uma política conjugal bem estruturada onde vida social e vida musical eram faces de uma mesma moeda, para indignação, aliás, de vozes isoladas que ecoavam de alguns conventos. É justamente o que destaca a historiadora Muniz ao considerar desde o título, a “miserável música” em Minas Gerais do século XIX, nas representações das freiras de um colégio.⁷⁰

É importante acrescentar, ainda, que o ambiente do salão, além dessa faceta mencionada, também “(...) possuía uma função simbólica e instrumental - tanto para adquirir e mostrar o prestígio associado com a cultura européia quanto para servir de

⁶⁸ Pinho, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, p. 07.

⁶⁹ Muniz, Diva Couto G. *O Império, o piano e o ensino da “miserável música” em Minas Gerais do século XIX*. In: Costa, Cléria Botelho da & Machado, Maria Salete Kern. (Orgs). *Imaginário e história*. Brasília: Paralelo 15, 1999, p. 133.

⁷⁰ Idem.

cenário propício a contatos discretos e conversas importantes”,⁷¹ confirmando, assim, o caráter eclético desse espaço.

Devido a esta política conjugal, o papel desempenhado pelos participantes de um sarau, quer como músicos, atores (declamadores) ou dançarinos, estava ligado à figura do dileitante, do amador, isto é, daquele que não precisa de remuneração para desempenhar uma atividade relacionada à arte, visto que a realiza por prazer, como, por exemplo, a de tocar piano ou cantar. Neste contexto musical dos salões das primeiras décadas do Império, a ideia do ensino de piano passa longe da noção de ensinar um ofício, um ganha-pão,⁷² em outras palavras, uma profissão. Não por acaso, apenas em 1871 é que será inaugurada, no Rio de Janeiro, uma cátedra regular de piano pelo pianista Carlos Cavalier Darbilly (1846-1918),⁷³ que teve, dentre seus pupilos, o pianista e compositor Eduardo Souto.⁷⁴

Interessante, sobretudo, é comparar esse tipo de atividade musical do dileitante, exercida pelas famílias abastadas do Primeiro Reinado com a dos pianistas, no Segundo Reinado. Para estes últimos, a atividade musical passa necessariamente pela necessidade de se ganhar dinheiro, ou seja, tocar piano é um meio de vida, sem excluir, com isso, o prazer e a alegria inerentes a esta atividade, simultaneamente, laboral e criativa.

É relevante lembrar, todavia, que uma intensa atividade musical já existia nas terras brasileiras muito antes da chegada da Família Real. Nessas práticas musicais coloniais do século XVIII, a grande maioria dos conjuntos instrumentais atuantes em funções teatrais, religiosas e festivas em geral era realizada por escravos e mulatos livres.⁷⁵ Monteiro, a este respeito, desenha interessante perfil:

Numa ordem escravista, onde os setores de produção estavam divididos entre ordem e obediência, isto é, entre brancos e negros, os mestiços ocuparam-se de outras atividades, sobretudo as dos setores intermediários. A prática da música insere-se neste contexto como uma das atividades de pessoas ‘que se exercitam com

⁷¹ Cf. Needell, Jeffrey D. Op. Cit., p. 110-11.

⁷² Cf. Schlochauer, Regina B. Q. Op. Cit., p. 99.

⁷³ Ibidem, p. 110.

⁷⁴ Serão retomados nos capítulos seguintes os perfis dos pianistas que, por ora, são apenas citados.

⁷⁵ Cf. Lucas, Maria Elizabeth. *Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: Dacanal, José & Gonzaga, Sérgio. (Orgs.). *Cultura e ideologia*. Porto Alegre: 1980, p. 154.

*ocupações manuais e que dependem mais do trabalho do corpo do que do espírito’ ”.*⁷⁶

É bem verdade que “no século XIX, o emprego de escravos como músicos tende a diminuir, mas o ‘mulatismo’ na profissão não desaparece”.⁷⁷ Portanto, como a profissão de músico no período colonial está associada a negros e mestiços, e esta associação ainda reverbera à maneira de um *moto continuo* nas mentes e modos de sentir da elite imperial, nada mais natural do que existir um certo desprestígio ao trabalho de músico - isso enquanto atividade profissional - , e valorizá-lo, desde que na figura do dileitante.

Graças a essa valorização do dileitante, surge um comércio especializado em artigos musicais com o objetivo de atender a uma demanda por instrumentos musicais, livros e manuais de música, partituras, na grande maioria constituída de arranjos e reduções de árias de ópera para piano, piano e canto, piano a 4 mãos, piano e violino, por exemplo. Assim sendo, ocorre uma adaptação de música composta originalmente para orquestra e solistas, numa adequação ao espaço doméstico, tornando-se, dessa forma, música camerística. No que concerne a esta prática musical tão em voga nesses anos, Cristina Magaldi pontua que “os arranjos e as reduções para piano foram algumas vezes as únicas versões de obras orquestrais e de óperas importadas ouvidas pelos cariocas”.⁷⁸

A história da impressão musical no Brasil está intrinsecamente ligada a esta demanda por artigos musicais que eram comprados como qualquer outro produto. Nos 4 primeiros anos da década de 1820, aparece no Diário do Rio de Janeiro o seguinte reclame anunciado por Monsieu e Madame Compagnon:

Mr et Mme Compagnon, chegados da França, tem a honra de participar ao respeitável público que na sua casa da rua da Quitanda n. 115, abre-se chapas de todas as qualidades de música, londuns, duos, cavatinas, ou obras grandes; também se encarregam de bilhetes de visitas e etiquetas; contas correntes & C. com toda a delicadeza e prontidão, os amantes da música acharão já na dita casa música dos melhores autores; tanto para piano, arpa, guitarra

⁷⁶ Cf. Monteiro, Maurício. Op. Cit., p. 37.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Cf. Magaldi, Cristina. Op. Cit., p. 11. No original em inglês: “Piano reductions and arrangements were sometimes the only versions of imported operas and orchestral works Cariocas ever heard”.

*francesa, rebeca, rebecão, oboé, flauta e flautim; como também métodos e partições de todas as espécies”.*⁷⁹

Ayres de Andrade informa que em 1829 J. Christian Müller, mestre, consertador e afinador de piano “anuncia que pretende ‘mandar abrir uma chapa para uma coleção de música para piano tirada dos seguintes autores: Rossini, Mozart, Haydn, Beethoven, C. M. de Weber, Gelinek, Tolbecque, Boldoin, Conde de Oginsk, etc’ ”.⁸⁰ Alguns anos mais tarde, em 1837, o mesmo Müller, agora juntamente com Heinen, funda a primeira biblioteca musical de aluguel que veio a existir no Brasil.

Contudo, será somente no Brasil do Segundo Reinado que a impressão musical viverá um momento de grande expansão. Momento este marcado por uma democratização do piano, que faz com que ele deixe de ser objeto apenas das famílias mais ricas e, também, pela ampliação dos locais em que esteve presente, a exemplo de teatro musicado, casas de chá, confeitarias, cafés-cantantes, bailes domésticos, enfim, uma ampla gama de novos espaços destinados a um novo público.

Somado aos novos locais e ao novo público é relevante assinalar uma mudança significativa no repertório veiculado pelos pianos: de músicas símbolo da cultura europeia, como a ópera, ainda que em reduções para piano, a outra de caráter nacional, geralmente dançante. Momento interessantíssimo da Cultura Brasileira, visto que é neste contexto de segunda metade do Século XIX que grande parte dos gêneros nacionais começa a se consolidar, e as casas de edição de partituras desempenham relevante papel social, na medida em que divulgam e vendem um novo repertório, podendo-se já falar em mercado musical, à base, principalmente, de polcas, tangos e valsas.

⁷⁹ Diário do Rio de Janeiro. 2 de outubro de 1824. BNRJ – Seção de Periódicos: PR – SPR 5.

⁸⁰ Andrade, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo*. (Vol. 1). Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967, p. 135.

1.3. Uma febre de importados: o piano transforma-se em mercadoria-fetiche

*Aluga-se um lindo piano inglês,
por não se precisar dele.*

Anúncio de jornal em 1851

A modernização e a aceleração nos processos de urbanização, o desenvolvimento dos meios de transporte e das comunicações e, também, o primeiro surto industrial vivido no Brasil, são características importantes do Segundo Reinado. Tais fatores fazem com que o país comece a perder, de forma paulatina, suas feições coloniais. Neste contexto de relativa estabilidade interna, o café, produto que gerou grandes recursos, tornou-se o principal bem de exportação, impulsionando, dessa forma, a economia brasileira. Tendo em vista a crise que se instalara desde a Independência - efeito da decadência das principais lavouras de exportação -, é possível afirmar que a expansão da lavoura cafeeira possibilitou uma recuperação na economia do país.

Se, por um lado, traça-se um quadro de avanço e crescimento, por outro, esse clima de otimismo tornará exposto, de forma paradoxal, as dicotomias vividas por essa sociedade. Um tema caro à nossa História - a questão do escravismo -, ainda que como antítese ao quadro já delineado, convive, lado a lado, com esse momento de grande avanço que a sociedade experimentava. Abandonando a ideia de que a escravidão apresenta-se como uma herança colonial, um tipo de vínculo com o passado, Alencastro entende-a como um compromisso para o futuro, visto que “o Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade”.⁸¹

A cidade do Rio de Janeiro, “capital do país, corte da monarquia, sede das delegações diplomáticas, maior porto do território e área de forte concentração urbana de escravos”,⁸² entendida aqui como *metonímia do Brasil*,⁸³ revela-se como o palco

⁸¹ Alencastro, Luiz Felipe de. Op. Cit., p. 17.

⁸² Ibidem, p. 23.

⁸³ Cf. Medeiros, Bianca Freire. Op. Cit.

privilegiado das contradições sociais vividas pela sociedade imperial. Devido à grande quantidade de escravos na corte, número ampliado graças à expansão do tráfico negreiro a partir de 1840, o Rio de Janeiro torna-se uma cidade meio africanizada: cidade esta que é o local de convívio de uma corte fincada em princípios civilizadores, ou seja, aqueles da cultura europeia.

A Inglaterra, com o intuito de ampliar ainda mais o seu comércio internacional, pressiona o Brasil, por meio da Lei Bill Aberdeen, de 1845, para que cesse a escravidão no país, tendo como preceito óbvio, ainda que não divulgado, de que escravo, diferentemente do assalariado, não é um consumidor. Todavia, será somente em 1850, com a Lei Eusébio de Queiroz, primeira medida de um conjunto de outras que culminaria, em 1888, com a abolição da escravatura, que o tráfico negreiro fica proibido no Brasil, colaborando, dessa forma, para que o intento inglês se concretize. Alencastro analisa essa questão nos seguintes termos:

Cessado o tráfico, ocorre um retorno das divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação e até então reservadas para financiar a compra de africanos. O efeito na balança comercial e na balança de pagamentos do Império é imediato. Comparando-se o quinquênio de 1845-50 ao de 1850-5 (o ano fiscal corria de julho a junho), constata-se que o valor das importações do Rio de Janeiro cresce uma vez e meia. Vários fatores demonstram que houve um forte acréscimo na entrada de importados - bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos, jóias etc. - destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas.⁸⁴

Dentre as mercadorias inglesas que aqui chegaram, fazendo um verdadeiro *boom* de importados, a exemplo de jóias de ouro e de prata, cujo crescimento é de três vezes, e, ainda, cavalos para passeio (ingleses e de raça árabe), merece destaque um objeto que já havia sido motivo de cobiça por parte das camadas mais ricas do Primeiro Reinado, o piano, que no curto espaço de cinco anos sua importação chegou a crescer sete vezes.⁸⁵

⁸⁴ Alencastro, Luiz Felipe de. Op. Cit., p. 37.

⁸⁵ Idem.

Além de continuar sendo símbolo de *status*, o piano se torna nessa fase econômica e cultural uma *mercadoria-fetiche*.⁸⁶ Dois fatores colaboraram de forma decisiva para que se instaurasse esse novo panorama no que tange à apropriação do piano por parte da corte do Segundo Reinado: melhora na tecnologia industrial que substitui o caráter artesanal dos primeiros pianos do século XVIII, principalmente no que se refere ao material utilizado, liga metálica ao invés de madeira na parte interna do instrumento, e a falta de um comércio local que vendesse pianos de qualidade, pois “as duas pequenas fábricas de pianos existentes no Recife e na corte não eram páreo para as grandes marcas que desembarcaram a partir de 1850”.⁸⁷ A propósito, a mudança de material usado na fabricação do piano, já mencionada, afeta a prática musical e social, onde o aperfeiçoamento do som e a menor necessidade de afinações e reparos são novidades importantes. Cite-se, ainda, o fato deste *novo* piano estar mais apto a fazer grandes viagens, visto que era um instrumento bem mais resistente, se comparado aos primeiros que chegaram ao Brasil.

Ampliando a análise dos fatores que possibilitaram a grande expansão do piano no século XIX, Edinha Diniz acrescenta: a) o desenvolvimento industrial dos países europeus produtores; b) o crescimento da marinha mercante, notadamente dos centros produtores mundiais e conquista de novos mercados, sobretudo o latino-americano que se abria após as suas lutas de independência; c) a receptividade das populações colonizadas; d) o gosto pela imitação do que é, para as classes dominantes, reconhecidamente “civilizado”; e) o gosto pela música.⁸⁸

Como decorrência do grande afluxo de pianos, logo se desenvolve para esse instrumento importante mercado de feição bastante variada: “possuíam-se pianos de todo jeito. Comprados à vista, em segunda mão, por meio de crediário, no qual o vendedor aceitava o modelo antigo de entrada para a compra de um novo, ou alugados”. É curioso este anúncio de jornal do ano de 1851: “aluga-se um lindo piano inglês, por não se precisar dele”, revelando, assim, que muitos outros fatores, além dos estéticos e musicais, estavam associados ao fato de se ter um piano.⁸⁹

⁸⁶ Expressão usada por Luiz Felipe de Alencastro ao se referir ao grande afluxo de pianos neste momento. In: Alencastro, Luiz Felipe de. *Ibidem*. p. 46.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga - uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991, p. 30.

⁸⁹ Alencastro, Luiz Felipe de. *Op. Cit.*, p. 47.

Como é sabido, faz parte da lei da procura e da oferta, característica do sistema capitalista, a tendência dos preços das mercadorias baixarem sempre que são oferecidos em maior escala, que decorre, geralmente, do aumento da produção em série. Neste contexto, o piano visto como uma mercadoria industrial sofisticada e com grande capacidade de ostentação, além de continuar umbilicalmente ligado aos salões elegantes,⁹⁰ começa a transitar em outros locais, até então, inusitados. Tinhorão, comentando a este respeito, observa que

*Do momento, porém, em que a riqueza da cultura do café no vale do Paraíba multiplicou os salões da Corte capazes de abrigar o instrumento da moda, confirmando para o Rio de Janeiro o título conferido pelo poeta Porto Alegre, os anúncios de vendas de pianos se tornaram comuns nos jornais, e o seu preço no mercado dos instrumentos musicais usados foi caindo progressivamente ao ponto de torná-lo acessível a muitos comerciantes, profissionais liberais bem sucedidos e a um grupo mais reduzido de burocratas de nível salarial razoável.*⁹¹

Dentre os novos locais que, gradualmente, vão fazendo uso deliberado do piano, estão as salas dos bairros mais modestos, aqueles mais distantes das mansões, as gafieiras das camadas populares - onde a presença do piano era fundamental para animar os bailes -, os palcos das orquestras de teatro de revista, as casas de chá, as confeitarias, os restaurantes, os bares, as casas de música e instrumentos, as academias e ou as escolas de danças de salão, os bordéis e, já no começo do século XX, as salas de cinema, tanto as de espera como as de projeção do filme mudo.

Não por acaso, os cronistas estrangeiros, a exemplo dos já mencionados Expilly, Ribeyrolles e dos Reverendos Fletcher e Kidder, ao se referirem a presença do piano no cenário urbano do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, são impiedosos, visto que, de acordo com Diniz, “o Segundo Reinado representa mesmo a fase áurea de utilização do piano como instrumento musical. **Impossível pensar a vida social do Rio de Janeiro oitocentista sem registrar a presença indispensável desse instrumento**”.⁹²

⁹⁰ Alencastro informa que dos presentes de núpcias mais estimados no Brasil, pelas pessoas ricas, constavam piano e escravos. Cf. Alencastro, Luiz Felipe de. Op. Cit., p. 47.

⁹¹ Tinhorão, José Ramos. Op. Cit., p. 164.

⁹² Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 30. (Grifo meu).

Sob o prisma de que o piano se tornou parte do sistema social e cultural do Brasil, Freyre, um dos primeiros pensadores brasileiros a apontar a importância do piano dentro da vida sociocultural do Segundo Reinado, analisa da seguinte forma:

*Nem nos devemos esquecer, a este respeito, da voga que teve, no Segundo Reinado, o piano, não tanto de sala de concerto, mas de sala de visita e às vezes de sala de música, de casa particular: o vasto piano de cauda que se tornou símbolo de distinção, de gosto e de prestígio social, quer em palacetes aristocráticos de subúrbio, quer em sobrados nobres ou burgueses, distinguindo, também, nas casas-grandes de engenhos e fazendas, as casas de famílias aparentemente mais cultas das mais sincera ou rusticamente rurais. Alegradas apenas pela presença de algum violão ou cavaquinho, essas casas-grandes mais rústicas chegaram a ser conhecidas com algum desdém por ‘casas sem piano’; e nelas, como nas urbanas, constatava-se se não a ascensão social ou econômica, o progresso cultural da família sua proprietária, através da aquisição de piano: ‘já tem piano de cauda’.*⁹³

Com o crescimento da população livre, juntamente com os rendimentos advindos da próspera lavoura cafeeira e a diversificação e a ampliação do comércio, uma nova camada social, claramente urbana, começa a despontar. Caio Prado Júnior, analisa dados estatísticos dos recenseamentos dos anos de 1850, 1872 e 1887, respectivamente, e confirma o aumento gradual e significativo da população livre sobre a escrava, fato que anuncia novos ventos no que tange a esta chaga social. Em 1850 tem-se 5.520.000 pessoas livres contra 2.500.000 de pessoas escravas; no ano de 1872, o número de pessoas livres passa para 8.449.672 contra 1.510.801 e, por fim, em 1887, apenas a um ano da Lei Áurea, 13.278.816 de livres e 723.419 de escravos.⁹⁴

Dessa forma, essa nova classe social - sem fazer parte da classe dominante, a dos senhores, essencialmente agrária e detentora do trabalho escravo, e nem da classe dominada, a dos escravos, subjugada pelos senhores e fornecedora de trabalho -, formada por homens livres, configura-se como classe social intermediária.

Ora, o surgimento dessa classe social intermediária somada ao grande número de imigrantes europeus que aqui chegaram, com o intuito de prover o país com uma mão de

⁹³ Freyre, Gilberto. Op. Cit., p. 105.

⁹⁴ Cf. Júnior, Caio Prado. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977, p. 87.

obra qualificada, pois os escravos estavam inadequados ao trabalho industrial realizado no espaço urbano, faz com que as cidades cresçam. O Rio de Janeiro, como espelho desse crescimento, sofre mudanças importantes, como a chegada da iluminação a gás, da água encanada, mudança gradual das carruagens por bondes puxados a burro, depois por bondes elétricos, aumento de hotéis e jardins públicos. Aspecto demasiadamente relevante é a ampliação de espaços destinados ao entretenimento, tais como, cafés, confeitarias e teatros, fazendo com que a capital do Império comece a ter um perfil de grande cidade. Eric J. Hobsbawm faz uma ligação entre o entretenimento dos profissionais pobres com o surgimento das grandes cidades. Para este autor,

A segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora esse fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos ortodoxos mais esnobes. Assim, na Grã-Bretanha, as casas de espetáculos se separaram de seus antecessores, os pubs, nas décadas de 1840 e 1850. Concorda-se que, nas décadas de 1880 e 1890, atingiu-se o ápice, quando também aconteceu a ascensão de outro fenômeno da cultura da classe trabalhadora: o futebol profissional. Na França, o período subsequente à Comuna produziu o chansonnier das classes operárias e, depois de 1884, surgiu seu produto culturalmente mais ambicioso e boêmio, o cabaré de Montmartre: o grande Aristide Bruant produziu sua famosa coleção de arte do lumpemproletariado, “Dans la Rue”, em 1889. Na Espanha, uma evolução impressionantemente semelhante à norte-americana produziu o cante hondo, o flamenco andaluz que, como o blues, com o qual tanto se parece, surgiu como canção folclórica trabalhada profissionalmente nos “cafés musicais” de Sevilha, Málaga e Cartagena, nas décadas de 1860 a 1900.⁹⁵

No que concerne aos novos espaços dedicados ao entretenimento dos urbanitas, convém rastrear as práticas musicais que faziam parte das sonoridades neste contexto de últimas décadas do Império e primeiros anos da República, quem eram os atores sociais responsáveis pela execução das músicas, em que instrumentos musicais essas mensagens sonoras eram preferencialmente veiculadas e, por fim, qual o tipo de repertório que era tocado. Tais questionamentos têm relevância, na medida em que se acredita que a matéria

⁹⁵ Hobsbawm, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 69-70.

do artista mostra não ser informe, mas pelo contrário, ela “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência”.⁹⁶

⁹⁶ Schwarz, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005, p. 82-3.

2. INTERPRETAÇÕES CHOROSAS, TERMINOLOGIA E PARTICULARIDADES

2.1. Nem pianista, nem sinhazinha: “é preciso sacolejar! - Ah, então chama o pianeiro!”

*Quebra-quebra que eu quero ver
Uma cabrocha boa
No piano da patroa, batucando,
É com esse que eu vou*

Pedro Caetano

As danças importadas da Europa ao chegarem aqui foram interpretadas de uma maneira diferente daquela a que estavam habituadas. Fatores importantes para que a música possa soar, como articulação, inflexões nos ornamentos, tratamento rítmico e dinâmico, escolha dos instrumentos, dentre muitos outros, já devidamente alimentados na tradição popular brasileira, foram essenciais para que essas danças estrangeiras logo revelassem uma nova feição, até então inédita. A maneira sentimental e a vivacidade rítmico-humorística com que os músicos populares tocavam essas danças, constituindo um verdadeiro sotaque musical, foi a grande responsável pelo abrasileiramento desses sons e coreografias de além-mar. De fato, de acordo com Diniz, “(...) é a partir de 1870 que podemos falar de uma cultura melaninada, onde o pigmento fundamental a singularizá-la foi o do elemento negro”.⁹⁷

Independentemente dos gêneros que eram tocados, vocais ou instrumentais, como modinhas, lundus e polcas, a formação instrumental mais importante desse momento é aquela dos conjuntos populares de pau-e-corda, isto é, flauta,⁹⁸ violão e cavaquinho. A flauta se encarregava do solo, o cavaquinho fazia o “centro”, a parte harmônica, e o violão, a movimentação do baixo, chamada de “baixaria”. As referências mais antigas a esses

⁹⁷ Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 81.

⁹⁸ Importante lembrar que nesse momento as flautas eram feitas de ébano.

grupos sempre remetem à figura do flautista Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), que reuniu os melhores executantes da época para tocarem, movidos pelo prazer de fazer música.

Graças ao surto de desenvolvimento vivido pelo país, formou-se uma quantidade significativa de novos trabalhadores provenientes das indústrias, fábricas e do serviço público. Cada vez mais sedentos de lazer, esses trabalhadores encontraram na música uma atividade agradável. Pequenos funcionários públicos, principalmente ligados aos Correios e Telégrafos, Alfândega, Casa da Moeda, Arsenal da Marinha, Estrada de Ferro Central do Brasil,⁹⁹ foram os que mais cultivaram as interpretações abasileiradas das danças europeias como forma de entretenimento.

Estamos no surgimento do choro que, por essa época, ainda não constituía um gênero específico, mas simplesmente o nome que era dado a essa forma abasileirada de se tocar as danças importadas.¹⁰⁰ Como os hábitos de lazer estavam ainda muito ligados ao espaço doméstico, tanto para a elite com os seus salões elegantes quanto para as camadas populares com as suas salas mais modestas, foi natural que a atividade musical dos chorões, como eram chamados os músicos de choro, principalmente animando bailes, os chamados “assustados”, acontecesse nas casas. Tinhorão comenta que “a camada mais 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, *schottisches* e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho”.¹⁰¹

A música popular desenvolvida dentro do espaço urbano e dedicada ao lazer dos urbanitas vinha percorrendo um caminho que levaria à sua nacionalização. Convém esclarecer, a esta altura, que ao nomear determinada prática musical como popular, é fundamental ter em mente a lição de Chartier, que toca no âmago da questão:

Saber se pode chamar-se de popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes

⁹⁹ Cf. Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 194.

¹⁰⁰ Henrique Cazes observa que “mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro e, somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma bem definida”. Cazes, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 17.

¹⁰¹ Cf. Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, São Paulo: Editora 34, 1998, p. 195.

*de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais.*¹⁰²

Graças à confluência dos gêneros europeus, em voga nos salões da elite, com os gêneros nacionais, como o lundu, praticado nas salas e terreiros da camada pobre, ocorreu, principalmente com o advento do choro, o fenômeno novo de uma música popular urbana feita e voltada para um contingente de pessoas bem mais amplo. A esse respeito, Gehard Béhage comenta que

*A música popular brasileira começou a adquirir uma originalidade estilística durante os últimos anos do século XIX. A modinha e o lundu, cultivados nos salões imperiais desde a época da Independência, começaram a se popularizar entre músicos urbanos durante a década de 1870. Adaptações locais de danças européias, particularmente a polca, deram origem a novos gêneros como o tango brasileiro, o maxixe e o choro, cujos compositores de maior êxito foram Joaquim Antonio da Silva Callado, Francisca Gonzaga, Ernesto Nazareth.*¹⁰³

Falar de música popular no contexto brasileiro do século XIX, muito mais do que opô-la à música erudita, ou de associá-la às práticas musicais propagadas pela mídia, como hoje acontece, conforme pontua Cacá Machado, é dar-se conta de que a “cultura musical fluminense do final do século XIX dividia-se concretamente entre escrita e não escrita. Era dessa forma que os músicos se reconheciam e se diferenciavam: os que sabiam ler e escrever música e os que não sabiam”.¹⁰⁴

Assim, quando determinadas práticas musicais são apropriadas de forma intuitiva, ou seja, sem a preocupação com a fidelidade ao texto original, até mesmo por não se saber, muitas vezes, decifrá-lo, essa nova prática resulta em algo novo. A oralidade favorece a uma transformação mais dinâmica ao texto que, porventura, estivesse preso a regras e formas relativamente fixas. E é exatamente esse dinamismo, resultado das apropriações,

¹⁰² Chartier, Roger. Op. Cit., p. 56.

¹⁰³ Béhage, Gehard. *Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana*. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Música, 1992/9. p. 06-07.

¹⁰⁴ Machado, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 30.

que caracteriza a prática da música popular. Em consonância com este ponto de vista, Martha Tupinambá de Ulhôa entende que “o que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente”.¹⁰⁵

As músicas impressas para piano ao serem atualizadas por pianistas sem domínio da escrita musical, ou seja, eles só ouviram-nas e graças à capacidade musical nata conseguem reproduzi-las, inevitavelmente são transformadas em algo novo. Se, por um lado, algo se perde, por outro, há um acréscimo significativo de conteúdos sociais e culturais que são aderidos à primeira versão. Essa nova versão musical é importante, na medida que revela pistas fundamentais sobre quem a fez. Diniz comenta esse fenômeno:

*Ora, as edições musicais que o mercado oferecia privilegiavam o piano - instrumento mais nobre - e eram a ele destinadas. É fácil entender que o músico popular, executante “de ouvido”, ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento obtivesse um resultado diferente. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música européia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade; estava criado algo original. Mesmo quando retornava ao piano já estava modificada. A interferência operada na estrutura da música mostrava-se irresistível.*¹⁰⁶

Música para animar dançarinos no baile, para servir de fundo musical a uma conversa agradável em uma confeitaria, ou simplesmente para entreter nas horas de descanso: em todos os casos a música ocorre juntamente com outro evento, sendo colaboradora fundamental para que esse outro algo aconteça. Por estar amplamente fincado na cotidianidade, um aspecto social importante desse fazer musical é iluminado, pois entende-se, de acordo com Agnes Heller, que “a vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social”.¹⁰⁷

Tal foi o entusiasmo que as interpretações chorosas causaram que logo esses músicos chorões começaram a ser chamados para tocar em outros ambientes diferentes das

¹⁰⁵ Ulhôa, Martha Tupinambá de. *Nova história, velhos sons: notas pra ouvir e pensar a música brasileira popular*. In: Revista Debates, n° 1, Cadernos de Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1997, p. 81.

¹⁰⁶ Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 91.

¹⁰⁷ Heller, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p. 20.

salas de visitas dos *pequenos burocratas*. Foi assim que as interpretações de danças importadas - já executadas com uma dicção brasileira - , mas ainda apenas naquele primeiro núcleo instrumental do choro, o famoso terno flauta, cavaquinho e violão, se encontraram com o piano, símbolo de ascensão social e cada vez menos restrito aos espaços da elite. Diniz comenta esse interessante momento para a história da música popular brasileira:

*O Choro Carioca ou simplesmente o Choro do Callado começava também a ser requisitado para tocar eventualmente em casas com piano. Fazia falta um pianista. Este porém precisava ser um bom executante e ao mesmo tempo identificar-se com aquela maneira nova de interpretar a música e deixar-se guiar pela orientação do flautista inovador. A novata pianista atendia a essas exigências. E assim ela incorporou-se ao grupo.*¹⁰⁸

A pianista novata que se uniu ao Choro Carioca de Callado era Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga. Assim, de forma pioneira, de acordo com Edinha Diniz, Chiquinha Gonzaga torna-se a primeira profissional de piano ligada ao choro que se tem notícia, passando à História da Música Popular Brasileira como a primeira chorona e primeira pianista.¹⁰⁹

Acrescente-se, também, que a ampliação e a criação de novos espaços urbanos dedicados ao lazer, que efetivamente difundiam a música popular, tais como confeitarias e casas de chá, colaborou para a necessidade de se contratar profissionais do piano, os pianeiros. Menger comenta que “as artes e as indústrias do espectáculo e do divertimento, como todos os sectores produtores e consumidores de inovações, suscitam constantemente novos ‘métiers’, novas identidades profissionais e, correlativamente, a redefinição das fronteiras entre as especialidades existentes”.¹¹⁰

Assim, surge uma nova profissão com o objetivo claro de suprir a demanda por música popular urbana. Essa nova profissão está, por um lado, ligada ao ambiente dos chorões e, por outro, a um instrumento musical símbolo da elite. Por não se tratar nem do pianista que tocava obras do repertório clássico-romântico, incluindo as famosas versões virtuosísticas de óperas, nem da sinhazinha que tocava apenas dentro do espaço doméstico,

¹⁰⁸ Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 95.

¹⁰⁹ Cf. Cazes, Henrique. Op. Cit., p. 33.

¹¹⁰ Menger, Pierre-Michel, Op. Cit., p. 64.

esse profissional passou à história da música popular brasileira com o nome de pianeiro. Ulhôa entende que

*Sempre que surge a oportunidade para uma atividade ainda não consagrada ou de prestígio, as “minorias” ocupam aquele espaço desprezado pela classe dominante. Na colônia, as corporações de músicos mulatos se apropriaram dos espaços de produção musical na região das Minas, já que não havia mão de obra branca disponível para esta tarefa. **Com a vida social intensificada no Império, os músicos chorões e pianeiros ocuparam o espaço da música de entretenimento para a burguesia e classe média.** Nas primeiras décadas do século XX, o músico popular começa a ocupar os espaços da gravação de discos e mais tarde as rádios, momento que marca sua profissionalização.¹¹¹*

2.2. Passacaglia sobre a palavra pianeiro

O pianeiro faz-me tão bem à saúde como um moteto de Palestrina, cantado pelos meninos da Capela Sixtina. Dá-me alegria de viver, restabelece-me o equilíbrio interior, transmite-me euforia.

Brasílio Itiberê

Como imagens fugidias de um caleidoscópio que se renovam e se retroalimentam a cada instante, tornando difícil capturá-las individualmente, assim me parece o sentido plural da palavra pianeiro. Todavia, é necessário particularizar cada um desses sentidos, à maneira de um instante escorregadio que a fotografia capta e torna-o estático, podendo ser entendido, conseqüentemente, como um documento pronto ao olhar, à reflexão, com o objetivo claro de entendê-lo - este instante captado - não apenas em sua especificidade, mas, principalmente, articulá-lo com tantos outros sentidos.

Esquadrinhar o que as palavras significam em determinado contexto social e histórico-cultural, com o olhar atento para o que elas têm de vivo e, por isso, capazes de

¹¹¹ Ulhôa, Martha Tupinambá de. Op. Cit., p. 83. (Grifo meu).

engendrar relações sociais, pode ser uma importante pista para se compreender essa sociedade no nível do seu pensar e do seu sentir. Ademais, Alfredo Bosi aponta que “começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem”.¹¹²

Dessa forma, procurar os diversos sentidos que o vocábulo *planeiro* carrega, compreendendo-os à luz do momento histórico em que foram articulados na vida cotidiana, é ampliar a capacidade de apreender essas acepções. Em sintonia com este ponto de vista, Maria Stella M. Bresciani indica que

*Neste percurso sugerido, primeiro indico a importância de se deter em palavras cujo significado as torna chaves de entrada para a compreensão de uma época, de uma sociedade, às vezes de um momento; não tomá-las pelo senso comum de nossa linguagem atual, mas apreendê-las em seu sentido histórico, portanto, mutável.*¹¹³

Trata-se de contexto complexo no qual o uso da palavra *planeiro* pode revelar significados, imagens e conotações imbricadas com modos de representação, identidades e apropriações dos espaços da cidade, além das relações estabelecidas graças à polifonia de vozes culturais. A abordagem de Edwiges Zaccur revela que

*Na condição de objeto do ato criador de outro, reificação e dominação se atravessam, sendo intuitivamente percebidas. Nomear (...) também é uma forma de apropriação e sujeição. Linguagem e relação de poder se imbricam, assim, no tempo e espaço cotidianos. Há tensão nos acontecimentos, nos encontros e desencontros, nas interações entre sujeitos encarnados e nas iterâncias¹¹⁴ que aí ressoam. Nesse tempo volumoso, um jogo de forças se tensiona, envolvendo o sujeito da enunciação, a assimetria das relações, o próprio tom da enunciação e seu contexto.*¹¹⁵

¹¹² Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11.

¹¹³ Bresciani, Maria Stella M. Op. Cit., p. 35. (Grifo meu).

¹¹⁴ A autora assim define iterâncias: “trata-se de um processo realimentador a partir do que se repete e que, na repetição, produz uma diferença, por mínima que seja” (p. 180). Zaccur, Edwiges. *Metodologias abertas a iterâncias e errâncias cotidianas*. In: Garcia, Regina Leite (Org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DF&A, 2003, p. 180.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 184.

Refletindo acerca das Regras de Formação das Palavras (RFPs), observa-se, sem dificuldade, que a palavra *pianeiro* é formada pela justaposição de um substantivo concreto, o vocábulo *piano*, mais o sufixo *-eiro*. Marco Antônio Ferreira Marinho analisa que o sufixo *-eiro* apresenta dois agentes, o profissional (“*verdureiro*”) e o frequentativo (“*fofoqueiro*”).¹¹⁶ Assim, de acordo com este autor, “a adoção de RFPs distintas foi essencial para captarmos diferença flagrante dos *inputs*.”¹¹⁷ Enquanto profissionais possuem bases concretas, os frequentativos têm *inputs* abstratos ou abstratizados”.¹¹⁸ Facilitando o raciocínio, podemos equacionar da seguinte forma: substantivo concreto + sufixo *-eiro* = agente profissional (*verdura* + *-eiro* = “*verdureiro*”) e, também, substantivo abstrato + sufixo *-eiro* = agente frequentativo (*fofoca* + *-eiro* = “*fofoqueiro*”).

Ainda conforme Marinho, os agentes frequentativos guardam intrinsecamente uma conotação negativa associada ao pejorativo, ao depreciativo, a exemplo dos vocábulos *trambiqueiro*, *baderneiro*, e “esse caráter negativo não se encontra em palavras como ‘*sorveteiro*’ e ‘*barbeiro*’, que são profissões pouco valorizadas, diferente, portanto, de pejoratividade”.¹¹⁹ Todavia, para Mario Eduardo Viaro, essa última abordagem não se sustenta, visto que o sufixo *-eiro* “(...) adquire um traço multicausal de pejoratividade que é associável tanto a substantivos concretos (*pianeiro*) quanto a abstratos (*bandalheira*, *ladroeira*, *choradeira*, *asneira*), sobretudo a doenças e outras indisposições (*leseira*, *canseira*, *gagueira*, *cegueira*, *pasmaceira*)”.¹²⁰

De qualquer forma, observa-se que a palavra *pianeiro*, visto que se enquadra nos casos já elencados, está relacionada, em sua origem, tanto a uma profissão pouco valorizada, como, também, a um substantivo prenhe de pejoratividade. Interessante observar o resultado da intersecção dessas duas abordagens, revelando, assim, uma nova configuração: uma profissão pouco valorizada e, talvez por isso mesmo, carregada de pejoratividade.

¹¹⁶ Cf. Marinho, Marco Antônio Ferreira. *Do latim ao português, percurso histórico dos sufixos -dor e -nte*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2009, p. 69.

¹¹⁷ “Chama-se *input*, ‘entrada’, o conjunto de informações que chegam a um sistema e que esse sistema (organismo, mecanismo) vai transformar em informações de saída (ou *output*, ‘saída’)”. Dubois, Jean. et al, *Dicionário de lingüística*, São Paulo, Cultrix, 1998, p. 346.

¹¹⁸ Marinho, Marco Antônio Ferreira. Op. Cit., p. 69.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

¹²⁰ Viaro, Mario Eduardo. *Problemas de morfologia e semântica histórica do sufixo -eiro*. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/1213.pdf>>. Acesso em 30/08/2010.

Os dicionários são unânimes em relacionar a palavra pianeiro tanto ao diletante que realiza música de forma insatisfatória, como, também, ao profissional inserido no mundo do trabalho, ou seja, aquele que exerceu um ofício, no passado, visto que os verbetes apontam, de forma direta ou indireta, o fato da profissão não mais existir.

O *Dicionário de Termos e Expressões da Música*, tem como verbete para a palavra pianeiro: “1. Diz-se pejorativamente do pianista intuitivo, popular. 2. Mau pianista. 3. Pianista que, no passado, tocava ‘de ouvido’ em portas de lojas, cinemas e teatros, para atrair freguesia”.¹²¹ Relevante observar que na terceira acepção da palavra, é destacada a ideia, já apontada na primeira, ainda que de forma indireta, de que se tratava de um músico prático, sem domínio da escrita musical, pois tocava de ouvido.

Expondo, de forma esclarecedora, o pensamento tão arraigado e tomado como *natural* - por isso mesmo, visto como sem necessidade de reflexão acerca dele -, do pianeiro como um mau pianista, Rubem Alves, em um interessante texto, *A arte de saber ler*, faz uma analogia entre a leitura e o ato de tocar piano. Pertinente observar a oposição que estabelece entre pianeiro e pianista, oposição binária, à maneira do isso ou aquilo, onde o primeiro configura-se como o mau executante e o segundo como o bom. Segundo Alves,

*Como é que se aprende a gostar de piano? O gostar começa pelo ouvir. É preciso ouvir o piano bem tocado. Há dois tipos de pianistas. Alguns raros, como Nelson Freire, já nascem com o piano dentro deles. Eles e o piano são uma coisa só. O piano é uma extensão dos seus corpos. Outros, aos quais dou o nome de “pianeiros”, são como eu, que me esforcei sem sucesso para ser pianista (...) Diferentemente dos pianistas, que nascem com o piano dentro do corpo, os “pianeiros” têm o piano do lado de fora. Esforçam-se por pôr o piano do lado de dentro, mas é inútil. As notas se aprendem, mas isso não é o bastante. Os dedos esbarram, erram, tropeçam, e aquilo que deveria ser uma experiência de prazer se transforma numa experiência de sofrimento não só para quem ouve mas também para quem toca. Um pianista, quando toca, não pensa nas notas. A partitura já está dentro dele. Ele se encontra num estado de “possessão”. Nem pensa na técnica. A técnica ficou para trás, é um problema resolvido. Ele simplesmente “surfa” sobre as teclas seguindo o movimento das ondas.*¹²²

¹²¹ Dourado, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004, p. 251.

¹²² Alves, Rubem. *A arte de saber ler*. Disponível em: <http://www.lereumaviagem.com.br/sala/alves_rubem_saberler.html>. Acesso em 13/12/2010.

Apesar de nos dias atuais a palavra pianeiro ser de uso corrente, independentemente das acepções atribuídas a ela, pelo menos entre os pesquisadores e apreciadores de música brasileira, essa palavra não aparece em documentos do século XIX e primeiros anos do XX, pelo menos não encontrada durante esta pesquisa. O uso mais antigo que encontrei da palavra pianeiro data de 1926, publicado no *Correio da Manhã*, em resposta à polêmica gerada por José Barbosa da Silva, o Sinhô, escrita pelo músico Cícero de Almeida, o Baiano, que se sentira ofendido com a letra da canção de Sinhô, direcionada a ele, *O intrujão*, que dizia: “Não seas intrometido / Aonde não és chamado / Tristonho cabra esquecido / Poeta desnaturado [...]”.¹²³ A resposta de Baiano a Sinhô veio rápida, apenas uma semana depois, publicada no mesmo jornal, com o título de *Sinhô estrilô...*: “Seu Zé Barbosa, / Trovadô e **pianêro**, / Também poeta grossero, / Cunhido no lugá; / Ele diz que é poeta / E rei do samba, / Este cara de caçamba / Canela de sabiá (...)”.¹²⁴ E, mais adiante, continuando a sua réplica, em tom desafiante, Baiano retorna à temática da segunda estrofe: “(...) Tenha cuidado Sinhô / Um home veio cum juízo de criança, / **Pianêro de lambança** / Qui é metido a trovadô”.¹²⁵

Confirma-se, dessa forma, o uso da palavra pianeiro, no caso grafada “pianêro”, com o sentido altamente pejorativo. Significativo é que não se encontrou, em relação a essa época, nenhuma citação aos grandes artistas populares que ficariam conhecidos posteriormente como pianeiros, como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que ainda estavam vivos, e outros que já haviam falecido, como Aurélio Cavalcanti, J. Garcia de Christo e Chirol.

Os jornais não fazem distinção entre pianista e pianeiro. Diniz deixa entrever a figura do pianeiro, graças à relação que estabelece com o mundo do trabalho, embora utilize a palavra pianista e não pianeiro, como era de se esperar: “sendo a música grande ornamento da vida em salão, o profissional passava a ter amplas oportunidades. Encontramos **pianistas** se anunciando por 12 a 15 mil-réis por baile”.¹²⁶

¹²³ *Correio da Manhã*, 19 dez., 1926, p. 12.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 20. (Grifo meu).

¹²⁵ *Idem*, p. 20. (Grifo meu).

¹²⁶ Diniz, Edinha. *Op. Cit.*, p. 95. (Grifo meu).

O biógrafo de Ernesto Nazareth, Luiz Antonio de Almeida, herdou de Dona Julita Nazareth Siston, única descendente viva do compositor, isto por volta de 1980, importante documentação que fora de Nazareth: “fotografias, chapas originais de impressão de partituras, cadernos com anotações pessoais, cartas, acervo de partituras pessoal (com obras de outros compositores) e partituras impressas de suas obras”.¹²⁷ De posse desta vasta documentação e ampla realização de entrevistas com pessoas que conviveram ou conheceram o biografado, Almeida escreveu a biografia de Nazareth, com o título, *Coração que sente*, que ainda permanece inédita.

Intrigado com o fato de não encontrar a palavra *pianeiro* em publicações de qualquer ordem, jornais, revistas, diários, partituras, por exemplo, do final do século XIX e início do XX, indaguei a Almeida se ele saberia me dizer se esse termo foi realmente usado no contexto sócio-cultural de finais do século XIX, como a literatura tende a mostrar, ou foi somente usado *a posteriori*, ao que ele respondeu:

*Você, possivelmente, não vai achar nenhuma referência ao termo "pianeiro" em publicações do século XIX. Eu não achei e nunca acreditei que nossos pianistas de entretenimento fossem assim chamados. Isso, por simpatiquinho que possa parecer, é altamente pejorativo. O Aloysio de Alencar Pinto, ou Mozart de Araújo, não me lembro bem, escreveu alguma coisa a esse respeito, mas não apresentou prova nenhuma. A primeira vez que li o termo foi num artigo do Brasília Itiberê. Mas tal artigo foi escrito nos anos 40 ou 50 do século XX. Portanto, todas as vezes que encontrei o termo foi em publicações do século XX. Nenhuma do século anterior. Tenho quase que absoluta certeza que você não vai encontrar nada nesse sentido publicado no século XIX.*¹²⁸

Em 1936, Alexandre Gonçalves Pinto lança *O Choro - reminiscências dos chorões antigos*, livro de memórias em que relata tanto personagens ligados ao choro, como as práticas musicais e seus respectivos contextos sociais. O que chama a atenção é o tom de intimidade que o autor revela ter com os fatos narrados e com os personagens envolvidos, quase sempre deixando transparecer a gíria característica dos músicos de choro. É um documento importante, pois se trata do primeiro livro dedicado aos chorões. Cita grandes

¹²⁷ Machado, Cacá. Op. Cit. p. 15.

¹²⁸ Correspondência pessoal de Luiz Antonio de Almeida a Robervaldo Linhares Rosa (22/08/2010).

pianeiros, como, Aurélio Cavalcanti, Chirol, Azeredo Pinto, Chico Porto, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Costinha, dentre muitos outros, e em nenhum momento utiliza a palavra pianeiro, mas sempre pianista, ainda que acompanhada de adjetivos, como *pianista chorão*, ou, ainda, a expressão *chorão no piano*.¹²⁹

Wehrs, pessoa que viveu intensamente a vida musical carioca nas últimas décadas do século XIX e início do XX, em seu diário, que abarca os anos de 1882 a 1892, narra, em 1889, uma *Noite Dançante no Club Schubert*, acontecida em 31 de maio. Relevante é que acontece um contratempo entre ele e o pianista que iria animar o baile, Chirol, conhecido, hoje, como importante pianeiro, e C. Carlos J. Wehrs não usa a palavra pianeiro, em nenhum momento, para se referir a ele. Ora, se o termo pianeiro fosse corrente na acepção de pejoratividade, por exemplo, seria o momento mais que adequado para C. Carlos J. Wehrs usá-lo, por estar em uma situação de grande agitação psíquica, como se pode observar:

*Quando eu ia abrir a polonaise o pianista Sr. Chirol, havia desaparecido por detrás de seu instrumento. Eu e outros procuramos-lo em toda parte e, finalmente o achamos no reservado. Ele desculpou-se de um mal súbito, enquanto os pares ainda estavam atarantados, de pé, no salão. Eu estava fora de mim, de agitação, e tive vontade de arrancá-lo de onde estava e como estava.*¹³⁰

Em um texto, publicado em 1919, *A música em alguns salões*, o crítico musical Júlio Reis expõe o dilema de um pianista e compositor de músicas eruditas, que chegou a tocar *rag-times*, *one steps* e *tangos*, ainda que a contragosto, em um salão. Primeiramente ele, o pianista, cujo nome era Flávio, toca um *Minueto* de Paderewski: “no ângulo à esquerda do piano, um alto espelho reproduzia tudo o que se passava na sala. Enquanto eu tocava, apreciei a nenhuma atenção que aquela sociedade prestava ao artista: conversavam, riam-se de tolices proferidas pelos assistentes...”.¹³¹ Mas, logo que o pianista, já cansado do desdém do público, ataca de músicas populares cujas partituras estavam sobre o piano, tudo rapidamente se transforma: “foi um sucesso, uma cousa inacreditável. Tudo dançava. Eu

¹²⁹ Pinto, Alexandre Gonçalves. *O Choro - reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 41-3.

¹³⁰ Wehrs, C. Carlos J. Op. Cit., p. 243.

¹³¹ Reis, Júlio. *A música em alguns salões*. In: Reis, Júlio. *Música de pancadaria*. Rio de Janeiro: Casa Editora Braz Lauria, 1919, p. 30.

era beijado pelos sorrisos das damas que se deixavam arrastar pela vertigem”.¹³² *A vertigem* durou até às 4 horas da manhã, quando o pianista foi para a sua casa “(...) suado, moído, humilhado, envergonhado e corroído como se tivesse o remorso de um crime (...)”,¹³³ e, para espanto dele, encontrou uma dama, uma grande admiradora, que o seguira para dizer-lhe que ele era o “(...) herói dos salões, talento sem rival, assombroso pianista!”¹³⁴

O que chama a atenção nessa narrativa de Reis é o fato de que em nenhum momento utiliza a palavra pianeiro, ele mesmo que tocou em ambientes de trabalho característicos dos pianeiros e publicou relativa quantidade de peças dançantes, visto que também era compositor, ou seja, era alguém que conhecia profundamente o meio musical da época. Tudo isso colabora para a defesa do meu ponto de vista que afirma que o termo pianeiro não era conhecido ou de uso corrente, como se supõe, inadvertidamente, em nossos dias

Os livros inaugurais que trataram de história da música brasileira guardam diversos pontos em comum, como o pioneiro *A música no Brasil*, de Guilherme de Melo, publicado em 1908, seguido, em 1926, pelos *Storia della Musica nel Brasile - dai tempi coloniali sino ai nostro giorni*, de Vincenzo Cernicchiaro, e *História da Música Brasileira*, de Renato de Almeida, tendo uma segunda edição revista e ampliada em 1942, e, em 1956, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, com o seu *150 anos de Música no Brasil*.

Dentre os pontos de união presentes nos livros citados, dois deles merecem destaque, devido às marcas que deixaram dentro da historiografia musical brasileira, como o fato das análises estarem voltadas para a produção erudita, e, também, a questão da produção musical urbana não ser privilegiada, visto que encaram a música popular como apenas sinônimo de folclore, portanto, ligado ao âmbito rural. O musicólogo Samuel Araújo aponta que “o silêncio sobre a produção de um Calado, uma Chiquinha Gonzaga ou um Nazareth reflete, de algum modo, o não-reconhecimento do fato de que estes compositores já haviam construído em sua música, antes dos chamados artistas eruditos, pontes sólidas entre as diferenças étnicas e sociais”.¹³⁵

¹³² Ibidem, p. 33.

¹³³ Ibidem, p. 34.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Araújo, Samuel. *Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade*. In: Revista Brasileira de Música nº 4/janeiro de 2000. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, p. 43.

Como corolário dessas duas abordagens - foco apenas na produção musical erudita e compreensão da música popular somente em seu aspecto folclórico - há uma grande omissão quanto à figura do pianista popular que teve importante papel social, o *pianeiro*. E não é só: de acordo com Antonio J. Augusto,

*Ignora-se o processo estabelecido da formação do choro, a expressão do samba e, sobretudo, a produção fonográfica - processo iniciado na primeira década do séc. XX - e suas relações com a difusão da música popular urbana, fato determinante para o estabelecimento desta no inconsciente musical brasileiro.*¹³⁶

Foram necessárias mais de três décadas, desde o livro de Guilherme de Melo, para que um novo tipo de abordagem acontecesse. Com o olhar na música popular urbana da cidade do Rio de Janeiro no período de atuação do compositor Ernesto Nazareth, objetivando compreender a obra deste, Brasília Itiberê (1896-1967), em sua célebre conferência intitulada “Ernesto Nazareth na música brasileira”, realizada na então, Universidade do Distrito Federal, hoje, Universidade Federal do Rio de Janeiro, inova ao sublinhar a importância do *pianeiro carioca* na formação do autor de *Odeon*. Machado afirma que o termo *pianeiro* foi cunhado por Itiberê,¹³⁷ mas, o que acontece, de fato, é a inauguração de um uso, dentro da música brasileira, da palavra *pianeiro* com uma acepção bem definida. Assim, o célebre conferencista não inventa a palavra, mas a resignifica, dando-lhe, portanto, uma nova dimensão semântica.

De acordo com a abordagem de Itiberê, o que merece destaque é realçar a figura positiva deste instrumentista: tanto vê o *pianeiro* como excelente improvisador, ou seja, o criador de belas melodias e ritmos ágeis que deixavam-no completamente *basbaque*, como aquele responsável pela sua conscientização da existência da música brasileira, elevando a figura do *pianeiro* à posição de *maestro popular*.¹³⁸ Em um texto que aborda o conteúdo da conferência de 1939, publicado em 1946, Itiberê assim se expressa,

¹³⁶ Augusto, Antonio J. *A questão Cavalier – música e sociedade No Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2009, p. 05.

¹³⁷ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 109.

¹³⁸ Cf. Itiberê, Brasília. Op. Cit., p. 312.

*Pois na técnica pianística de Nazareth, e no seu processo de composição, a gente encontra a influência desses elementos: o denço, a macieza, o espírito frajola, o humor e a graça ágil desses maestros populares, que fizeram o encanto dos salões cariocas no começo deste século [referindo-se ao século XX]. Porque eles eram assim macios, dengosos, incapazes de violentar o piano. E por isso conquistavam admirações, tinham fãs, despertavam paixões ferozes - iguais em intensidade às que hoje despertam os astros do cinema ou os cracks do futebol”.*¹³⁹

Quanto a esse último aspecto apontado por Itiberê, fazendo uma analogia entre o pianista e o craque de futebol, posteriormente ele irá ampliar essa questão, valorizando ainda mais a figura do pianista, dando-lhe um estatuto de “cobra”, de “bamba” de “bambambã”, ou seja, daquele que é conhecedor profundo de determinado assunto, em suma, um especialista. Em um texto publicado em 1970, *Nazareth, Garrincha, Gadé e outros “cobras”*, o autor indaga e rapidamente responde:

*O pianista? O “cobra”? sim, são dois craques que surgiram da síncope. Ambos são virtuosos, um dribla a pelota, outro dribla o ritmo. Sempre me delicieei com o pianista carioca. Apraz-me ouvir esse artista, tocando de orelhada qualquer coisa, em qualquer tom. O pianista faz-me tão bem à saúde como um moteto de Palestrina, cantado pelos meninos da Capela Sistina. Dá-me alegria de viver, restabelece-me o equilíbrio interior, transmite-me euforia”.*¹⁴⁰

Associar o pianista a um craque de futebol, a um Garrincha, por exemplo e, ao mesmo tempo, a um virtuoso, termo usado geralmente para músicos eruditos que dominam de forma superior seus instrumentos, equivale a abandonar as antigas dissociações entre dois campos de produção, o erudito e o popular. Reforça tal postura quando assemelha a sensação que tinha ao ouvir um moteto de Palestrina cantado pelos meninos da Capela Sistina com o efeito que a música do pianista causava.

Muito embora o termo pianista tenha se firmado em um momento posterior àquele vivido por muitos a quem, hoje, os nomeamos dessa forma, adoto-o para me referir aos pianistas populares aqui lembrados. A verdade é que o termo, como se diria

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Itiberê, Brasília. *Nazareth, Garrincha, Gadé e outros “cobras”*. In: *Manguieira, montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970, p. 35.

coloquialmente, “pegou”, devido, é claro, à sua forte capacidade de adesão e síntese, tornando, dessa forma, uma atividade crucial dentro de minha proposta a tarefa de explicitar os diversos usos e acepções da palavra *pianeiro*.

A nomeação *a posteriori* de períodos históricos, estilos musicais e personagens, como é o caso da palavra *pianeiro*, é prática comum no ofício do historiador que busca compreender um período que não é o seu, visto que dizer o passado *como ele realmente foi* é tarefa impossível e, de resto, indesejável pela carga positivista que sugere. A propósito, Walter Benjamin observa que “articular o passado não significa ‘conhecê-lo como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.¹⁴¹ Assim, ao analisar as nomeações que foram feitas posteriormente a períodos como renascentista, barroco, romântico, Monteiro observa que “normalmente são criados e atribuídos como estilo por quem não viveu a época, não ouviu e nem compôs a obra musical”.¹⁴²

Andrade, que estivera presente na conferência de Itiberê, referiu-se a este como o estudioso da atualidade que “(...) conhece com maior intimidade e técnica, a música popular urbana do Rio de Janeiro”.¹⁴³ E aponta que “entre os numerosos problemas versados pelo conferencista, **um dos mais importantes foi o estudo sobre a contribuição trazida para o desenvolvimento da dança do Rio pelos ‘pianeiros’ cariocas**”.¹⁴⁴

Interessante, sobremaneira, é o fato do célebre pesquisador e autor do *Ensaio da Música Brasileira* não saber se o termo *pianeiro* era de uso corrente. Literalmente, ele diz: “não sei si esta palavra ‘pianeiro’ é de uso popular”.¹⁴⁵ Isto reforça a ideia, já desenvolvida, de que foi realmente Itiberê quem lançou esse termo com o objetivo de mostrar a importância social dos *pianeiros*, visto que foram eles, pelo menos no âmbito da música para piano, que realizaram a grande confluência de gêneros ocorrida nas últimas décadas do século XIX e início do XX.

¹⁴¹ Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, (Obras escolhidas; v. 1), São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

¹⁴² Monteiro, Maurício. Op. Cit., p. 53.

¹⁴³ Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1976, p. 320-21.

¹⁴⁴ Idem. (Grifo meu).

¹⁴⁵ Idem.

Andrade reconhece o emprego adequado da palavra *pianeiro* por parte de Itiberê, sem, contudo, num primeiro momento, valorar a qualidade interpretativa desses maestros populares, limitando-se as especificidades do ofício de *pianeiro*:

*Brasília Itiberê empregou-a, com muito acerto, para designar esses executantes de música coreográfica, que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas. Realmente, como salientou com hábil acuidade o conferencista, esses artistas tiveram poderosa influência na evolução da dança carioca.*¹⁴⁶

Todavia, Andrade ao se apropriar do termo *pianeiro* preconizado por Itiberê, em um texto publicado apenas um ano após a famosa conferência deste, em 1940, destaca a acepção negativa dessa palavra, ou seja, a do mau pianista. Vale lembrar que o uso desta acepção à palavra *pianeiro* não é inédita. Possivelmente, essa postura de Andrade decorre do fato de muitos *pianeiros* não dominarem a escrita musical ou a tradição pianística europeia. Nas palavras de Andrade:

*Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses pianeiros os fatores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca, até que o novo surto do samba dos morros os desbancou, com muito caráter e verdade popular.*¹⁴⁷

Outros três musicólogos e críticos musicais, além de Andrade, sempre tributários a Itiberê, foram importantes na divulgação do termo *pianeiro*: Andrade Muricy, Eurico Nogueira França e Aloysio de Alencar Pinto.¹⁴⁸ O terceiro deles, grande pesquisador e compositor, além de ter trabalhado quando jovem como *pianeiro*, desenvolveu excelente trabalho pianístico, tanto como intérprete, gravando peças significativas de *pianeiros*, como

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora, 1976, p. 321. (Grifo meu).

¹⁴⁸ Cf. Pinto, Aloysio de Alencar. *Material manuscrito*, p. 04 (Sem data).

professor, tendo sido orientados por ele pianistas do porte de Jacques Klein e Gerardo Parente.

Para Muricy, os pianeiros eram “(...) pianistas populares profissionais, muita vez hábeis e de talento; outras, meros tocadores mecanizados”.¹⁴⁹ França afirma que os pianeiros cariocas “(...) se caracterizaram pela extraordinária e peculiar virtuosidade instintiva, por um dom de tocar piano de ouvido, dentro de um estilo próprio e inimitável, que não se encontra nas gerações de hoje”.¹⁵⁰ E Alencar Pinto, por sua vez, destaca a importância da música para piano dos pianeiros que era o resultado da transposição da ambiência do choro:

*Vemos, por conseguinte, que foi através do piano, e da música escrita para piano, que conseguimos, em processos de transposição, grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas. Realizaram essa tarefa os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados, e que, na época, eram conhecidos por pianeiros.*¹⁵¹

Alencar Pinto, apesar de comentar que os pianeiros, na época deles, eram conhecidos por esse termo, em nenhum momento deixa claro o que sedimentou o seu raciocínio. Também se referindo às abordagens de Muricy e França, além da dele próprio, Alencar Pinto pontua que “ao prestarmos homenagem aos *pianeiros*, esperamos comunicar o sentido que para nós este termo representa, destacando estes profissionais na pureza e dedicação de sua arte”.¹⁵²

Apenas na década de sessenta do século XX é que estudiosos musicais se interessam pelo fenômeno da música popular urbana, formando, assim, um segundo momento na historiografia musical brasileira. O livro inaugural deste momento é *Raízes da Música Popular Brasileira*, de Ary Vasconcelos, lançado em 1964, que tem grande importância devido, principalmente, à catalogação de personagens envolvidos com a música popular, seguido pelo livro *Pequena História da Música Popular Brasileira*, de Tinhorão, lançado

¹⁴⁹ Muricy, Andrade. *Ernesto Nazareth (1863-1934)*. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros. Ano 5, nº 03, 1963, p. 40.

¹⁵⁰ França, Eurico Nogueira. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953, p. 24.

¹⁵¹ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música. Ano II, nº5, 1963, p. 26.

¹⁵² Cf. Pinto, Aloysio de Alencar. *Material manuscrito*, p. 04 (Sem data).

em 1966, que inaugura uma reflexão onde o fato cultural e o político não podem ser vistos de forma dissociada. Convém ressaltar que esses autores escreveram obra vasta, todas importantes, em maior ou menor grau, para o estudioso de música brasileira.

Quanto à figura do pianista abordada pelos autores ligados à música popular brasileira, não apenas no que tange a esses dois acima mencionados, destaca-se, no mais das vezes, um tom de enaltecimento. Todavia, em nenhum momento, esses autores evidenciam a origem do uso do termo pianista e, como consequência, deixam passar a falsa ideia de que ele era de uso corrente. De forma geral, seguem o rastro de Itiberê, muitas vezes citam-no literalmente, e generalizam a faceta de autodidata que muitos pianistas tinham.

Em um terceiro momento da historiografia musical brasileira, iniciado com *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*, de Bruno Kiefer, lançado em 1977, seguido pelos livros *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz, e *Música Contemporânea Brasileira*, de José Maria Neves, ambos de 1981, o silêncio quanto ao pianista, ponto de união nas abordagens desses autores, se mostra de forma eloquente. Nos dois primeiros livros há referência ao compositor Ernesto Nazareth, muito embora faça questão de deixar claro, a priori, que ele é um compositor erudito. O silêncio quanto à figura do pianista é altamente significativo, na medida em que ele, o silêncio, é também, paradoxalmente, uma importante forma de dizer.

Convém apontar, a esta altura, que as duas abordagens quanto à figura do pianista, a de Itiberê e a de Andrade, ressoam nas reflexões em que esse músico popular aparece, ora citando-o e valorizando-o enquanto um músico intuitivo cheio de habilidade e conhecedor de seu ofício, visão de Itiberê, ora tornando-o invisível, por meio do silêncio, e ou desvalorizando-o como um músico prático sem domínio de técnica ou teorias musicais, - aquele que só *toca de ouvido* -, ou seja, um mero tocador de piano, visão de Andrade.

Alguns exemplos podem ampliar essa questão. Afifi Francisco Craveiro de Almeida afirma:

Não se deve repetir que Nazareth foi “pianista” por que “pianista” é um termo antipático e menosprezível. Não foi um simples tocador de piano porque, além de ter sido dotado de um ouvido invejável, aliado à grande facilidade de manipular o teclado, possuía

*componenciais que determinam o verdadeiro artista: imaginação criativa, percepção e sensibilidade musical.*¹⁵³

Comenta, mais à frente, que Ernesto Nazareth “municado de um aprendizado não sistemático, colhido aqui e acolá, se fez profissional”.¹⁵⁴ Deixa claro, dessa forma, que o problema é com o termo *pianeiro*, pois acaba definindo, por meio das atividades e da formação musical de Nazareth, o que ele era profissionalmente, pianista popular, ou seja, um *pianeiro*.

Cristiane Cibeli de Almeida Bloes, em um trabalho sobre os *pianeiros*, afirma que “a etimologia do termo *pianeiro*, que muitas vezes é utilizado no sentido pejorativo, não se apresenta como relevante neste momento (...)”,¹⁵⁵ e não volta a esta questão em nenhuma outra parte de seu texto.

Para Jota Efegê, os *pianeiros* eram “exímios executantes, sabendo dar a cada música o seu exato valor melódico e rítmico, dispensavam as sinalizações do pentagrama das partituras e valiam-se de sua fiel riqueza auditiva que os fazia excelentes intérpretes. Daí serem conhecidos como *pianeiros*, sem nenhuma depreciação”.¹⁵⁶

Haroldo Costa, em análise à obra de Ernesto Nazareth, comenta que “a denominação *pianeiros* não continha nenhuma conotação pejorativa, não se referia a uma improvável deficiência de técnica de execução pianística ou a um nível inferior de execução. Muito pelo contrário”.¹⁵⁷ Depois afirma que “Ernesto Nazareth lutou muito pela sua sobrevivência e a de sua família, vivendo de biscates musicais”.¹⁵⁸ De fato, Costa observa aspecto relevante da atividade dos *pianeiros*, o fato dela ser exercida, no mais das vezes, como *bico*. Menger entende que “o auto-emprego, o ‘freelancing’ e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes”.¹⁵⁹ Todavia, é difícil imaginar

¹⁵³ Almeida, Afifi Francisco Craveiro de. *Ernesto Nazareth - Vida e obra na memória do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Volume XV, Publicação da Escola de Música da UFRJ, 1985, p. 38. (Grifo meu).

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Bloes, Cristiane C. de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, Monografia, 2006, p. 16.

¹⁵⁶ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. (Vol. 2). Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980, p. 221.

¹⁵⁷ Costa, Haroldo. *Ernesto Nazareth – pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: ND Comunicações, 2005. p. 42.

¹⁵⁸ Ibidem. p. 66.

¹⁵⁹ Menger, Pierre-Michel. Op. Cit., p. 109.

alguém que vive de *biscates*, de *bicos*, lutando pela sobrevivência, exercer uma profissão valorizada pela sociedade.

Enfim, as diversas acepções da palavra *pianeiro* que foram abordadas são igualmente fortes e quase sempre excludentes entre si, por isso mesmo aqueles que utilizam-na quase sempre agem de forma calorosa - visto que é em si um termo controverso. Essas acepções são reveladoras e significativas do caráter lável da palavra *pianeiro*, exigindo, necessariamente, que o sentido empregado seja explicitado a cada uso.

2.3. Pianeiro e pianista

Não, a linguagem não nasce sobre um fundo de silêncio: ela nasce sobre um fundo de discurso.

Paul Veyne

Quando Itiberê se vale do termo *pianeiro* para se referir aos músicos populares que tocavam piano em suas atividades profissionais, e não o termo *pianista*, como era de costume, estabelece, simultaneamente, a identidade e a diferença relacionadas tanto ao termo *pianeiro*, como ao termo *pianista*. De fato, Tomaz Tadeu da Silva pontua que “(...) identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência”.¹⁶⁰ Ora, compreende-se, então, que a identidade e a diferença em nenhum momento são inocentes, mas pelo contrário, elas “(...) têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais”.¹⁶¹

Dessa forma, apreender as representações, entendidas como o resultado da interserção entre o “vivido e o concebido” que essa sociedade, no momento em tela, tinha

¹⁶⁰ Silva, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: Silva, Tomaz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 74.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 76.

acerca de si mesma e, em específico, dos planeiros, e estes, deles mesmos e da sociedade, é um fator essencial para se poder fazer um possível contorno deste tempo, em suas especificidades e, então, delinear a conjuntura histórica vivida, tanto pela sociedade em geral, como pelos planeiros.

Chartier observa que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.”¹⁶² E que

*A tarefa primeira do historiador, como do etnólogo, é, portanto, reencontrar essas representações antigas, na sua irreduzível especificidade, isto é, sem as envolver em categorias anacrônicas nem as medir pelos padrões da utensilagem mental do século XX, entendida implicitamente como o resultado necessário de um progresso contínuo.*¹⁶³

Explicitando ainda mais a questão da representação e da identidade, Chartier afirma:

*Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um “ser-apreendido” constitutivo da sua identidade.*¹⁶⁴

Em um contexto em que as reflexões sobre a música popular urbana eram bastante incipientes, como é o caso dos últimos anos da década de trinta do século XX, Itiberê utiliza um termo que por si só causa estranhamento, devido à novidade, e gera certo impacto. Convém observar que a capacidade de nomear é que institui, efetivamente, a identidade e a diferença. Por isso, é fundamental que elas sejam entendidas dentro dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido.¹⁶⁵

¹⁶² Chartier, Roger. Op. Cit., p. 17.

¹⁶³ Ibidem, p. 37.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 23.

¹⁶⁵ Cf. Silva, Tomaz Tadeu da. Op. Cit., p. 77.

Eis o âmago da questão: dizer que é pianista, na acepção de Itiberê, equivale a dizer que não é pianista. Resta-nos, assim, rastrear as conotações que essas duas palavras revelavam neste contexto sócio-cultural.

Em primeiro lugar, a palavra pianista, como já foi discutido, remete a um ofício, a uma atividade laboral: uma nova atividade profissional que surge para satisfazer a uma demanda crescente de urbanitas por entretenimento. Tocando piano, o pianista tem como repertório as danças e músicas leves que não concorrem com a conversação: essas músicas ambientavam as conversas, os devaneios, o ócio, por exemplo, funcionando como um pano de fundo para elas. Utilizando uma expressão de José de Alencar, podemos afirmar que “conversava-se ao som da música (...)”.¹⁶⁶ Os frequentadores das confeitarias e casas de chá, por exemplo, estavam interessados em um momento agradável acompanhado de música. Ir a um restaurante em que o pianista estivesse tocando para apenas ouvi-lo, sem almoçar ou jantar, era algo pouco provável. Se fosse essa a demanda da clientela, logo o proprietário do restaurante montaria uma casa de espetáculos e cobraria ingressos para que o público apreciasse as habilidades musicais do pianista. Observa-se, então, que o que caracteriza a atividade do pianista é o fato dela estar conjugada a outra. As duas ou mais atividades coexistem, sendo que na falta de uma delas, o resultado fica prejudicado, como, por exemplo, um baile não acontece se faltar a música ou a dança.

Em segundo lugar, e este é também um aspecto relevante, é que atividade do pianista é marcada pela sua imersão no cotidiano que, de acordo com Maffesoli, é formado por *pequenos nada*s,¹⁶⁷ e cabe lembrar, valendo-me dos belos versos de Manoel de Barros, que “as coisas que não levam a nada / têm grande importância”.¹⁶⁸ Para Maffesoli,

*Os menores gestos da vida cotidiana: o aperitivo ao final da tarde, os rituais do vestiário, os passeios à noite na praça pública, as conversas de bar e os rumores do mercado, todos esses “pequenos nada” que materializam a existência e que a inscrevem num lugar são, na verdade, fatores de socialidade, podendo-se mesmo dizer que, através de seu aspecto anódino, produzem sua intensidade.*¹⁶⁹

¹⁶⁶ Alencar, José de. Apud Pinho, Wanderley. Op. Cit., p. 11.

¹⁶⁷ Cf. Maffesoli, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 58.

¹⁶⁸ Barros, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1999, p. 11.

¹⁶⁹ Cf. Maffesoli, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 58.

Andrade, muito embora tantas vezes deprecie esse tipo de produção musical voltada para o dia a dia, relaciona a composição de músicas dançantes a um fato necessário da vida cotidiana, e, ao mesmo tempo, destaca o seu aspecto de consumo, ou seja, algo que se gasta e se finda tão logo seja utilizado. Para ele, “compor música de dança, compor música para revista de ano e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapato”.¹⁷⁰

Hannah Arendt estabelece uma conhecida distinção entre o mundo do *trabalho* e o do *labor*. A atividade do pianista se encaixa no labor, porque se volta para as necessidades imediatas da vida, e, quão logo as realiza, elas desaparecem. Hannah Arendt afirma: “realmente, é típico de todo labor nada deixar atrás de si: o resultado do seu esforço é consumido quase tão depressa quanto o esforço é despendido”.¹⁷¹

Já a atividade do pianista está relacionada ao trabalho, à ideia de perenidade. Hannah Arendt observa que “é como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade - não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais - adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido”.¹⁷²

Retomando o pensamento de Barthes acerca da diferença entre *escutar* e *ouvir*, observa-se que o pianista prepara-se para tocar a um público que irá escutá-lo, ou seja, a expectativa dele é que o público se concentre e acompanhe atentamente o resultado de suas mais cuidadosas lucubrações que abarcam, inclusive, àquelas de cunho emocional. Prova disto é que a audição não pode ser realizada em qualquer lugar ou a qualquer hora. Para tanto se tem as salas de concerto que são o lugar, por excelência, que possibilitam esse *distanciar-se do mundo*, dos atos corriqueiros e geralmente repetitivos da vida cotidiana. Não é de se estranhar que o grau de exigência, por parte do pianista e do público ouvinte, seja grande. Horas a fio de preparação para se ter domínio de uma técnica capaz de realizar os trechos mais complexos da literatura pianística, como, por exemplo, páginas de Bach, Beethoven, Liszt, Debussy, Villa-Lobos, Almeida Prado.

¹⁷⁰ Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora, 1976, p. 329.

¹⁷¹ Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2001, p. 98.

¹⁷² *Ibidem*, p. 181.

Por outro lado, o público ouve o pianista. A concentração não é necessária, muito pelo contrário. Quanto mais descontraído o ambiente de um restaurante, de um bar ou de um baile, por exemplo, mais, efetivamente, significa que as pessoas estão se divertindo.

Portanto, são atividades diferentes, tanto a do pianista como a do músico, associadas muito mais aos espaços em que são realizadas do que à capacidade técnica de execução do instrumento. Ambas as atividades utilizam-se de saberes básicos, com as suas especificidades, para as práticas musicais acontecerem e que, nem por isso, se excluem entre si. Neste entendimento, aliás, se assenta um dos vetores fundamentais desta pesquisa a dar sustentação aos argumentos que a norteiam.

Na esteira deste raciocínio, vale lembrar que Ernesto Nazareth era tão hábil pianista nas obras de Chopin, como nos seus tangos brasileiros. Por sua vez, Chiquinha Gonzaga dominava tanto as valsas espanholas e as polcas cariocas, quanto as óperas italianizadas do compositor brasileiro Carlos Gomes, de quem era admiradora. Então, alguém pode ser somente um pianista ou somente um músico mas, também, pode ser os dois: pianista e músico. Faces da mesma moeda. Assim, de forma geral, uma pista importante para se distinguir uma prática da outra consiste na observação dos locais em que aconteceram.

As apropriações são múltiplas,¹⁷³ por isso, considero relevante a leitura dos diversos espaços da cidade para se compreender a relação estabelecida entre eles e os músicos, visto que se compreende a cidade como um discurso, e este, “(...) longe de ser uma comunicação ponto a ponto, implica bakhtinianamente o “eu” e o “outro”, cada qual com uma história de encontros e desencontros”.¹⁷⁴ Confirmando este raciocínio, Barthes afirma que

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a

¹⁷³ O autor deste trabalho durante a pesquisa e a lida com a documentação, com o objetivo de ampliar sua capacidade de compreensão e reflexão, preparou e apresentou um recital - atividade característica do músico -, somente com músicas de pianistas, ou seja, com músicas que originalmente foram feitas para serem ouvidas e não escutadas. Todavia, o que se percebeu foi uma completa atenção por parte do público que realmente escutou, pois o local, um teatro, as diversas formalidades inerentes a um recital de piano, a própria postura do intérprete, desde o vestuário até as formas de cumprimento e agradecimento, interpelavam o público a um tipo de comportamento e fruição que não era, por exemplo, dançar ou conversar durante a apresentação.

¹⁷⁴ Zaccur, Edwiges. Op. Cit., p. 190.

*cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.*¹⁷⁵

Compreender o espaço como um “lugar praticado”, conforme Michel de Certeau,¹⁷⁶ é, também, visualizar a sinergia existente entre espaço e socialidade, pois, de acordo com Maffesoli, “ao lado de sua inscrição temporal, a socialidade em seus vários aspectos possui igualmente uma dimensão espacial cuja importância não pode ser negligenciada”.¹⁷⁷ E ainda: “a cidade é sensível, e é nessa condição que ela é essencialmente relacional. Seus locais de encontro, seus odores e seus ruídos são constitutivos da teatralidade que faz dela, no sentido forte do termo, um objeto animado, uma materialidade dotada de vida”.¹⁷⁸

As atividades músico-laborais no decorrer do recorte temporal considerado, podem ser entendidas como experiências pianeras, cujas variadas expressões se inscrevem em múltiplos lugares e instauram práticas. É preciso reter, também, as condições sócio-históricas que as abrigam, conferindo feições peculiares quanto aos gêneros musicais selecionados em cada momento, fazendo de cada fase uma expressão singular posto que, a experiência pianera, sendo a mesma, se reveste, porém, dos matizes históricos em que se engendra. Em outras palavras, este vetor da argumentação deságua de uma convicção de inspiração benjaminiana: “escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia”.¹⁷⁹ Ora, aqui mesmo aponto o fio condutor que estrutura esta tese, fio este que descarta a linearidade e procura, no vaivém de momentos e experiências, reencenar a prática pianera no Brasil.

Nas páginas que se seguem, esta cenarização de abertura se verticaliza em capítulos, de modo a mostrar permanências, rupturas e reconfigurações, sempre, como se verá, destacando pontos de inflexão que, incessantemente, a história desenha e redesenha.

¹⁷⁵ Barthes, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 224.

¹⁷⁶ Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 202.

¹⁷⁷ Maffesoli, Michel. *A conquista do presente*. São Paulo: Editora Rocco, 1984, p. 52.

¹⁷⁸ Maffesoli, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 73.

¹⁷⁹ Benjamin apud Bolle In: Bolle, Willi. Op. Cit., p. 40.

3. E EIS QUE CHEGAM OS PIANEIROS...

3.1. *Ce petit rien*: - que sincopado é esse?

Em pleno sábado de Carnaval do ano de 1917, ao som da batucada que animava os cordões carnavalescos que desfilavam pela Avenida Rio Branco, chegava ao Rio o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974), cuja permanência em nosso país se estenderia até 1919. Milhaud viera como adido cultural da Legação Francesa no Rio de Janeiro, acompanhando o escritor e poeta Paul Claudel (1868-1955), então chefe da representação diplomática da França no Brasil.

A forte impressão que a música popular brasileira causou-lhe ficou registrada em pelo menos dois textos importantes que escreveu. O primeiro deles, *Brésil*, publicado em 1920 na *Revue Musicale*, logo recebeu tradução para o português, vindo a ser publicado no Brasil pela Revista Ariel, em 1924.¹⁸⁰ O segundo faz parte de um capítulo de suas memórias, *Notes sans musique*, publicado em 1963.¹⁸¹

Os dois textos, por abordarem a mesma temática, se completam e, de certa forma, dialogam entre si, na medida em que tocam em pontos cruciais da música brasileira, pontos estes, por sinal, até então pouco discutidos. O raciocínio do autor de *Le boeuf sur le toit* acerca da música nacional pode ser delineado em quatro partes que estão intrinsecamente correlacionadas.

A primeira, presente no texto de 1920, diz respeito à falta de uso sistemático por parte da *intelligentsia* musical brasileira da rítmica popular urbana, em especial, da carioca, representada principalmente em danças como o maxixe e o tango. Milhaud revela que estava inteirado do ambiente musical brasileiro, quando chega a citar nomes de compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931) e Villa-Lobos (1887-1959), que, àquela altura, estavam na proa da composição musical no

¹⁸⁰ Cf. Lago, Manuel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Ruler, 2010, p. 239.

¹⁸¹ Cf. Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed, 1983, p. 39.

Brasil. Conclui afirmando que o motivo de tal esquivia diante da rítmica popular urbana carioca, por parte desses compositores, se deve ao fato deles estarem com os olhos voltados apenas para a Europa. De acordo com Milhaud:

*É lamentável que todos os trabalhos de compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara de Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas ou as obras orquestrais de Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento ‘nacional’ não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas trinta.*¹⁸²

Convém esclarecer que aquilo que Milhaud chama de folclore é exatamente a música feita na ambiência urbana. Como segunda parte, Milhaud reconhece a importância de dois grandes pianeiros, que também eram compositores, Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, que com seus tangos, maxixes, sambas e cateretês, tocados, no mais das vezes, em bailes domésticos e salas de espera de cinemas, fizeram deles a “(...) glória e a preciosidade da Arte Brasileira”.¹⁸³ Em tom de conselho, Milhaud observa:

*Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da Arte Brasileira. **Nazareth e Tupinambá dominam a música de seu país como essas duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) dominam os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul.***¹⁸⁴

¹⁸² Milhaud apud Wisnik, José Miguel. Op. Cit., p. 45.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Ibidem. (Grifo meu).

No texto de 1963, mais uma vez cita os gêneros tango e maxixe, todavia agora objetiva apontar dois aspectos que estão inter-relacionados e que se retroalimentam, respectivamente terceira e quarta partes: a consciência de uma rítmica tipicamente brasileira, *ce petit rien*, e as características interpretativas ao piano de Nazareth - o modo como ele tocava -, que o ajudaram a conhecer a *alma brasileira*:

*Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e de tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados, e pude, enfim, exprimir e analisar esse pequeno nada, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira.*¹⁸⁵



Figura 3: Darius Milhaud

Ora, se compartilho com Milhaud a premissa de que o ritmo define o caráter da música pianeira, assim como a constatação dos gêneros que foram mais recorrentes nas teclas brancas e pretas dos pianos (hoje talvez amareladas e carcomidas) que, buliçosamente, revelavam muito das cores do Brasil, sinto-me na necessidade de rastrear os caminhos desse ritmo tipicamente brasileiro, assim como o seu efetivo emprego nos gêneros musicais que embalaram tantos momentos de entretenimento e distrações.

Constitui um procedimento corriqueiro aos ouvintes brasileiros reconhecer os gêneros musicais pela batida peculiar que cada um apresenta. Muito mais do que levar em consideração outros aspectos como, por exemplo, a

¹⁸⁵ Milhaud, Darius apud Marcondes, Marcos A. (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998, p. 516.

melodia, o timbre, a harmonia, somos *levados*, em primeira mão, pelo ritmo e, graças a ele, percebemos e conseguimos diferenciar, por exemplo, um samba de uma polca. De fato, Carlos Sandroni observa que “a batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros”.¹⁸⁶

Milhaud já relacionara alguns aspectos da música e, em específico, da rítmica brasileiras - *imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada* -,¹⁸⁷ à presença da síncope. Não por acaso, a síncope será definida, em 1962, no I Congresso Nacional de Samba, como o elemento mais característico deste gênero e, vale dizer que a esta altura, o samba funciona como uma metonímia do próprio Brasil. A *Carta do samba*, documento aprovado pelos participantes do Congresso e redigido pelo folclorista Edison Carneiro, literalmente afirma: “música, o samba caracteriza-se pelo emprego da síncope. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncope”.¹⁸⁸ Machado aponta que “mais do que uma definição da musicologia, a síncope caiu na boca do povo sob o apelido de ‘brasileirinho’, ‘teleco-teco’, ‘ziriguidum’, enfim, tudo que dê a idéia de molejo ou requebro. A expressão ‘samba sincopado’ tornou-se corriqueira, não é preciso ser musicólogo para compreendê-la”.¹⁸⁹

Muito embora a palavra síncope funcione como índice de certa *especificidade musical* brasileira, tornando-se, com isso, um lugar-comum,¹⁹⁰ ela é indicadora de uma noção criada por teóricos da música erudita ocidental, na qual alude à ideia de ruptura do discurso musical, servindo, efetivamente, como um desvio na ordem, provocado pelo deslocamento dos acentos. Ocorre, assim, interessante paradoxo: o que é exceção à regra, ou seja, o irregular, o inesperado - como se apresenta na música erudita ocidental -, torna-se a regra, o regular, o esperado - como acontece na música brasileira.

Levando em consideração que a noção de síncope adotada pela música erudita ocidental não é universal, “mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, e como tal, de validade restrita”,¹⁹¹ convém iluminar essa questão com o pensamento do etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinsky onde ensina que há dois níveis de

¹⁸⁶ Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001, p. 14.

¹⁸⁷ Milhaud apud Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 516.

¹⁸⁸ Carneiro, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 162.

¹⁸⁹ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 108.

¹⁹⁰ Cf. Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 20.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 21.

estruturação do ritmo musical, a saber, o da métrica e o do ritmo em si. O primeiro nível, o da métrica, está relacionado ao movimento constante e onipresente, uma espécie de base para que as diversas figurações rítmicas, o ritmo propriamente dito, segundo nível, sejam articuladas no tempo.¹⁹² Em consonância com a reflexão de Kolinsky, Sandroni pontua que “(...) o caráter variado do ritmo pode ‘confirmar’ ou ‘contradizer’ o fundo métrico, que é constante. Kolinsky cunhou os termos ‘cometricidade’ e ‘contrametricidade’ para exprimir estas duas possibilidades”.¹⁹³



Figura 4: Trecho cométrico



Figura 5: Trecho contramétrico

O que se projeta, ao trazer à tona essas duas noções, é a existência de dois modelos rítmicos que remontam a duas tradições. O modelo rítmico que se caracteriza pela adição de tempos, tradição africana, e o que se efetiva pela divisão dos tempos, tradição europeia. Se a ideia de compasso é uma característica da música europeia, onde a cometricidade é a regra, com a recorrência regular de tempos fortes e fracos, não há nada mais estranho à africana do que tal recorrência de tempos fortes e fracos organizados em compassos, onde a contrametricidade é a regra.

Andrade já havia percebido, embora não tenha sistematizado como Sandroni veio a fazer posteriormente, a convivência, na música brasileira, desses dois modelos rítmicos, tanto que aponta a transformação da síncope europeia: de recurso de exceção torna-se uma entidade com personalidade aqui nas Américas.¹⁹⁴ Além disso, identificou a padronização da síncope presente nas partituras de músicas dançantes impressas no século XIX, danças

¹⁹² Cf. Kolinsky, Mieczyslaw. *Review of studies in African musica by A. M. Jones*. The Musical Quarterly, XLVI, jan 1960, p. 105-10.

¹⁹³ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 21.

¹⁹⁴ Cf. Andrade. Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

estas geralmente escritas para piano e tocadas pelos pianeiros, definindo-a como *síncope característica* ou *entidade rítmica absoluta*.¹⁹⁵



Figura 6: Síncope característica

Sandroni entende a *síncope característica* a que Andrade se refere como um *tresillo*, no qual os grupos ternários são subdivididos em 1+2.¹⁹⁶ Ao conjunto de variantes na organização interna dos pulsos do compasso, na qual evita a tirania cométrica, aplicando, portanto, a lógica da imparidade rítmica, Sandroni chama de “paradigma do *tresillo*” que, de acordo com ele:

*Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico).*¹⁹⁷



Figura 7: Síncope característica organizada de forma assimétrica

Quando os compositores do século XIX editaram suas peças com certo sotaque africano e afro-brasileiros, fizeram com os recursos técnicos e teóricos da música europeia. Justamente por isso os ritmos apareceram como deslocados e irregulares, utilizando-se do recurso gráfico, no mais das vezes, das ligaduras e dos acentos. Entende-se, portanto, que esses ritmos apareceram em forma de síncopes. Como se sabe, numa música que tem como modelo uma organização rítmica contramétrica, inexistente a noção de síncope, entretanto, foi

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 30.

¹⁹⁷ Idem.

por meio dela que se deu a conhecer o universo sonoro tipicamente contramétrico que remetia seus fruidores ao imaginário afro-brasileiro. Corroborando a este raciocínio, Sandroni entende que “(...) é por síncope que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África”.¹⁹⁸

Se a música impressa apresentava uma grafia que remetia ao universo europeu, como venho ponderando, a sua plena realização acontecia nas mãos dos pianeiros que, efetivamente, dominavam o código de uma música contramétrica que deixava transparecer os requebros e sacolejos tão familiares aos ouvintes dos gêneros dançantes. Tal afirmativa é facilmente constatada pela audição de obras gravadas por grandes representantes da arte pianeira, como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Ary Barroso, Carolina Cardoso de Menezes. Andrade, comentando acerca do ritmo sincopado, conclui: “em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico”.¹⁹⁹ Portanto, se, por um lado, as partituras escondiam os meandros rítmicos que evocavam uma ambiência dançante típica dos gêneros buliçosos em voga, por outro, era no cotidiano, para quem praticava essas músicas, tanto os executantes, os pianeiros, como o público ouvinte, que as sutis variações da síncope eram plenamente reconhecíveis, sentidas e legítimas.

De acordo com Sandroni, quando as partituras estampavam os nomes dos gêneros musicais, tais como polca, tango, maxixe, lundu, além da infinidade de combinações entre eles, a exemplo de polca-tango e tango-maxixe, “(...) nos informavam basicamente que se tratava de música ‘sincopada’, ‘tipicamente brasileira’ e propícia aos ‘requebros mestiços’”²⁰⁰

Tal informação é de suma importância na medida em que nos fornece pistas relevantes sobre os gêneros musicais que foram praticados no final do século XIX, assim como a relação entre os ambientes sócio-culturais em que foram praticados e os seus interlocutores. Então, muito mais do que relacionar o gênero a um conjunto de regras musicais pré-estabelecidas, pensado, portanto, em termos taxionômicos, à maneira de uma fôrma, o que importa é se ater ao fato de que “o gênero não deve ser abstraído da esfera que

¹⁹⁸ Ibidem, p. 26.

¹⁹⁹ Andrade. Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 37.

²⁰⁰ Ibidem, p. 30.

o cria e o usa; isto é, abstraído da atividade, de suas coordenadas de tempo-espço, das relações entre os interlocutores”.²⁰¹

Com isso, longe de negar que o gênero carrega em si elementos mais ou menos estáveis, o que se procura, de acordo como uma visão bakhtiniana, é dar relevo à estabilidade e à mudança, à reiteração e, ainda, à abertura para o novo.²⁰² Dessa forma, observa-se que estão correlacionadas uma historicidade dos gêneros a um certo grau de imprecisão dos elementos que os caracterizam, além da labilidade peculiar de suas fronteiras. Vale dizer que a reflexão de Bakhtin refere-se ao gênero literário o que, *mutatis mutandis*, pode ser aplicada ao gênero musical. Nos termos de Bakhtin,

*Um gênero literário, por sua própria natureza, reflete as tendências mais estáveis, “eternas”, do desenvolvimento da literatura. Estão sempre preservados num gênero elementos imperecíveis da arcaica. É bem verdade que esses elementos arcaicos só são preservados nele graças a seu constante rejuvenescimento, isto é, sua atualização. Um gênero é e não é sempre o mesmo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de certo gênero. É isso que constitui a vida do gênero. Assim, mesmo os elementos arcaicos preservados num gênero não estão mortos, mas sempre vivos; isto é, os elementos arcaicos são capazes de se renovar continuamente. Um gênero vive no presente, mas sempre tem a memória do seu passado, das suas origens. O gênero é um representante da memória criativa no processo do desenvolvimento literário. Precisamente por isso, o gênero é capaz de garantir a unidade e a ininterrupta continuidade de seu desenvolvimento.*²⁰³

A título de exemplo, vejamos o caso das apropriações, resignificações e atualizações por que passou a polca em solo brasileiro, visto que são representativas da pluralidade de vozes que estabeleceram diálogos com este gênero. Vale a pena retroceder um pouco e acompanhar o percurso dessa dança tão significativa para a cultura musical brasileira do século XIX, pois, efetivamente, funcionou como uma das matrizes para o repertório dos chorões e pianeiros.

²⁰¹ Faraco, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009, p. 130.

²⁰² Cf. Faraco, Carlos Alberto. Op. Cit., p. 128.

²⁰³ Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 106.

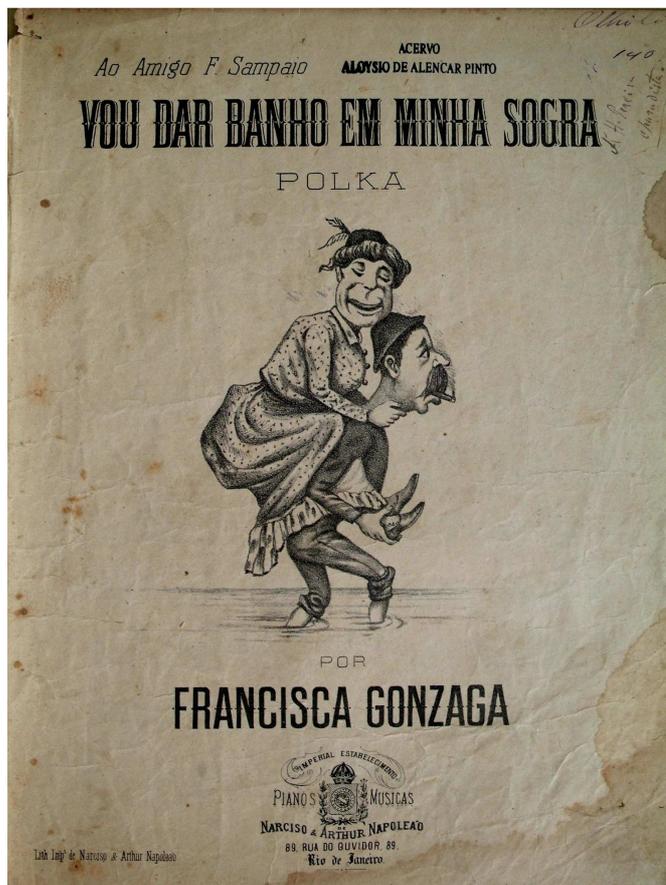


Figura 8: Capa de partitura de Chiquinha Gonzaga

tour de force para os compositores de músicas dançantes da época, tanto que, não por acaso, os dois maiores representantes da arte pianeira nesse contexto de segunda metade do século XIX, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, estrearam como compositores de polcas. Todavia, é importante ressaltar que as polcas desses dois pianeiros em muito já se distanciam daquela originária da Boêmia, da forma como chegou ao Brasil, pelo fato de que “o repertório de gêneros de cada esfera da atividade humana vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa”.²⁰⁵

Dança de par enlaçado que, necessariamente, favorecia a aproximação dos corpos, a polca esteve primeiramente circunscrita ao espaço dos salões aristocráticos, mas rapidamente se espalhou pela cidade, como uma verdadeira coqueluche, ganhando teatros e

²⁰⁴ Cf. Machado, Cacá. Op. Cit., p. 18.

²⁰⁵ Cf. Faraco, Carlos Alberto. Op. Cit., p. 127.

Na segunda metade da década de 1840, não há unanimidade quanto ao ano exato, a sociedade imperial do Segundo Reinado viveu a chegada da polca, dança originária da Boêmia, que teve grande aceitação e popularidade. Para se ter uma ideia, ela chega até a dar nome a uma febre reumática que assolou o Rio de Janeiro: a febre polca.²⁰⁴ Estruturada em compasso binário e andamento *allegro*, a polca apresenta melodia de caráter saltitante e rítmica organizada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo. Funcionou como um verdadeiro

ruas, sendo executadas por pequenos grupos instrumentais, além de ter alegrado as atividades carnavalescas do Rio de Janeiro.

Até a sua chegada, o reprimido lundu só havia entrado nos salões enquanto canção, via lundu-canção, aliás muito próximo da modinha, apesar de manter sua vivacidade rítmica e caráter humorístico-malicioso. Entretanto, com a rápida aceitação da polca acontece a fusão dela com o lundu e, com isso, transforma-se no gênero híbrido polca-lundu. Tal mudança garante sua aprovação por parte das camadas mais altas da sociedade e, conseqüentemente, a permissão para que ela, a polca-lundu - essa dança meio africanizada - , penetre nos ambientes mais sofisticados da sociedade imperial. Convém pontuar que a raiz da primeira dança nacional, o maxixe, está exatamente nessa fusão de polca e lundu. Todavia, o termo maxixe será evitado pela classe dominante, enquanto que a polca-lundu, visto ter o distintivo europeu, a polca, será amplamente cultivada, ainda que em muitos casos a diferença entre esse dois gêneros ocorresse apenas no aspecto semântico, e não estritamente musical, pois nesse momento a polca já é um gênero plenamente aclimatado na cultura carioca, o que significa que ela já se havia promiscuído com tantas outras danças, como o tango, a habanera, o maxixe, o lundu, a chula. Vale lembrar que a obra de estreia de Ernesto Nazareth é uma polca-lundu, *Você bem sabe*, de 1877, fato que lhe permitiu, assim, adentrar nos salões elegantes da época, confirmando, dessa forma, o papel que os pianeiros tiveram como *intermediários culturais*.

Ainda quanto às polcas, é relevante comentar que elas e seus híbridos, as polcas-lundus, e tantos outros como polca-maxixe, polca-tango, polca-salão, eram dançadas ao som de piano, interpretadas, no mais das vezes por pianeiros, vindo a confirmar que, neste contexto, polca, piano e pianeiro estão ligados de forma intrínseca. Machado expõe que

Junto com a mania mundial da polca ocorreu o processo de democratização do piano. A equação é simples: salão mais polca mais piano igual a dança. Grosso modo, a burguesia européia do século XIX descobriu o seu espaço de lazer nesse quarteto. E as elites coloniais escravagistas se aburguesavam importando esses hábitos. Isso é sensivelmente apurável no Brasil oitocentista com a chegada da polca, no final dos anos 1840, e com a ampliação da comercialização do piano, no início dos anos 1850.²⁰⁶

²⁰⁶ Machado, Cacá, Op. Cit., p. 18.

Logo outras danças foram chegando, como o *schottisch*, mais lenta do que a polca, tendo gozado, também, grande popularidade, a *habanera*, dança de origem cubana que chegou a Brasil via continente europeu, tango andaluz, que irá possibilitar o surgimento do tango argentino nos finais do século XIX. É importante ressaltar que continuavam sendo apreciadas nos bailes da corte danças anteriormente importadas, como a valsa, a mazurca e a quadrilha.

Béhage compreende este fenômeno de incorporação de danças europeias e a consequente nacionalização das mesmas como um fato ligado ao espaço urbano e destaca que tal fenômeno não aconteceu somente no Brasil, tendo ocorrido, portanto, em outros países da América Latina:

A música popular urbana refletiu expressamente a diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades. Espécies européias na moda e outras formas de música popular estrangeira sempre estiveram presentes nas maiores cidades onde alguns segmentos da sociedade tinham a tendência de emular seus semelhantes europeus. Por isso é que as principais danças de salão do século XIX, como a valsa, a “mazurka”, a “polka”, o “schottisch”, a contradança e outras mais, foram adotadas com facilidade em todas as cidades, pequenas e grandes, e com o tempo passaram pelo processo de “creolização” ou “mestiçagem”, isto é, o processo de transformação em gêneros locais e nacionais. A valsa, por exemplo, serviu como precursora de um grande número de danças populares em todo o continente, com nomes diferentes, como, por exemplo, “pasillo (vals de país)” na Colômbia, “vals criollo”, no Peru, “vals melopeya”, na Venezuela, e valsa-choro no Brasil. A grande tradição européia de música de salão deixou também uma marca forte na música urbana latino-americana e deu uma fonte importante para muitos gêneros populares do princípio do século XX.²⁰⁷

Quando se compreende o gênero à luz do pensamento bakhtiniano, no qual afirma que eles, os gêneros, “(...) não são apenas agregados de propriedades sincrônicas fixas, mas comportam contínuas transformações, são maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas, e estão em contínua mutação”,²⁰⁸ evita-se a falsa premissa de achar que os discursos são proferidos no vazio. Muito pelo contrário, a noção

²⁰⁷ Béhage, Gehard. Op. Cit., p. 02.

²⁰⁸ Cf. Faraco, Carlos Alberto. Op. Cit., p. 127.

de gênero, de acordo com Ana Guiomar Rêgo Souza, “(...) expande para a vida o que antes restringia-se à arte”.²⁰⁹ Ainda de acordo com Souza, e em consonância com Bakhtin, “(...) cada grupo social em sua época possui um repertório de formas discursivas que refletem e refratam o cotidiano em transformação, além do que cada esfera de atividade origina gêneros apropriados às suas especificidades”.²¹⁰

Por fim, Bakhtin defende que o gênero deve ser pensado em termos sócio-culturais a partir do conteúdo temático, do estilo e da construção composicional, entendendo que os três estão

*“(...) indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de atuação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus ‘tipos relativamente estáveis’ de enunciados, os quais chamamos de ‘gêneros do discurso’ ”.*²¹¹

Relevante, sobremaneira, é destacar o papel dos pianeiros como os músicos que mediarão diversos saberes com procedências tão diversificadas, por meio de diálogos sócio-culturais e musicais que possibilitaram a grande confluência de gêneros. Reitero que Andrade viu no pianeiro aquele que favoreceu a *enorme mistura rítmico-melódica*:

*Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses pianeiros os fautores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca, até que o novo surto do samba dos morros os desbancou, com muito caráter e verdade popular.*²¹²

²⁰⁹ Souza, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em cena: a semana santa na cidade de Goiás (século XIX)*. Brasília: PPGHIS/UnB, Tese de doutorado, 2007, p. 30.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 262-63.

²¹² Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins editora, 1976, p. 321. (Grifo meu).

Tanto Itiberê quanto Milhaud, ao se referirem ao modo de tocar do pianeiro, são pródigos no uso dos adjetivos. Palavras e expressões como *denço*, *macieza*, *espírito frajola*, *graça ágil*, do primeiro, e *riqueza rítmica*, *fantasia indefinidamente renovada*, *verve*, *vivacidade*, *invenção melódica de uma imaginação prodigiosa*, do segundo, remetem a um universo de *brincadeira musical* onde necessariamente revela a internalização de materiais musicais, ou, dito, em uma palavra, de improviso. Executar uma música que é criada durante a execução, ainda que essa criação não aconteça de forma integral, como ocorre onde o pianeiro cria a partir de um tema, motivo ou de uma música já conhecida, evidencia um alto grau de *astúcia e esperteza*²¹³ que, sem dúvida, revela os entrecruzamentos, os encontros e desencontros de uma polifonia de vozes exatamente no momento em que a música é soada. No ato da improvisação participa-se de um jogo, um jogo musical, em que os sons driblam o próprio tempo e instauram um edifício sonoro. Violeta H. Gainza entende, em sentido lato, que improvisar é sinônimo de jogar musicalmente.²¹⁴

O que ocorre efetivamente com a improvisação é que conteúdos procedentes de esferas sociais distintas, como por exemplo, uma valsa que revele filigranas do maxixe, ou um cateretê que tenha ressonâncias do *bel canto*, convivem e se transformam em um novo conteúdo que, em si, não se apresenta como uma síntese, mas como uma possibilidade aberta a novos intercâmbios culturais. Nesse sentido, é de suma importância a noção de hibridação, abordada por Néstor Canclini, que afirma que “(...) processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.²¹⁵

Pode-se entender que os pianeiros ao transporem para seus teclados músicas relativas a outras práticas culturais, que muitas vezes não eram as deles, transformavam-nas mas sem abandoná-las, ou como diria Certeau, “eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo”.²¹⁶ Ainda de acordo com este autor,

²¹³ Cf. Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: 2007, p. 79.

²¹⁴ Gainza, Violeta. H. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, p. 14.

²¹⁵ Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008, p. xix.

²¹⁶ Certeau, Michel de. Op. Cit., p. 95.

*O que aí se chama sabedoria, define-se como ‘trampolinagem’, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como ‘trapaçaria’, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de ‘jogar/desfazer o jogo do outro’, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas.*²¹⁷

Perscrutar essa *astúcia* e *esperteza* que permite jogar e desfazer o jogo do outro, como nos ensina Certeau, é o que doravante interessa, quando abordaremos a atividade *sutil* e *tenaz* de pianeiros que, por meio dos seus universos sonoros que saiam de pianos embaladores de conversas animadas, de danças e de tantas outras facetas da socialidade urbana, possibilitaram momentos de entretenimento e de prazer aos habitantes da cidade do Rio de Janeiro. Os subitens seguintes privilegiarão as figuras de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth que, de acordo com Tinhorão, são os protótipos da arte pianeira que representam,²¹⁸ pois, afinal de contas, “é a realza dos bambas que quer se mostrar”.²¹⁹

3.2. Chiquinha Gonzaga: - pianeira e maxixeira, sim senhor!

Aquela Chiquinha é o diabo!

Lopes Trovão

Sua obra é reconhecidamente a expressão mais autêntica do maxixe, embora nunca usasse esta rubrica no momento de editar uma música. Evitava um desastre comercial, pois assim nenhum pai de família se dignaria a comprá-la e nenhuma mocinha ousaria executá-la.

Edinha Diniz

²¹⁷ Ibidem, p. 79.

²¹⁸ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 165.

²¹⁹ Buarque, Chico & Carvalho, Hemínio Bello de. *Chão de esmeraldas*. In: *As cidades* (Encarte de CD), 1998, BMG/Brasil, 7432183233-2.

Chiquinha Gonzaga tem sido, nos últimos anos, lembrada e, também, conhecida por uma parte expressiva da população brasileira, muito embora tenha persistido, durante décadas, um indiferente silêncio quanto à sua figura. Para se ter uma ideia, quando Edinha Diniz, sua biógrafa, iniciou a pesquisa, a única coisa que sabia sobre Chiquinha Gonzaga é que ela havia criado a famosa canção carnavalesca *Ó abre-alas*. Segundo Diniz,

*Era só isso o que eu sabia antes de começar a pesquisa, em 1977. Soa estranho que não soubéssemos quase nada dessa que foi uma das figuras mais importantes da luta pelas liberdades no país. E isso cento e trinta anos depois de ter nascido! Mas considero que o esquecimento foi um dos preços que Chiquinha Gonzaga pagou por sua audácia.*²²⁰

Possivelmente, o fator que desencadeou uma ampla visibilidade de Chiquinha Gonzaga por parte de um grande público, promovendo, assim, uma relativa frouxidão nas fronteiras que circunscreviam seu nome apenas ao meio artístico e musical, tenha sido a exibição, pela maior emissora de televisão do país, da minissérie *Chiquinha Gonzaga*, de Lauro César Muniz, em 1999. Nesse embalo, também foram produzidas peças teatrais e musicais inspirados em sua vida e obra, além do renovado interesse que se deu nas universidades brasileiras que apresentaram em seus programas de pós-graduação trabalhos sobre a autora de *Bionne*.

Todavia, nesses trabalhos recentes e naqueles outros, considerados nos dias de hoje como marcos no que tange ao estudo da vida e obra de Chiquinha Gonzaga,²²¹ fica quase que completamente invisível uma faceta fundamental de sua trajetória musical, a saber, a de musicista, a de pianista. Provavelmente, este silêncio quanto à figura da pianista se dê pelo fato de que a própria personagem tenha vivido grandes aventuras, amores, desamores - dignos da mais característica literatura romanesca -, assim como participado de momentos decisivos da História do Brasil, que, por isso mesmo, procurar os vestígios de uma prática musical que se encenava na vida cotidiana parece vir a ser um disparate. Procuo, todavia,

²²⁰ Edinha Diniz em entrevista a Wandrei Braga, em fevereiro de 2005. Disponível no site oficial de Chiquinha Gonzaga: <http://www.chiquinhagonzaga.com/entrevistas/edinha_diniz.html> Acesso em 25/08/2011.

²²¹ Cito os seguintes: *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*, de Mariza Lira (1939), *A pioneira Chiquinha Gonzaga*, de Geisa Boscoli (1971) e *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, de Edinha Diniz (1984).

em uma direção oposta e utilizando-me da bela imagem de Maffesoli que “(...) propõe um enfoque voltado para as múltiplas e minúsculas situações e práticas da vida cotidiana, o ‘lado de sombra’ do social, onde se dá a conservação de cada indivíduo e da espécie”,²²² buscar reconstituir experiências que foram excluídas. Por isso, ao me interessar pelo cotidiano de Chiquinha Gonzaga, necessariamente sou levado a investigar quais os contornos e meandros de sua experiência profissional enquanto pianista.

A formação musical de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nome de batismo de Chiquinha, que nascera em 1847, aconteceu de forma similar àquela que era dada à maioria das sinhazinhas de sua época. Estudou piano com o Maestro Lobo, que ia em sua residência para ministrar-lhe as aulas, logo revelando pendor à música e, em especial, para o piano. Até aqui, tudo bem. O problema está instaurado quando Chiquinha resolve fazer da atividade musical - que era mero adorno da vida doméstica e social, como já foi discutido no capítulo 1 -, meio de subsistência, transformando, assim, em profissão, o que estava reservado apenas ao deleite de uma sociedade patriarcal.

Mesmo nos anos 70 do século XX, percebe-se que a situação do músico profissional no Brasil está marcada por diversos tipos de dificuldades que podem, sem dúvida, comprometer a plena realização do seu ofício. A cantora Elis Regina (1945-1982), na apresentação que escreveu para o disco do saxofonista Victor Assis Brasil, *Victor Assis Brasil - ao vivo*, deixa claro o percurso que o músico tem que enfrentar:

A briga resolve quando o cara resolve ser músico. Confusão! Mães desesperadas! Afinal, o filho vai encarar uma pesada de muita viagem, pouco sono, boates, bailes, etc. O que elas não sabem é que a grana não vai dar nem pra saída. E se o cidadão quiser viver menos apertado, tem de pular de estúdio de gravação para o de televisão, do ensaio do Municipal para a rádio, para a boate, para o baile. Dormir um pouco e começar tudo de novo amanhã cedo. Estudar? Luxo. Quatrocentos pedros de horas de aula fazem uma bruta diferença no orçamento. Então, aprende-se de ouvido ou de conversas com o pessoal mais velho e - ainda - de boa vontade. Há os que aproveitam as corporações militares. E, de desfile em desfile, o cara vai se preparando. Entre outras coisas, para as taxas de

²²² Teixeira, Maria Cecília Sanchez. *Sócio-antropologia do cotidiano: a abordagem de Michel Maffesoli*. In: *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990, p. 98.

*importação na hora que ele pode comprar o seu instrumento. Barra pesada que nem todos conseguem encarar.*²²³

Retomando o fio da questão que nos leva a compreender a inversão de valor que Chiquinha faz ao transformar deleite em profissão, entende-se que a atividade profissional de músico já não era bem-vinda em sua sociedade, e ela agravou este quadro: a) pelo fato de ser mulher; b) trabalhar em ambientes predominantemente masculinos e de vida noturna, como é o caso de cafés-cantantes e confeitarias; c) ter abandonado o marido; d) ter alimentado um romance com um engenheiro da estrada de ferro; e) viver a urgência de cuidar de dois filhos, (ela se casara por imposição paterna, como era de costume, com apenas dezesseis anos); f) ter sentido na própria pele a hostilidade por parte da família e da sociedade moralizante do Segundo Reinado (seu pai, José Basileu Neves Gonzaga, cortou relações definitivas com ela, proibindo a todos os seus familiares de vê-la, e o seu ex-marido, Jacinto Ribeiro do Amaral, a expulsou de casa, como uma forma exemplar de punição).

Chiquinha vive um momento de grandes e profundas mudanças: “de dama a mulher livre, do sobrado a casa de porta e janela, sua reputação e posição social se achavam em risco. Sem família, a marginalização social induzia uma mulher facilmente à prostituição”.²²⁴ Todavia, como uma fênix, ela transforma o piano, que era visto apenas como um elemento importante na etiqueta social, em meio de trabalho e sobrevivência, acontecendo, dessa forma, uma verdadeira resignificação no que tange ao uso do piano por parte de uma mulher.

Sozinha, em uma situação adversa, Chiquinha começa, para obter sustento, a ensinar piano e, em seguida, a tocar em bailes e festas particulares, além de investir em sua carreira de compositora. Tudo isso ocorre no momento em que a sociedade imperial vive a grande ampliação dos espaços e veículos que difundiam a música popular. Diniz informa, acerca desse contexto, que “o mercado de trabalho para o músico se amplia: cafés-cantantes, confeitarias, praças (e seus coretos), bailes, saraus domésticos, lojas de música (que

²²³ Elis Regina In: *Victor Assis Brasil - ao vivo*. Magic Music (MM 3010), 1974. (Contracapa de LP).

²²⁴ Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 91.

mantêm sob contrato um executante das peças à venda). Já é possível o profissionalismo em música”.²²⁵



Figura 9: Chiquinha Gonzaga

acordo com Diniz, “(...) representou um salvo-conduto para a introdução de Chiquinha no meio musical”.²²⁶ Diniz ainda analisa nos seguintes termos: “expulsa da família, Chiquinha foi imediatamente adotada pelo ambiente musical boêmio. E aí foi recebida carinhosamente pelo músico mais popular da cidade, (...) o flautista Callado, criador do ‘choro’ e nacionalizador da música popular”.²²⁷ Importante salientar que quando Diniz afirma que Chiquinha foi a primeira pianista, está, sem dúvida, relacionando a atividade de pianista popular à execução de um tipo específico de repertório, neste caso, o dos chorões, visto que existem relatos anteriores de pianistas que se alugavam para tocar em diversas ocasiões,

Diante da necessidade de um pianista que se identificasse com o repertório dos chorões e que, por meio do piano, fosse capaz de fazer a transposição do ambiente da roda de choro - que acontecia nos bairros periféricos do Rio de Janeiro -, para as residências da elite, - situadas nos bairros elegantes e que cultivavam o gosto pelo piano, porque viam nele importante símbolo de *status* social -, o flautista Callado, que criara o *Choro Carioca* ou o *Choro do Callado*, viu em Chiquinha a pessoa ideal.

A propósito, em 1869, Callado que já era compositor reconhecido, publicou a polca *Querida por todos*, dedicada à novata pianista de seu grupo que, de

²²⁵ Ibidem, p. 87.

²²⁶ Ibidem, p. 67.

²²⁷ Idem.

como festas particulares e bailes domésticos - os famosos *assustados* e *arrasta-pés* -, que tanto alegraram os cariocas do Segundo Reinado.²²⁸

Neste contexto, sua vida profissional era, portanto, preenchida pelas aulas de piano que ministrava durante o dia e pelas apresentações musicais noturnas, como planeira, em bailes e festas particulares, além de cafés-cantantes e confeitarias. “Para Chiquinha, que exercia a atividade de planeira à noite, a vida noturna não tinha mistérios nem limitações. Frequentou não apenas confeitarias, mas café-cantantes como o Guarda Velha e o Eldorado”.²²⁹

Tendo que administrar vida profissional e vida familiar, entendidas nesta conjuntura de segunda metade do século XIX como duas esferas inconciliáveis e que, a quem ousasse transpor essa barreira, a sociedade reservava uma cruel hostilidade, Chiquinha se desdobrava em atividades laborais que preenchiam todo o seu dia. Oportunamente, lembrome dos instigantes versos de Adélia Prado que, ironizando o famoso *gauche* drummondiano, sintetiza os desdobramentos sociais por que a mulher, em nossa sociedade, tem que viver: “Vai ser coxo na vida, é maldição de homem / Mulher é desdobrável. Eu sou”.²³⁰

Compreendendo, de acordo com Maffesoli, a fecundidade da sinergia que existe entre *espaço e socialidade* e,²³¹ conforme Certeau, que *o espaço é um lugar praticado*,²³² convém inquirir acerca dos locais de trabalho ou espaços de performance em que Chiquinha, como planeira, desenvolveu sua atividade laboral.

Dos ambientes de trabalho em que ela atuou, dois se relacionam com a vida familiar, as festas particulares e os bailes domésticos, e os outros dois à vida pública, cafés-cantantes e confeitarias. A festa e o baile doméstico estão ligados de forma umbilical, podendo-se afirmar que o segundo dá sentido à primeira. No entanto, esses dois eventos não ocorriam de forma conjugada. Por um lado, o baile estava sempre relacionado a um

²²⁸ Em um relato importante para a compreensão da cultura musical brasileira nesse contexto, Hugo Bussmeyer, em 1861, quando Chiquinha tinha apenas 14 anos, informa que “(...) diversos ex-empregados do comércio, (...) gostavam de tocar [piano] para danças e festas particulares, ocupação que até os condes aceitavam, pois dava um certo lucro regular”. Bussmeyer apud Siqueira. In: Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Bruno Mandarino, 1967, p. 65.

²²⁹ Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 103.

²³⁰ Prado, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

²³¹ Maffesoli, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2004, p. 47.

²³² Certeau, Michel de. Op. Cit., p. 202.

sarau, acontecendo, portanto, após a conclusão do mesmo. Já na festa, essa organização dúplice de eventos, sarau-baile, inexistia: as pessoas iam somente à festa. A propósito, a música que era executada nos saraus era feita por amadores, já a dos bailes, era realizada por pianeiros, como informa Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros: “contratados para tocar nos bailes que frequentemente sucediam aos saraus, músicos ‘profissionais’ varavam a madrugada tocando música para dançar, bem diferente daquela ouvida no início da noite, executada por amadores, pelas donzelas de família e seus professores”.²³³ Interessante é o fato de que, mesmo no sarau, havia a diferenciação de intérpretes de acordo com os gêneros que eram tocados. Carlos Wehrs informa:

*Ao piano revezavam-se uma senhora idosa, uma mocinha e um rapaz, conforme se tratasse de música de danças, polca, xote, lanceiros ou valsa, ou uma peça de concerto, ou, ainda, o acompanhamento a alguma declamação. No último caso, seria quase certo fossem ouvidos trechos de Meyerbeer, tão em voga ainda, ou de ‘Sansão e Dalila’, com ares de novidade. Recitava-se, cantava-se, ouvia-se, sorria-se, aplaudia-se e dançava-se.*²³⁴

Apenas no Segundo Reinado o carioca adquire o hábito de ir a confeitarias, sendo que até 1834, com o advento do sorvete no Rio, não há notícias de que esses ambientes fossem frequentados pelas famílias.²³⁵ No entanto, havia a delimitação temporal para que as pessoas fossem a esses locais. As mulheres de família iam às confeitarias até às cinco da tarde e depois o ambiente tornava-se primordialmente masculino, permitindo, todavia, apenas um tipo de frequentadora: “e o único elemento feminino que transgredia o horário era a ‘cocotte’ - prostituta elegante, em geral francesa, atriz de café cantante e, às vezes, inquilina das afamadas pensões de artistas”.²³⁶ Chiquinha trabalhava nesse ambiente proibitivo para as mulheres de família e disso pode se deduzir como ela foi alvo de falatório e chacota. Sem dúvida, relacionar a pianeira que animava o ambiente com a *cocotte*, era, muito possivelmente, uma tarefa fácil. Tal tarefa era alimentada pelo escárnio da sociedade que, em seguida, fazia questão de propagar suas suposições de forma impiedosa e rápida.

²³³ Barros, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *O pianista brasileiro: do “mito do virtuose à realidade do intérprete*. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, Dissertação de mestrado, 1998, p. 24.

²³⁴ Wehrs, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro, 1889-1939*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990, p. 10.

²³⁵ Cf. Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 74.

²³⁶ Idem.

Quadrinhas maldosas de humor ferino, referindo-se à Chiquinha, foram amplamente cantadas, no ano de 1877, pelas ruas da capital do Império: “este era o preço que ela pagava por romper as normas sociais e perturbar o funcionamento da ordem social”.²³⁷ A questão é que:

*No caso de Chiquinha Gonzaga, a atividade por ela desempenhada nada tinha de ornamental, pois representava uma forma de ganhar a vida; nada tinha de feminino, entendido esta como ocupação de caráter maternal e recatada; nada tinha de culto, pelo contrário, destinava-se ao lazer das baixas camadas sociais. Ela era portanto julgada ao lado daquelas de ‘vida errante’: bailarinas, artistas de teatro e outras.*²³⁸

O estilo das apresentações dos cafés-cantantes, casas onde se apresentavam espetáculos de variedades, remontava à época da introdução da novidade pelo *Alcazar Lírico* que, diga-se de passagem, marcou época por conta de ser visto pelas pessoas como um ambiente de permissividade e licenciosidade. Um dos textos que o *Correio Mercantil* de 20 de julho de 1868 estampou foi o seguinte:

*Como moralista que somos, sem querermos ter todavia a pretensão de pregar moral, não vamos também ao tal teatro francês; porque se Offenbach está matando a música, as tais ‘étoiles’ estão destruindo o que nossos pais com tanto sacrifício construíram - o edifício da moralização.*²³⁹

Diniz, acerca dos cafés-cantantes, observa que “(...) o carioca devotou-lhe quase veneração. Com o público exclusivo de homens e cocotes - que ali dão ‘rendez-vous’, como se dizia à época - o que mais agrada no espetáculo são as cançonetas maliciosas e brejeiras que se prestam ao duplo sentido”.²⁴⁰ O colunista da *Revista Fon-Fon!*, Álvaro Sodré, fornece importante informação sobre esses espaços:

²³⁷ Ibidem, p. 104.

²³⁸ Idem.

²³⁹ Correio Mercantil. 20 de julho de 1868. França Júnior, José Joaquim de. *Políticas e costumes – folhetins esquecidos (1867-1868)*. Magalhães Júnior (Org.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957, p. 268.

²⁴⁰ Idem.

*Todos os cafés-cantantes se parecem. Uma sala. Quase sempre pequena, um balcão de mármore, um caixerinho magro de pastinhas, um senhor gordo em mangas de camisas e bigodes muito grandes na caixa. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso espancado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista de alta escola; no fundo um palco, sem arte, sem gosto, sem forma definida.*²⁴¹

Chiquinha, além de continuar desenvolvendo a atividade de pianista e professora de piano, como já comentado, se anuncia, na *Gazeta de Notícias*, como professora de francês, história, português e piano.²⁴² Isso ocorre em 1880, ano em que o mundo musical da época fica abalado com a morte prematura de Callado - o grande amigo e incentivador de sua carreira. Ora, a dedução que se tem a partir deste anúncio é que a atividade pianista que ela desempenhava não era suficientemente rentável para garantir-lhe uma vida confortável. De fato, a atividade pianista mostra-se, desde o seu início, como uma profissão que proporcionava apenas um complemento ao salário, caracterizando-se, portanto, como um *bico*. O pianista desenvolve sua atividade laboral como um *freelancer*, fato que justifica, assim, a grande dificuldade em se encontrar algum documento, um contrato, por exemplo, que revele como se dava a relação de trabalho entre empregado e empregador.²⁴³

Por essa época, paralelamente ao trabalho de pianista, Chiquinha já desenvolvia intensa atividade como compositora, fato que lhe rendeu grande fama. Em 1887 estreia como compositora no mercado editorial com a publicação da polca *Atraente*, “composta ao piano, de improviso, durante uma festa ao compositor Henrique Alves de Mesquita, que recebera do governo português a Comenda de São Tiago”,²⁴⁴ chegando essa atraente polca, ainda neste mesmo ano, à sua 15ª edição. No ano seguinte, outra polca, *Sultana*, chega a vender na primeira tiragem mais de 2000 cópias, quando o comum era a vendagem de 100 exemplares por edição. O seu nome era tão conhecido e relacionado com a música que fazia que logo foi chamada pelas pessoas, com uma certa dose de maledicência, de *Chica Polca*. Conforme pontua Talitha Peres, “(...) aos 29 anos de idade, a fama de compositora não era exatamente uma vantagem para uma mulher. Era antes uma infâmia. Sobretudo tratando-se

²⁴¹ Sodré, Álvaro. *Os cafés-cantantes*. In: *Revista Fon-Fon!*, 26 de julho de 1924.

²⁴² *Gazeta de Notícias*, 12 de janeiro de 1880.

²⁴³ Some-se a isso o fato das leis trabalhistas no Brasil, neste contexto, ainda não estarem desenvolvidas.

²⁴⁴ Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 339.

de uma mulher como Chiquinha Gonzaga, descasada, com filhos, independente, sedutora”.²⁴⁵

Importante ressaltar que neste momento os compositores para editarem suas obras tinham apenas dois caminhos: vender antecipadamente a peça ao editor, na maioria das vezes por um preço ínfimo, ou arcar com os custos da tiragem. Ora, os lucros que os editores tinham com a venda de um sucesso, muito dificilmente eram repassados aos seus autores. Chiquinha viveu na pele essa situação: compositora de grande sucesso, tendo suas músicas assobiadas nas ruas do Rio de Janeiro, por exemplo, e privada de usufruir do benefício econômico da venda de suas partituras. Talvez, por isso, já no século XX, em 1917, ela participa de forma pioneira da criação da SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, entidade marco no Brasil no que tange à defesa dos direitos autorais. O que se objetiva aqui, com essa breve incursão pelo seu trabalho de compositora, aspecto importante dentro de sua vida musical, é confirmar que a sua sobrevivência, nesta época, está garantida pela atividade de pianista e, também, de professora que desenvolvia. De fato, é interessante observar que ela se dedica com maior exclusividade ao trabalho pianístico enquanto ainda não obtém o reconhecimento econômico, que tanto almejava, de seu trabalho como compositora e maestrina. Andrade informa que

*Francisca Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga de todos os cariocas do fim da Monarquia, também foi algum tempo um daqueles ‘pianeiros’ (...) tocadores de música de dança nos assustados ou nas já desaparecidas salas de espera dos cinemas. Mas só o foi por pouco tempo, levada pelas suas necessidades econômicas. Logo reagiu e subiu, chegando mesmo a dirigir orquestra, de teatro de opereta em 1885 no Teatro Lírico, numa festa em sua homenagem, ela regeu ‘A filha do Guedes’ um dos seus maiores sucessos, de que ninguém se lembra mais.*²⁴⁶

Levando em consideração os espaços em que Chiquinha trabalhava, considero pertinente investigar a *socialidade* desses ambientes, relacionando-a com o seu fazer musical - este uma faceta daquela -, com o objetivo de compreender como se dava a “interação simbólica” entre música, cotidiano e espaços de trabalho, pois entendo, em

²⁴⁵ Peres, Talitha Maria Cardoso. *Os tangos para piano de Chiquinha Gonzaga. Uma análise descritiva*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, Dissertação de mestrado, 1995, p. 73.

²⁴⁶ Andrade. Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 329. (Grifo meu).

consonância com Maffesoli, que “há uma linha vermelha que delimita o ‘espírito do lugar’, isto é, aquilo que faz com que o tempo ganhe forma”.²⁴⁷

Marisa Lira confirma que a demanda do público pelo pianista neste momento está relacionada à dança, e, por isso, as pessoas buscavam que soasse do seu piano um “ritmo dengoso, sapeco, repinicado, conforme exigia a modalidade dançante”.²⁴⁸ Lira ainda informa que “a animação dos bailecos dependia da música. Se havia ‘arame’, contratava-se um ‘choro’, e, se o dono da casa estava na ‘disga’, um ‘pianeiro’ de ouvido, se havia piano em casa”.²⁴⁹

Desde as performances que Chiquinha fez com o *Choro do Callado*, parece ter se tornado uma característica importante de sua trajetória pianista o fato dela se apresentar com outros músicos, revelando, assim, um gosto pela música camerística, como bem é o caso do choro. Merece destaque a comprovação de que não se tem notícia dela atuando profissionalmente em solo ao piano.

No início do século XX, ela cria e dirige o *Grupo Chiquinha Gonzaga*, formado por Antonio Maria Passos (flauta), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho), Arthur de Souza Nascimento, o Tute (violão de sete cordas), além dela própria ao piano, que se apresenta em teatros e festas. Felizmente, restam gravações do grupo, realizadas para a *Casa Edison* entre os anos de 1908 e 1915, que nos permitem ter uma amostra de como era a música que o grupo fazia e, em especial, a que ela executava.

Pela audição do quarteto, percebe-se claramente que os instrumentos musicais desenvolviam papéis bem definidos. A flauta se encarregava da parte melódica, do solo; o cavaquinho e o piano se combinavam de tal forma, como num amálgama sonoro, e se responsabilizavam tanto pela parte harmônica como pela rítmica, visto que os acordes, em ambos os instrumentos, eram articulados de forma percussiva, o que valorizava, dessa forma, a contrametricidade peculiar; o violão de sete cordas, por sua vez, se encarregava da linha do baixo, ou seja, da famosa *baixaria*. Importante destacar que o naipe de percussão só começa a fazer parte do instrumental chorão apenas na década de 20 do século

²⁴⁷ Maffesoli, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2004, p. 50.

²⁴⁸ Lira, Marisa. *Bailes e bailecos do Rio antigo*. In: *Vamos ler*, (20/07/1944). Rio de Janeiro, 1944, p. 49.

²⁴⁹ Idem. [*Arame*: dinheiro, grana; *choro*: refere-se ao grupo executante; *disga*: falta de dinheiro].

passado.²⁵⁰ Como decorrência direta dessa organização instrumental que valoriza as peculiaridades de cada instrumento, ouve-se o todo musical em três planos sonoros que são tocados simultaneamente: o primeiro, a *melodia* (flauta), o segundo, o *centro* (cavaquinho e piano) e o terceiro, a *baixaria* (violão de sete cordas).

O que chama a atenção, pensando especificamente no modo como Chiquinha tocava o piano, é como as músicas soam ritmicamente vigorosas - sem que com isso se entenda, necessariamente, que são tocadas em andamento rápido -, numa combinação de fluidez e precisão, plenas de vivacidade que revelam, por sua vez, apurado senso de equilíbrio instrumental, que é impossível não lembrar dos adjetivos que tantos estudiosos costumeiramente usaram para se referir aos pianeiros, tais como, *denço, macieza, fluidez, saracoteio*.

Se, por um lado, como já foi observado, o ritmo define, em grande medida, o modo de tocar do pianeiro, principalmente neste momento, por outro, também nos leva a conhecer os gêneros musicais em que eles proferiam seus discursos musicais. Todavia, se quisermos catalogar esses gêneros que os pianeiros tocavam, levando em conta apenas o aspecto musical, essa tarefa resultará inócua. Aliás, essa foi uma tendência muito forte dentro da musicologia brasileira, muito embora ainda persistam fiéis seguidores desse tipo de abordagem. É uma tarefa inócua porque este momento da música brasileira é marcado pelo grande entrelace de gêneros, pela labilidade nas fronteiras que diferenciam um do outro, resultando na *enorme misturada rítmico-melódica*, de que nos fala Andrade.²⁵¹ Tinhorão exemplifica como os nomes dos gêneros das danças eram tratados sem nenhuma fixidez: “assim como um fadinho podia ser um lundu, (...) a polca-tango pedida por Vasques para acompanhar a dança do maxixe poderia ser tanto uma polca quanto um lundu amaxixado, pois ambos eram muitas vezes chamados também simplesmente de tango”.²⁵² Se ocorre uma equivalência entre títulos de gêneros dançantes tão distintos, como a polca, o tango e o maxixe, é justamente por que eles têm algum ponto de união. Mais uma vez, o ritmo, ou melhor, o uso que se faz dele, se revela como o elemento que aglutina opostos aparentes. De acordo com Sandroni, “essa equivalência entre os nomes corresponde exatamente à

²⁵⁰ Cf. Cazes, Henrique. Op. Cit., p. 77.

²⁵¹ Cf. Andrade. Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 321.

²⁵² Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 69.

equivalência de fórmulas rítmicas (...), pois os nomes em questão eram sempre atribuídos a peças cujo acompanhamento era feito dentro do paradigma do *tresillo*”.²⁵³ Reveladora desse contexto é a célebre composição de Chiquinha, *Gaúcho (Corta-jaca)*, de 1897, na qual a equivalência título/gênero se desdobra de forma tríplice: 1) a partitura indica o gênero *tango*; 2) o subtítulo *corta-jaca* remete a um dos passos do samba existente na Bahia;²⁵⁴ 3) a primeira seção, marcada por grande movimentação dos baixos, traz a indicação *batuque*.

É relevante, portanto, relacionar os locais de trabalho em que Chiquinha atuava com o modo como tocava e o público que se divertia com as danças que eram executadas, pois se entende que a música que soava nesses ambientes, além de criar uma forte sinergia entre os interlocutores envolvidos, definia, também, o próprio tipo de atividade, além de apontar para um gênero musical que esteve muito em voga neste momento, a saber, o maxixe. Enquanto dança - *dança excomungada*, conhecida designação dada por Jota Efegê -,²⁵⁵ o maxixe se caracteriza por ser de “(...) par enlaçado, música “externa” exclusivamente instrumental, participação simultânea de todos os pares”.²⁵⁶

Desde o início, o maxixe esteve relacionado à coisa vulgar, de pouco valor, e aos habitantes da Cidade Nova que se, por volta de 1872, era o bairro com maior número de habitantes do Rio de Janeiro, era também o que tinha a maior quantidade de entretenimentos de má fama. Não é de se estranhar que ele esteja associado às pessoas pobres da cidade, aos negros, aos chorões, aos boêmios e às pessoas de reputação duvidosa em geral, apesar de constantemente seduzir, com seus requiebrs considerados lascivos à época, outros grupos sociais de procedência bem diferente daqueles da Cidade Nova. Vale lembrar que o termo maxixe, entendido aqui como metonímia da grande confluência de gêneros nessa segunda metade do século XIX, - a *enorme misturada rítmico-melódica* -, vinha, no mais das vezes, camuflado nas partituras, visto que o termo em si já apontava para o cenário histórico-sócio e cultural em que aconteciam suas práticas.

Interpelada por esse tipo de prática, Chiquinha raramente assinava suas obras com a designação maxixe, e isso não quer dizer que, efetivamente, muitos deles não o fossem. Apesar de o público consumidor de suas performances não estranhar o uso do termo, o

²⁵³ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 82.

²⁵⁴ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 214.

²⁵⁵ Cf. Efegê, Jota. *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

²⁵⁶ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 68.

mercado editorial da época estava interessado em vender suas músicas para outra faixa da sociedade, a saber, as moças de família que tocavam piano em ambientes, horários e expectativas bem diferentes daqueles dos fruidores da Cidade Nova. Portanto, ao comprar uma partitura com a indicação de tango, polca-tango, polca-lundu, por exemplo, duas coisas ficavam claras: a primeira, que era uma música permitida e, mais que isso, plenamente adequada à ambiência da sala com piano da boa família carioca burguesa, e a segunda, que se tratava de uma música propícia aos saracoteios denunciadores de uma procedência afro-brasileira.

Não poucas vezes, o maxixe foi motivo de forte repressão policial. Talvez o paroxismo das coibições por que o maxixe passou, tenha se dado em 1907, quando o então ministro da Guerra, Hermes da Fonseca, baixou um decreto que proibia a sua execução. A gota d'água foi o pedido para que se tocasse algo bem brasileiro, feito pelo adido alemão Barão Von Reicheau em sua visita ao Brasil, ao que a banda não titubeou: tocou exatamente o maxixe *Vem cá, mulata*, composição de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre que, por sinal, fora grande sucesso no ano anterior. Interessante é que as indicações de gênero nas gravações desse célebre maxixe aparecem ora como polca-chula, ora tango-chula, o que corrobora ao raciocínio ora desenvolvido. A propósito, acerca desse evento, ver arguta e hilária crônica publicada na *Revista Fon-fon!*, com o título de “a morte do maxixe”,

“Por ordem superior ordena-se:

1º - As ‘bandas’ porão de lado as músicas que produzem tonturas nas pernas do próximo. ‘Exemplo único’ - O Maxixe.

2º - Só serão erigidos coretos de diversão musical (?) nos seguintes logares: Cajú, Catumby, S. João Baptista, Maruhy, Inhaúma e outros que hajam cemitérios e, como tolerância, onde tenham ciprestes.

3º - A ornamentação illuminatória será feita a vella de cêra pelos caminhos ou quadros.

*4º - A decoração do coreto guardará accordo com o acto, podendo haver inscripções abusivas (digo) alusivas à solemidade. Parágrafo único - é permitido rir do caso exposto”.*²⁵⁷

²⁵⁷ A morte do maxixe. In: *Revista Fon-fon!*. Rio de Janeiro, 11.10.1907, ano I, nº 27.

Paulatinamente, Chiquinha vai se impondo no cenário musical como maestrina, a primeira no Brasil, e compositora de teatro de revista que, nessa época, era o caminho mais viável para que um compositor desse maior visibilidade ao seu trabalho, graças ao aumento significativo do público. Cleusa de Sousa Millan observa que o teatro de revista, “(...) colocava o palco em contato direto com a rua. Ali se passavam em revista os acontecimentos do ano que passou abordados por um enredo de comédia onde a música, elemento fundamental e de sustentação do espetáculo, era sempre alegre, graciosa e espirituosa.”²⁵⁸ Convém pontuar que suas peças do teatro de revista sempre terminavam com um maxixe, tão esperado pelo público, concluindo, assim, com um verdadeiro *gran finale*. Andrade entende que

*Quem quiser conhecer a evolução das nossas danças urbanas terá sempre que estudar muito atentamente as obras dela. Vivendo no Segundo Império e nos primeiros decênios da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, com suas habaneras, polcas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciais ainda lutam muito com os elementos de importação. E, ainda mais que Ernesto Nazareth, ela representa essa fase. A gente surpreende nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum outro compositor nacional. Parece que a sua fragilidade feminina captou com maior aceitação e também maior agudeza o sentido dos muitos caminhos em que extraviava a nossa música de então.*²⁵⁹

Principalmente a partir de 1885, quando estreia como maestrina, sua atividade de pianista diminui consideravelmente. Pode-se afirmar que o período em que mais exerceu a profissão de pianista tenha sido entre os anos de 1869 e 1885. Ser reconhecida como maestrina e compositora, o que de fato ocorreu, tanto que muitas pessoas sequer imaginam que antes da compositora e maestrina teve a pianista, conferia-lhe respeito e admiração, além de retribuição econômica: novo quadro que em muito diferia daquele anterior marcado pela incompreensão e hostilidade. Eram outros tempos. Essa mudança não ocorreu

²⁵⁸ Millan, Cleusa de Sousa. *Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da “Belle Époque”*: um ensaio de memória. Rio de Janeiro: Mestrado em memória Social e Documento da Universidade do Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, 1996, p. 82.

²⁵⁹ Andrade. Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 333.

apenas com Chiquinha. Tinhorão analisa a significativa migração dos músicos de cafés-cantantes, dentre eles, muitos pianeiros, para o teatro de revista, nos seguintes termos:

*Descobertos artisticamente pelos pretensiosos cafés-cantantes e pelas humildes casas de chope, os trovadores do povo estavam passando sem alarde para os palcos do teatro de revista, onde haviam de brilhar daí em diante exibindo o seu talento para as primeiras gerações de 'famílias' da classe média, afinal libertadas pelo advento da estrutura industrial dos velhos preconceitos patriarcais que faziam das diversões em público um privilégio masculino.*²⁶⁰

A longa trajetória musical de Chiquinha, assim como sua vida, impele que o seu nome seja lembrado em outros cenários, visto que não se objetiva encapsular experiências pianeyras, mas, pelo contrário, procura-se estabelecer diálogos. Justamente por isso o seu nome será retomado, por exemplo, por ocasião do emblemático escândalo diplomático e musical, ocorrido no Palácio do Catete, em 1914, quando a então primeira dama Nair de Tefé apresenta-se ao violão, tocando o famoso maxixe *Gaúcho (Corta-Jaca)* de autoria da pianeyra Chiquinha Gonzaga.

3.3. Ernesto Nazareth: a quintessência da arte pianeyra

Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira.

Darius Milhaud

Pelo menos três eventos significativos dentro da trajetória de Ernesto Nazareth revelam o caráter paradoxal de seu fazer musical, quer como pianeyro, quer como compositor. Durante um concerto da pianista Guiomar Novaes (1894-1979), em 1930, no

²⁶⁰ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 125.

Teatro Municipal do Rio de Janeiro, já com as faculdades mentais comprometidas por conta dos sintomas da sífilis, Nazareth teve uma crise nervosa que, de acordo com a sua filha, Eulina de Nazareth, fez com que ele saísse no meio do espetáculo, com choro convulsivo, e lamentando: “- Por que eu não fui estudar na Europa? Eu queria ser como Guiomar Novaes!”²⁶¹

Em 1917, quando o primeiro grande divulgador da música de Villa-Lobos no exterior, o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982), em passagem pelo Rio de Janeiro, foi



Figura 10: Frederic Chopin

ao encontro de Nazareth para ouvi-lo dedilhar seus famosos tangos brasileiros, este insistia deliberadamente em tocar apenas Chopin, por sinal, o seu compositor predileto, pois considerava que as suas músicas não eram dignas de serem ouvidas pelo célebre pianista europeu.

E ainda, em 1922, quando foi convidado pelo compositor Luciano Gallet (1893-1931) para apresentar-se ao piano no Instituto Nacional de Musica, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, quatro peças de sua autoria, *Brejeiro*, *Nenê*, *Bambino* e *Turana*, ante o protesto veemente de setores da elite musical conservadora contra a sua presença

naquele vetusto local, foi preciso a intervenção policial para que o concerto chegasse ao fim. Possivelmente, a oposição se deu muito mais pelo fato dele estar num local-símbolo da música erudita europeia e não, necessariamente, por conta da sua música, visto que quando ela era tocada em outros ambientes também frequentados por essa mesma elite, não havia motivo algum de protesto, muito pelo contrário, ele era admirado e até respeitado.

O que se procura demonstrar aqui, muito além de rememorar momentos dramáticos da vida de Nazareth, é que ele exerceu por toda a sua longa vida a atividade de pianista - sempre vendo nela um meio para se sustentar -, ao contrário de Chiquinha, por exemplo, que foi apenas por período relativamente curto. Muito possivelmente por estar ligada de

²⁶¹ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 27.

forma intrínseca à questão da sobrevivência, do cotidiano, a atividade pianeira desenvolvida por Nazareth que, nos termos de Machado, define-se como *um misto de orgulho e vergonha*,²⁶² será encarada por ele como fonte de frustração, cujas causas, doravante, procuro analisar.

A formação musical de Ernesto Júlio de Nazareth, que nascera em 1863 no morro do Nheco, hoje morro do Pinto, na região da Cidade Nova, foi marcada por poucas aulas com professores, fato que o forçou a ser autodidata, conforme ele mesmo conta em entrevista à *Folha da Noite*, de São Paulo, em 1924:

*No início da entrevista, o repórter indaga de onde provém o seu grande talento musical. Em resposta, Ernesto Nazareth esclarece: - É herança de minha mãe. Minha mãe chegou a causar admiração aos professores de sua época, sem nunca ter tido mestres. Digo herança, porque eu também me fiz autodidacta, é certo que por força das circunstâncias. Lições, só recebi oito na vida, as de um professor francês que, durante a minha mocidade, viveu aqui no Rio de Janeiro. Também, depois disso, nunca tive quem me ensinasse a tocar, e muito menos a compor. O que me valeu e continua a valer de muito são os exercícios contínuos que faço. **Dois anos passei martellando de noite o piano de um club e dei graças por ter, desse modo, um instrumento à minha disposição...** - Então o seu primeiro cuidado era possuir um instrumento interrompemos, admirados. - Se era! - frizou elle, com uma ponta de azedume. - **Passei oito anos sem ter piano. O senhor talvez não calcule o que represente isso para um homem fascinado pelo piano. Parece castigo, não é? Hoje em dia consigo tocar muita coisa clássica, mas exclusivamente pelo meu próprio esforço.***²⁶³

Alencar Pinto identificou o professor francês citado por Nazareth como Lucien Lambert, o pai, visto que tinha filho homônimo, que, além de ter sido “um dos melhores professores de piano do seu tempo”,²⁶⁴ participou do famoso concerto organizado pelo pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1828-69), em 1869, realizado no *Teatro Lírico* com 31 pianistas e duas grandes orquestras, totalizando mais de 650 músicos.

²⁶² Ibidem, p. 26-7.

²⁶³ Entrevista concedida à *Folha da Noite*. São Paulo 8 de setembro de 1924. (Grifo meu).

²⁶⁴ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 5, 1963, p. 22.

Aliás, a presença de grandes pianistas internacionais no Brasil imperial é um capítulo importante da música brasileira, apesar de ainda pouco estudado. Pianistas como Charles Neyts, o português João Domingos Bontempo (1775-1842), Coty, que executou pela primeira vez no Brasil uma peça de Franz Liszt (1811-86), Sigismond Thalberg (1812-71), um dos maiores pianistas do século XIX juntamente com Liszt, Arthur Napoleão (1843-1925), que depois passou a residir aqui no Brasil, tornando-se próspero no mercado de impressão e venda de partituras, além do próprio Gottschalk, considerado o primeiro pianista de concerto dos Estados Unidos da América e que impressionou fortemente, em seu *début* na *Sala Pleyel*, em 1844, o pianista e compositor polonês Frederic Chopin (1810-49).

Nazareth, com 10 anos de idade, perde a sua mãe, a dona Carolina Augusta Pereira da Cunha Nazareth, que era também sua professora de piano e incentivadora. Nesse mesmo ano, 1873, cai de uma árvore e tem hemorragia em um dos ouvidos. Esses dois episódios de sua infância iriam marcar o início de uma série de outros eventos dramáticos, como muitas mortes familiares,²⁶⁵ além da surdez e da loucura ao fim de sua vida.

Cinco anos depois, em 1878, quando ainda era aluno do Colégio Belmonte, portanto com apenas 15 anos, Nazareth publica sua primeira composição, a polca-lundu *Você bem sabe!*, dedicada a seu pai, Vasco Lourenço da Silva Nazareth, editada pela *Fillipone & Filha*. Convém pontuar, a esta altura, que “as editoras de música foram, durante a segunda metade do século XIX, um negócio próspero e de grande importância social fornecendo o repertório doméstico e, dessa forma, funcionando como formadoras do gosto musical da sociedade burguesa”.²⁶⁶

Por essa época, 1880, faz sua primeira apresentação pública, no salão do *Club Mozart*, em concerto beneficente. Ganha a vida tocando em festas domésticas e dando aulas particulares de piano,²⁶⁷ além de trabalhar, desde 1894, como pianista demonstrador em casas de música do Rio de Janeiro,²⁶⁸ visto que, muito embora suas composições fizessem

²⁶⁵ Cite-se as mortes de Nenê, sua irmã, em 1882. Em 1889 e 1890, respectivamente, nascem mortos seus filhos com Theodora Nazareth: João Batista e Marietta. Em 1902, morre seu irmão Vasquinho, de tuberculose. Em 1903, faleceu Gigi, seu sobrinho, a quem dedicara o *Brejeiro*. Morre sua irmã Dodoca, em 1907. Em 1917 morre outra filha do casal Nazareth: Maria de Lourdes. Em 1929, talvez o maior golpe na grande lista de perdas familiares tenha sido a morte de sua esposa Theodora.

²⁶⁶ Barros, Guilherme Antonio Sauerbronn de. Op. Cit., p. 27.

²⁶⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 556.

²⁶⁸ Cf. Machado, Cacá. Op. Cit., p. 89.

grande sucesso, o mercado editorial da época não repassava os dividendos aos compositores, bem similar ao caso de Chiquinha Gonzaga, como foi abordado. Em 1893, com 30 anos, passando grandes dificuldades financeiras, se viu obrigado a vender os direitos de *Brejeiro* à editora *Casa Fontes & Cia* pela quantia de 50 mil réis, considerado à época, uma ninharia. Para se ter uma ideia, um exemplar de um *Noturno* de Chopin, por essa época, custava nas casas de música quatro mil réis.²⁶⁹ De fato, Nair de Carvalho, em depoimento a Almeida, aponta que “Nazareth era muito pobre, quase nada lucrava com suas músicas. Tímido por natureza, quase humilde, por isso foi tão explorado pelas editoras, vendendo suas composições a ‘dez réis de mel coado’, mal cobrindo suas despesas diárias”.²⁷⁰

Até ser contratado para tocar na sala de espera do *Cinema Odeon*, em 1910, sua atividade pianeira se restringiu a animar festas familiares, tocar em batizados e casamentos,²⁷¹ além de atuar como pianista demonstrador. Entretanto, tocou diversas vezes em clubes, mas apenas em participações em concertos - atividade do pianista -, e não bailes - atividade do pianeiro -, num repertório bem típico do pianismo de salão do século XIX, no qual, de acordo com Charles Rosen, “o brilho superficial e o sentimentalismo são geralmente aceitos como as características da música de salão”.²⁷² “Diga-se de passagem que Ernesto Nazareth estudou o piano para ser um bom **pianista virtuose**; as contingências da vida é que o obrigaram a se dedicar à profissão de **pianeiro** e compositor”.²⁷³ Uma das causas da frustração de Nazareth, e possivelmente essa talvez seja a mais significativa delas, reside exatamente no fato dele não ter desenvolvido a carreira de pianista de concerto, como muito almejou, que, para tanto, significava ter tido sólida formação musical na Europa, como aconteceu a alguns de seus contemporâneos. Revelador deste quadro é o fato de que, em 1920, com mais de uma centena de obras, compõe o *Noturno*, de ambiência chopiniana, e classifica-o como *Opus 1*. Revela, dessa forma, que essa peça pertence a outro universo, diferente daquele *Brejeiro*, *Espalhafatoso*, *Dengoso*, *Desengonçado*, *Escovado*.

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Almeida, Luiz Antonio de. *Coração que sente*. Manuscrito original, p. 89.

²⁷¹ Ibidem, p. 35.

²⁷² Rosen, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 520.

²⁷³ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 5, 1963, p. 24. (Grifos do autor).

Dentre os clubes que Nazareth fez apresentações musicais ao piano, citem-se os seguintes: Rio Comprido, Engenho Velho, Riachuelense do Engenho Novo, São Cristóvão, em 1885, Rossini, em 1886, Campineiro, em 1926.²⁷⁴ De forma geral, o repertório que era interpretado por Nazareth nesses clubes compreendia arranjos virtuosísticos para dois pianos de trechos de óperas em voga, como, por exemplo, “uma grande e difícil fantasia da ópera *Norma*, arranjada por Thalberg”.²⁷⁵ Não se tem notícia de que, para se apresentar nesses clubes, Nazareth tenha recebido remuneração. Deduzo que o mais provável é que não chegou a receber nenhum tipo de cachê, visto que os salões desses clubes eram o *locus* privilegiado do amador, do diletante, e não do músico profissional. Todavia, em contrapartida, a possibilidade de Nazareth tocar nesses espaços elegantes da elite era visto por ele com uma possibilidade de ascensão naquela sociedade. Marcelo Verzoni analisa que Nazareth “via os salões como ambientes muito superiores aos teatros da Praça Tiradentes, que provavelmente considerava vulgares, assim como os maxixes. Mesmo sem pertencer às classes dominantes, havia introjetado os seus valores, sem jamais questioná-los”.²⁷⁶ Carvalho desenha interessante perfil desse momento:

*Ernesto Nazareth dava concertos nos salões mais aristocráticos da nossa sociedade. Abrilhantava os festejos da baronesa de Taquara, da fazenda da Bica, onde havia jovens bonitas, saraus das Teixeira Leite, que usavam pedras preciosas bordadas em seus vestidos de baile e eram muito atraentes. De uma feita, Nazareth fundou, em data recuada, um trio, tendo ele ao piano, Nicolino Milano ao violino e Billoro na flauta. Tocavam em vários clubes da elite da época, em concertos que marcavam relevante sucesso, mormente os realizados em salões do Clube São Cristóvão - que era freqüentado pela alta sociedade, na ocasião.*²⁷⁷

Se, conforme Costa, a questão da sua sobrevivência e a de sua família revelava-se como uma luta árdua, o que o fazia viver de biscates musicais,²⁷⁸ em 1907 teve uma oportunidade que poderia ter, pelo menos, trazido a ele uma relativa estabilidade financeira: foi nomeado escriturário do Tesouro Nacional para ganhar 83\$333. “Não ficou, porém,

²⁷⁴ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 240-41 e 245.

²⁷⁵ Jornal do Comércio, 1 e 29 de junho de 1885.

²⁷⁶ Verzoni, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2000, p. 74.

²⁷⁷ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 90.

²⁷⁸ Cf. Costa, Haroldo. Op. Cit., p. 66.

muito tempo no posto porque, tendo de fazer concurso para ser efetivado, não chegou a prestar, uma vez que não se sentia preparado em inglês, conhecimento que o cargo exigia”.²⁷⁹

Dentro da trajetória pianeira de Nazareth, duas atividades merecem destaque: a de pianista demonstrador e a de pianista de cinema.



Figura 11: Pianista demonstrador em uma Casa de Música

Com o grande crescimento da impressão musical na segunda metade do século XIX, advindo da demanda de um público burguês que dominava a escrita musical e que tinha como prática a música doméstica, principalmente realizada em pianos pelas sinhazinhas, logo surge uma especificidade importante na atividade pianeira, a do pianista demonstrador. As casas de música buscavam atrair seus clientes de várias formas e, para tanto, usavam de várias estratégias comerciais. Uma delas é o produto que vendiam,

²⁷⁹ Idem.

plenamente adequado à sua clientela, com publicações voltadas, portanto, principalmente ao público feminino e amador. Tem-se, por exemplo, edições à venda com os seguintes títulos: “(...) delícias da jovem pianista, recreação da jovem fluminense, progresso da jovem pianista, ramallete dos principiantes, grinalda da jovem pianista, ramallete das damas, flores guanabarenses”.²⁸⁰

As casas de música eram espaços ricos em interação simbólica, verdadeiro ponto de encontro tanto de músicos profissionais talentosos, como de amadores e diletantes, onde as pequenas coisas, às vezes *insignificantes*, que Maffesoli chama de socialidade,²⁸¹ revelavam encontros, desencontros, troca de ideias, tendo sempre a música como centro irradiador. Curioso é que as casas, nesse contexto, além de venderem partituras e instrumentos musicais, também vendiam água mineral. Por exemplo, o famoso *Estabelecimento de Músicas e Águas Minerais da Viúva Filippone & Filha*, publicava, em 1876, no *Jornal do Comércio*, o seguinte anúncio: “águas de Vichy, Carlsbad e Friedrichshall. Fornecedora da Casa Imperial, de diversos hospitais e farmácias. Garrafa, 500 réis, e caixas com 50 garrafas, 30 mil-réis”.²⁸² Vender os últimos lançamentos das polcas saltitantes e das músicas em geral no mesmo espaço de consumo em que se vendia água, equivale, *mutatis mutandis*, tomar esta necessidade vital, a de beber água, por aquela, a de fazer e ouvir música. Essa era outra importante estratégia que as casas de música tinham: variedade de produtos à venda. Ainda mais anfíbio era o comércio realizado na *Casa Viúva Canongia & Filha*, na badalada rua do Ouvidor, que além de partituras, instrumentos musicais, água mineral, vendia leite condensado e até roupas.²⁸³ Por atrair interesses e públicos tão diversificados, essa casa funcionava como uma precursora dos atuais centros de compras, os *shopping centers*, tão comuns hoje em dia nos centros urbanos.

Outra faceta importante desse ambiente eclético das casas de música é o fato de que, parte delas, possivelmente as mais bem estruturadas, tinha salões de concerto, que ficavam geralmente nos fundos das lojas. Wehrs informa que

²⁸⁰ Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 371.

²⁸¹ Maffesoli, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2004, p. 48.

²⁸² Efege, Jota. *Música com água mineral*. In: *Figuras e coisas da música popular brasileira, vol. 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 13.

²⁸³ Cf. Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 310, e Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 373.

Como toda casa de música que se prezava, dispunha também [a casa Bevilaqqua] a sua de salão de concertos - o Salão Bevilaqqua na rua do Ourives, nº 43 - inaugurado em setembro de 1880 -, com um concerto homenageando Carlos Gomes, do qual, entre outros, participaram Alfredo Bevilaqqua, pianista, filho de Isidoro, e Vincenzo Cernicchiaro, violinista. Outras grandes casas de música com salão de concertos: Buschmann & Guimarães, na rua do Ourives, Casa Arthur Napoleão, na rua do Ouvidor, 89, (numeração antiga), Casa Editora Carlos Wehrs, na mesma rua, nº 153 (numeração antiga) e, um pouco mais tarde, Casa Castro Lima & Cia., na rua Sete de Setembro, nº 134.²⁸⁴

A função do pianista nas casas de música não passava pelos salões de concerto, visto que eles atuavam na própria loja como demonstradores das músicas que os clientes queriam comprar. Os fregueses escolhiam as partituras e levavam até ao pianista para que ele as tocasse; se as peças agradassem, eles comprariam, se não, escolheriam outras até que, muito possivelmente, a compra viesse a ser concretizada. Uma neta de Nazareth, Júlia Nazareth Siston, comentou como a atividade nas casas de música era marcada por um clima de encantamento: “algumas moças, para receberem dele [Nazareth] uma atenção maior, apresentavam-lhe, não apenas uma ou duas novidades para que ele tocasse, mas, sim, calhamaços de partituras, com músicas tanto novas quanto velhas”.²⁸⁵ Altamente relevante, ainda, é que os pianistas também desempenhavam, eventualmente, a função de balconistas nas casas de música, sendo, com isso, responsáveis por todo o processo de venda e divulgação das partituras.²⁸⁶

Convém observar que para o pianista atuar nessa função, necessariamente ele tinha que ter uma capacidade de leitura à primeira vista invejável. Ler um texto musical pela primeira vez já com todas as nuances de uma interpretação pronta é tarefa difícil, muitas vezes até para músicos experientes. Tal informação desconcerta àqueles que de forma errônea e generalizada acreditam que o pianista era sempre um músico sem domínio da escrita musical, que só tocava de ouvido, como se esse fato fosse uma condição *sine qua non* para se poder caracterizar o perfil de um pianista.

²⁸⁴ Wehrs, Carlos. Op. Cit., p. 30.

²⁸⁵ Almeida, Luiz Antonio de. Op. Cit., p. 79.

²⁸⁶ Cf. Pinto, Aloysio de Alencar. *Os pianistas*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP).

Nazareth atuou como pianista demonstrador nos seguintes estabelecimentos musicais: *Casa Vieira Machado*, desde 1894, *Casa Mozart* e *Casa Manoel Antônio Guimarães*, entre 1913 e 1917, *Casa Carlos Gomes*, mais tarde *Carlos Wehrs*, fundada por Eduardo Souto e Roberto Donati, entre 1919 e 1925, e, novamente, na *Casa Vieira Machado*, entre 1929 e 1931.²⁸⁷ Ary Vasconcelos nos deixa a par de características importantes do cotidiano laboral de Nazareth na época em que tocava na *Casa Carlos Gomes*, a saber, o horário de trabalho que era do meio-dia às seis horas da tarde, diariamente, e a sua remuneração de 120 mil réis por mês.²⁸⁸ Ainda sobre o cotidiano de Nazareth nesse momento, Vasconcelos informa que um colega seu de loja, o vendedor José de Oliveira, conhecido como Juca, prestou ao *Jornal do Comércio* significativo depoimento, muito embora, infelizmente, não indique a data de publicação no jornal.

*Naquele tempo, a única maneira de conhecer as novidades musicais era através dos pianistas que as casas contratavam para as “demonstrações”. Não havia rádio, os discos eram raros e o cinema, mudo. Isso obrigava o público a fazer música em casa. Quem gostava de música devia fazê-la, comprando-a escrita. Escolhia, ouvindo o pianista da casa. Lembro algumas meninas pretensiosas que gostavam de fazer demonstrações técnicas diante de Nazaré. O mestre era muito exigente e não admitia que suas músicas fossem “maltratadas”. Quase sempre mandava suspender as execuções, lançando o seu habitual “assim não se toca Nazaré”. Às vezes, Nazaré chegava a perder a paciência e, com ela, a “linha”. Mas quando o ouvinte conseguia interessá-lo, dava verdadeiras aulas de interpretação. Insistia muito nos acentos, nas pausas, no fraseado e, tratando-se do “Brejeiro”, “Odeon”, ou de outras páginas que gostava particularmente, as aulas eram mais demoradas e os exemplos mais repetidos. “Isso é Nazaré” - dizia - e recomendava: “Esta música não se pode tocar de qualquer maneira; é preciso estudá-la”. Um dos melhores momentos era o “Apanheite, cavaquinho!” a quatro mãos por Nazaré e Souto... Era de paralisar a rua Gonçalves Dias.*²⁸⁹

²⁸⁷ Cf. Machado, Cacá. Op. Cit., p. 243-46.

²⁸⁸ Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 84.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 84-5. (Grifo meu).



Figura 12: Partitura de Ernesto Nazareth

visto que a música que era feita inicialmente para ser apenas *ouvida*, agora passa a ser *escutada*,²⁹¹ o que atesta, por si só, a dimensão musical dessas performances.

Ainda quanto à rua, outro ponto relevante é que ela é a matéria prima para muitas de suas músicas. No que concerne à sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocado ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público - seresteiro e choroso -, para o espaço privado e confortável da sala de espera do *Cinema Odeon*, por exemplo, onde trabalhou por muito

Se levarmos em consideração que a rua é o lugar do movimento em contraposição à tranquilidade da casa, conforme lição de Roberto DaMatta,²⁹⁰ é pertinente observar que ocorre uma completa inversão quando a rua Gonçalves Dias fica *paralisada* para ouvir Nazaré e Souto tocarem. Ocorre, mesmo, uma subversão, uma quebra de expectativa quanto à recepção dessa música por parte das pessoas,

²⁹⁰ DaMatta, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1984, p. 23.

²⁹¹ Cf. Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 217.

tempo. Convém esclarecer, conforme Mozart de Araújo que “não se trata - observe bem - de transcrição. Nazareth *não reproduz* literalmente no piano o instrumento popular. Ele sugere, amolda e adapta aos recursos do instrumento nobre, os processos e os modismos do instrumento popular”.²⁹² O próprio Nazareth confirma que “(...) ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Callado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundus”.²⁹³ Disso advém indicações precisas sobre a forma como tocava e que, felizmente, deixou impresso em suas partituras, das quais podemos citar alguns exemplos: *bem misturado*, em *Sarambeque*; *saltitante* e *zigueagueando*, em *Garoto*; *gingando* e *mimoso*, em *Odeon*; *o acompanhamento deve imitar o cavaquinho*, em *Ameno Resedá*.

Já que Nazareth também era grande compositor, além de intérprete, o seu ambiente de trabalho como pianista demonstrador revelou-se como local privilegiado para divulgar e vender suas próprias composições. Interessante observar que sempre teve obras publicadas nas casas de músicas, que também eram editoras, no mesmo período em que atuava como pianista. Exemplo disso é a publicação de *Apanhei-te, cavaquinho!* e *Alerta!* Pela *Casa Mozart*, em 1915, e *Pássaros em festa*, pela *Eduardo Souto & Cia*, em 1920. Além de divulgar seu trabalho como compositor, também dava publicidade ao seu trabalho de pianista e professor de piano, visto que as pessoas se interessavam, ante a constatação do domínio que tinha do piano, e contratavam-no, ali mesmo, para tocar em alguma festa ou para ministrar aulas. De fato, ainda durante boa parte da primeira metade do século XX, como será abordado mais adiante, as lojas de música continuarão sendo locais privilegiados para que os pianistas divulguem suas atividades.

A dimensão do trabalho na vida de Nazareth parece ter tido uma ampla proporção que, já no fim da vida, quando estava diagnosticado tabo-paralísia ou sífilis maligna quaternária, momento em que a doença atinge o cérebro da vítima, suas diversas crises nervosas eram, no mais das vezes, associadas ao ambiente das casas de música, como aquelas em que trabalhou por tanto tempo. Em 1932, dois anos antes de sua morte, é acometido por uma crise nervosa exatamente quando visita a *Casa de Música Júlio*

²⁹² Araújo, Mozart de. *Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, ano 4, nº 14, 1972, p. 26.

²⁹³ Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 310.

Mousqués, em Montevideu. Machado informa que quando internado no manicômio em Jacarepaguá, já surdo e tragicamente louco, “suas fugas eram freqüentes, e, invariavelmente, o compositor era encontrado no centro da cidade tocando piano em alguma casa de partituras”.²⁹⁴

A atividade que desenvolveu como pianista de cinema foi outra importante faceta na trajetória do Nazareth pianeiro. Em 1910, a empresa *Zambelli & Cia*, de Raul Zambelli, contratou-o para tocar na sala de espera do *Cinema Odeon*, que ficava localizado na antiga Avenida Central, hoje Rio Branco, esquina com a Sete de Setembro, lá permanecendo por três anos. Voltou, em 1918, depois de um interregno, a tocar neste cinema, ficando até 1924.



Figura 13: Cinema Odeon

Neste segundo momento, além de exercer a função que já havia desempenhado, tocou em um piano de cauda na orquestra do maestro Andreozzi, na qual Villa-Lobos era violoncelista. Possivelmente entre essas duas temporadas que tocou no *Odeon*, também trabalhou no *Cinema Olímpico*. Quanto ao nome deste cinema, há uma pequena controvérsia: Alencar Pinto chama de *Olímpico*, ao que Itiberê chama de *Olímpia*,²⁹⁵ entretanto é fácil deduzir que ambos falam do mesmo cinema, graças à localização que dão: rua Visconde do Rio

Branco. Importante, todavia, é que o primeiro, o *Odeon*, era considerado um ponto *chic* da elite carioca, enquanto o segundo, o *Olímpico* (ou *Olímpia*) era um cinema popular, conforme analisa Alencar Pinto:

Dois cinemas daquela época estão intimamente relacionados com as atividades de sua vida artística. Um deles é o Odeon que, possuindo enorme “sala de espera”, era para Ernesto Nazareth, o pianeiro

²⁹⁴ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 191.

²⁹⁵ Cf. Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 311.

“virtuose”, uma espécie de sala de concertos. O outro era um cinema popular, o Olímpico (na rua Visconde do Rio Branco), onde, no anonimato das salas escuras, ele sincronizava e “vivia” os romances, tragédias e comédias da cena muda.²⁹⁶

Duas atividades musicais, portanto, estavam relacionadas ao espaço dos cinemas: tanto a da música que era realizada na sala de espera, como a daquela que era tocada na sala de exibição do filme mudo, sonorizando, assim, as cenas. Interessante, sobretudo, de acordo com Rubens Ewald Filho, é que “nunca existiu o que a gente chama de cinema mudo. Por que não havia cinema sem música, de uma forma ou de outra. Em qualquer projeção pública do antigo cinematógrafo havia sempre uma orquestra ou, no mínimo, um pianista acompanhando a exibição”.²⁹⁷

Espaço importante da socialidade carioca, a sala de espera do cinema, de acordo com Costa, “(...) passou a ser o salão de visitas de muita gente, que marcava encontro com amigos, bebericava uns drinques e fazia um social”.²⁹⁸ Itiberê, com a força de um testemunho de quem presenciou Nazareth tocando em cinema, comenta, em uma longa citação que, todavia, vale a pena ser transcrita, acerca do impacto que lhe causou a figura do célebre pianista autor de *Odeon*:²⁹⁹

Eu era menino, já andava estudando piano e tocando sem grande entusiasmo as primeiras Sonatas de Mozart. Um domingo, depois de me ter divertido muito na “Maison Moderne”, no antigo Largo do Rocio, caminhava a pé pela rua Visconde do Rio Branco, quando parei em frente ao velho cinema Olímpia.

Qualquer coisa de estranho me chamou a atenção. Na sala de espera do cinema, um autêntico pianista carioca botava para o ar umas melodias tão novas que eu fiquei inteiramente fascinado.

Quando o homem parou, notei que ele tinha um ar inspirado, usava bigodes à kaiser e ostentava um enorme solitário de vidro no dedo minguinho.

Um piano de armário incrível, com dois castiçais de metal azinhavrado, enfeitado com cortinas furta-cor e o teclado tatuado e carcomido de pontas de cigarro. Mas daquela arataca velha,

²⁹⁶ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 6, 1963, p. 41.

²⁹⁷ Filho, Rubens Ewald. In: Berchmans, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema*, São Paulo, Escrituras, 2006, p. 11.

²⁹⁸ Costa, Haroldo. Op. Cit., p. 75.

²⁹⁹ Este tango de Nazareth foi composto em 1910, em homenagem ao *Cinema Odeon*.

transformada em cinzeiro, surgiam melodias tão belas, ritmos tão ágeis - que me deixaram completamente basbaque.

O pianeiro notou meu entusiasmo de menino, convidou-me para tocar alguma coisa. Eu abanquei, e ali mesmo comecei a tirar de ouvido os primeiros tangos de Nazareth. (...)

Esse pianeiro dengoso, macio, gostoso, por quem as meninas se apaixonavam e que tocava a “Dalila” ou improvisava para elas recitarem - é uma tradição que desapareceu. A técnica brutal de percussão do piano de ‘jazz’ deturpou e matou o último pianeiro carioca. Só quem ouviu tocar um Aurélio Cavalcanti, o Porfírio da Alfândega, o Chiról, o Garcia Cristo ou o Xandico - pode ter uma idéia bem nítida do que foram esses beneméritos e avaliar a importância da sua função social”.³⁰⁰

Discorrer, ainda que de forma breve, acerca da relação existente entre imagem e som, ou seja, entre cinema e música - linguagens que atingem setores distintos de nossa percepção e que são capazes de dizer o mundo -, torna-se importante na medida em que funciona como uma pista para entendermos como Nazareth se expressava ao piano enquanto trabalhava nos cinemas.

A combinação de duas linguagens diferentes, cinema e música, resulta no surgimento de uma nova poética, em que ambas fundidas estabelecem novos limites cognitivos. Já não se trata, pois, das mesmas convenções que regem uma ou outra de forma separada. Assim, é grandemente ampliado o grau de convencimento no caso de imagens e sons análogos, a exemplo de uma cena cômica em que há um escorregão e o pianista executa um *glissando*, ou, ainda, de estranhamento, quando não ocorre a referida analogia. De toda forma, Noel Burch, entende que “parece-nos evidente que a dialética fundamental do cinema, e que, pelo menos empiricamente, subtende todas as outras, é a que opõe e une som e imagem”.³⁰¹

A conjugação de música e imagem potencializa e propicia a fruição das emoções, instaurando um clima sensível, visto que “a música tem a força de ‘manipular’ a resposta emocional do público”,³⁰² pois, conforme Ney Carrasco, “acima de tudo, a música possui a capacidade de contextualizar poeticamente tudo o que a ela se relaciona. O movimento ao

³⁰⁰ Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 311-12.

³⁰¹ Burch, Noel. *Práxis do Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006, p. 115.

³⁰² Berchmans, Tony. Op. Cit., p. 26.

se fundir com a música, transmuta-se em um contexto poético diferente daquele a que originalmente pertencia”.³⁰³

A essa forma de percepção, característica do cinema, onde os elementos racionais se completam aos intuitivos, e, por que não, os visuais aos sonoros, Jorge Nóvoa e Marcos Silva chamam de razão-poética, onde “trata-se de entender as obras de arte - inclusive as cinematográficas - como experiências que não se restringem à pura subjetividade, uma vez que realizam, com seus recursos próprios de linguagem, reflexões complexas sobre os temas e os objetos que desenvolvem”.³⁰⁴

Vale acrescentar que a sonorização do filme era feita ao mesmo tempo em que ele estava sendo reproduzido na tela, com isso, o discurso musical que soava do piano dava novo matiz cognitivo ao próprio conteúdo visual previamente gravado. Não é demais lembrar que a música - feita ao vivo - mudava, ainda que pouco, a cada exibição do filme.

Alencar Pinto defende que o trabalho de Nazareth nos cinemas, sonorizando cenas de filmes, foi tão decisivo para ele que chegou a deixar marcas em sua forma de compor, estabelecendo, dessa forma, sensível diálogo entre o pianista e o compositor: “através de suas músicas, cheguei à conclusão de que esses elementos psicológicos, descritivos, imitativos, de par com os aspectos caprichosos, os estados d’alma transitórios, as mutações constantes de expressões anímicas, o triste, o alegre, o nostálgico, o buliçoso, devem ter sido motivados pela visão do ritmo cinematográfico”.³⁰⁵ A reflexão de Alencar Pinto se reveste de autoridade quando se sabe que ele desde muito cedo frequentou cinema, visto que o seu pai, Júlio Pinto, era proprietário do famoso *Cinema Cassino Cearense*, inaugurado em 1909, e que, posteriormente, veio a se chamar *Cinema Júlio Pinto*. Portanto, ele viu de perto o trabalho dos pianistas que acompanhavam a projeção dos filmes, fato que, por sinal, o marcou profundamente.³⁰⁶ Ainda de acordo com Alencar Pinto,

³⁰³ Carrasco, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*, São Paulo, Via Lettera Editora & Fapesp, 2003, p. 26.

³⁰⁴ Nóvoa, Jorge & Silva, Marcos, *Cinema-História e Razão-poética: o que fazem os profissionais de História com os filmes?* In: *Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa*, (Org.) Pesavento, Sandra J. e outros, Goiânia, Ed. UCG, 2008, p. 15.

³⁰⁵ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/ Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 6, 1963, p. 42.

³⁰⁶ Cf. Pinto, Georges F. Mirault. *Aloysio de Alencar Pinto, pianista e pianista*. Manuscrito, sem data.

Quero deixar consignado que as observações aqui expendidas nasceram de uma velha iniciação cinematográfica, que me acompanha desde as famosas “matinéas” infantis, quando, pela primeira vez, ouvi música de Nazareth acompanhando as impagáveis comédias do cinema silencioso, e que é, seguramente, em consequência destas lembranças, que ainda hoje não posso ouvir o “Escorregando” sem pensar no pastelão, nas quedas engraçadas, nas situações perigosas, nos grandes bigodes dos guardas da keystone. E, quando a música chega aos acordes finais, tenho sempre a impressão de encontrar aquele velho letreiro convidativo, que aparecia ao término de cada sessão: “FIM / Voltem na próxima semana.”³⁰⁷

É relevante observar que muitas vezes as associações, se é que sempre existiam, entre o que se passava na tela e a música que soava, eram bem elásticas e livres, revelando, com isso, a falta de intenção em unir as duas artes. A música, neste tipo de abordagem, funcionava apenas para quebrar o silêncio, pois não guardava nenhuma relação com o conteúdo visual da película. Vasconcelos informa que “muitas vezes, uma cena divertida era acompanhada por uma música triste, e uma seqüência trágica, por melodias alegres. Consta até que, certa ocasião, Jesus Cristo foi crucificado, na tela, ao som de *Tatu Subiu no Pau*.”³⁰⁸ Por sinal, o *Tatu Subiu no Pau* foi grande sucesso no Carnaval de 1923, composição do pianista Eduardo Souto, que será abordado no capítulo 5, que, numa combinação de ingenuidade e malícia erotizada, bem ao gosto dos foliões da época, dizia: “Tatu subiu no pau / É mentira de vancê. / Lagarto ou lagartixa / Isso sim que pode sê”.³⁰⁹ Não se sabe, contudo, qual era a resposta emocional que o público tinha diante dessa combinação de imagem e música, hoje considerada, no mínimo, hilária.

Quanto ao repertório que Nazareth tocava nos cinemas, sabe-se que tocava muito as suas próprias composições. Vasconcelos informa que além de suas peças, ele tocava, também, Schumann, Liszt, Beethoven, Gottschalk, Moszkowski, Chaminade, Arthur Napoleão e Chopin.³¹⁰ Todavia, essa informação de Vasconcelos conflita, pelo menos quanto ao fato de tocar Chopin, com o depoimento da senhora Ondina Portella Ribeiro

³⁰⁷ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/ Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 6, 1963, p. 43-6.

³⁰⁸ Vasconcelos, Ary. *A nova música da república velha*. (Sem indicação de editora e local), 1985, p. 102.

³⁰⁹ Efegeê, Jota. *O “tatu subiu no pau” ganhava todos os prêmios*. In: *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 13.

³¹⁰ Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 85.

Dantas D'Or, amiga da família e *habitué* da sala de espera do cinema onde Nazareth trabalhava. Ela também relata acerca do grande interesse que a sua música despertava no público:

*Conhecemos Nazareth ao tempo em que ele tocava na ante-sala de um dos tradicionais cinemas da então Avenida Central. Tal era seu fascínio, que não era raro nos deixarmos ficar ali a ouvi-lo, ao invés de penetrar no salão para ver a fita muda. Muito mais tarde o acaso nos fez ter por vizinhos amigos e íntimos do artista em cuja casa ia todos os domingos. Depois do jantar, sentava-se ao piano e tocava horas a fio, e não havia sono nem cansaço que nos fizesse arredar da janela, tal o encanto que nos despertavam as suas melodias gostosas, os seus requiebros, os seus ritmos sincopados e frenéticos uns, outros de pura nostalgia, tanto mais escutados na calada da noite. Certa vez, lhe dissemos ter a impressão de que deveria tocar muito bem Chopin, pois nos parecia que algo de semelhante existia entre ele e o compositor polonês. **Nazareth respondeu tristemente: “ – Também adoro Chopin, mas se tocar aqui [no salão de espera do cinema], serei despedido no dia seguinte.**³¹¹*

Em 1912, Nazareth e o flautista Pedro de Alcântara gravam dois discos em 78 rotações para a *Casa Edison*, com o seguinte repertório: *Favorito* e *Odeon*, de Nazareth, *Choro e poesia*, de Alcântara, e *Linguagem do coração*, de Callado. Já em 1930, a convite de Eduardo Souto, que era diretor da *Odeon-Parlophon*, Nazareth, agora em piano solo, grava os tangos de sua autoria, *Nenê*, *Favorito*, *Escovado* e a polca *Apanhei-te, cavaquinho!*. A maestria que tinha ao misturar a sobriedade típica de seu temperamento com a galhofada característica das músicas dançantes, à maneira de um alquimista sonoro, é o aspecto que mais chama a atenção ao se ouvir essas suas interpretações. No objetivo claro de delinear características importantes do seu modo de tocar, considero oportuno reter alguns traços de sua personalidade. Para tanto, utilizo-me do depoimento da filha de uma ex-aluna de Nazareth, a senhora Nair de Carvalho:

Nazareth era austero, sóbrio, encerrando-se em sua torre de marfim, pouco comunicativo, reservado e como alheiado das coisas externas. Se acaso alguma aluna sua ousava insinuar-se para o seu lado, procurando flertar ou namorá-lo, era o suficiente para que ele não

³¹¹ Almeida, Luiz Antonio de. Op. Cit., p. 101. (Grifo meu).

*voltasse mais a sua casa, tal como aconteceu a uma jovem viúva de rara beleza, a quem conheci (cujo nome do falecido esposo figura até hoje em uma das ruas principais de Jacarepaguá). Era tão bela que foi retratada a óleo por Rodolfo Amoedo. Durante o último baile do Império, na ilha Fiscal, foi destaque por sua elegância e finura, merecendo um rodapé inteiro de um jornal em voga a seu respeito. Não desejo divulgar-lhe o nome, conheci-a, contudo, bem, amiga que foi de minha família. Teve paixão por Ernesto Nazareth, porém foi por este repudiada, [Nazareth] nunca mais tornou a vê-la. Deixou até de receber a mensalidade de suas lições.*³¹²

A sobriedade interpretativa a que me referi, se revela, principalmente, graças ao uso extremamente parcimonioso de tempo *rubato*, fato que o torna, dessa forma, quase que completamente inexistente. Em contrapartida, o vigor rítmico que prodigiosamente imprime aos acentos, torna a música irresistivelmente buliçosa e fluente. Se, por um lado, o absoluto controle da *agógica* confere um certo grau de sobriedade, ou de tristeza, como identificou Milhaud, por outro, o domínio de uma técnica rítmica apurada, em plena consonância com as características basilares de uma prática musical contramétrica, possibilita o surgimento de um universo sonoro marcado por uma fascinante e álcere fluidez, inapreensível, é claro, em sua totalidade. Impossível, neste momento, não lembrar da advertência que Machado de Assis faz ao leitor antes do primeiro capítulo do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, originalmente de 1880, em que afirma: “escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”.³¹³

Nazareth tocava pensando em um público específico que, por sinal, era muito diferente do de outros pianeiros, como o de Chiquinha Gonzaga, por exemplo. Atraía, com seus sons, os ouvidos da elite. Eram seus grandes admiradores, por exemplo, Rui Barbosa e Henrique Oswald. Mesmo sem nunca ter sido chorão, lembrem que o seu sonho era ser concertista, transpôs para o piano a ambiência das ruas, com suas gírias e instrumentos seresteiros, evocando-os, no mais das vezes, nos próprios títulos e nas indicações da forma de tocar, em músicas para serem fruídas por pessoas que frequentavam os salões elegantes da época, as casas de música mais renomadas, assim como os cinemas, espaços que

³¹² Ibidem, p. 27.

³¹³ Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda, 2007, p. 09.

ficavam localizados em verdadeiras artérias sociais da capital carioca. Com Nazareth, vemos a arte pianeira em seu aspecto mais bem acabado, muito embora, na maioria das vezes, as suas músicas fossem inacessíveis àqueles pianeiros com pouca formação pianística e musical. Não por acaso, Nazareth foi descoberto por grandes pianistas eruditos, principalmente a partir da década de 60 do século XX, quase 30 anos após sua morte, como Aloysio de Alencar Pinto, Eudóxia de Barros, Marco Antonio de Almeida, Clara Sverner, Arthur Moreira Lima, Arnaldo Cohen, dentre muitos outros, que hoje o seu nome está muito mais ligado à sala de concerto, por sinal, local onde ele muito provavelmente gostaria que sua música estivesse.



Figura 14: Ernesto Nazareth

Diante do que foi exposto, é fácil compreender o motivo da notória implicância e ojeriza que Nazareth tinha com o termo maxixe, que, como já visto, apenas o fato de mencioná-lo era suficiente para que ficasse subtendida uma relação com as pessoas de origem negra, pobres, muitos deles chorões, do bairro da Cidade Nova, a propósito, o bairro onde Nazareth nasceu. Afirmava, portanto, categoricamente que suas músicas não eram maxixes, e que, muito embora fossem ritmadas e coreográficas, elas não eram para serem dançadas, e sim ouvidas. Por isso, chamava suas composições de tangos brasileiros. A propósito, há uma certa unanimidade na musicologia brasileira que entende o tango brasileiro como um híbrido de habanera, polca e lundu. A expressão tango brasileiro foi utilizada pela primeira vez em 1871, na peça *Ali-Babá*, pelo maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita (1830-1906).

Andrade lançou, em 1926, um tipo de entendimento que acusou Nazareth de esconder seus maxixes sob a marca de tango brasileiro, dada a grande semelhança formal entre esses dois gêneros.³¹⁴ O que ele não levou em consideração, todavia, foi o cenário

³¹⁴ Morais Júnior, em publicação recente, também compartilha deste mesmo raciocínio. Cf. Morais Júnior, Luís Carlos de. *O sol nasceu para todos: a história secreta do samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed. 2011. p. 43.

sócio-cultural em que ocorriam as práticas musicais embaladas por maxixe e tango brasileiro. Tornou-se, a partir do ensinamento de Andrade, um lugar-comum na musicologia brasileira entender que Nazareth usou de arbitrariedade ao chamar os seus maxixes de tangos brasileiros, com o fito de esconder a procedência vulgar desse gênero da Cidade Nova. Acontece que o que delimita o uso do termo tango brasileiro é o local de sua prática e o modo, conseqüentemente, como era executado, pois “dependendo de quem o interpretasse, o tango passava a ser, na verdade, um lundu-amaxixado e, como tal, permaneceu por várias décadas como quadro obrigatório nas revistas de teatro da Praça Tiradentes”.³¹⁵



Figura 15: Praça Tiradentes

Confirma-se, dessa forma, que a diferença mais decisiva entre maxixe e tango brasileiro se refere aos espaços sócio-culturais em que aconteciam suas respectivas performances. Como Nazareth era intransigente quanto ao fato de sua música ser ouvida e não dançada - é bom lembrar que o maxixe era música para ser dançada -, ele propositalmente tocava os seus tangos em andamento bem mais lento do que aquele que outros pianeiros imprimiam aos maxixes. Pode-se confirmar essa afirmação pela comparação da interpretação que Nazareth confere ao seu tango brasileiro *Escovado*, gravado em 1930, com a do maxixe *Gaúcho (Corta-Jaca)*, de 1912, realizada pelo *Grupo Chiquinha Gonzaga*, tendo a própria compositora ao piano. De qualquer maneira, é importante confirmar que ambos, o maxixe e o tango brasileiro, fazem parte de um imaginário afro-brasileiro que, apesar das fronteiras entre um e outro não serem rígidas, existiam, sim, “variações de inflexões sociais e instrumentais (em sua prática e difusão)”.³¹⁶ Equivale a dizer, de acordo com Machado, que

³¹⁵ Franceschi, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p. 151.

³¹⁶ Machado, Cacá. *Op. Cit.*, p. 115.

*Nesse sentido, do ponto de vista estritamente musical, enquanto o maxixe e o tango brasileiro demonstrariam certa equivalência e reversibilidade, em suas representações socioculturais serão opostos: o primeiro estará associado à cultura periférica da Cidade Nova, tocado, dançado e ouvido pelos pobres; o segundo terá passaporte livre para transitar pela elite fluminense da 'belle époque' - na sala de espera dos cinemas, nas operetas ou nos saraus particulares, mas no espaço público destinado aos concertos sua entrada será mais problemática.*³¹⁷

O que acontece, então, é uma resignificação que Nazareth dá ao maxixe ao chamá-lo de tango brasileiro. Ter dado uma nova *posição social*, um novo *status* ao maxixe, possibilitou, efetivamente, que sua música fosse tocada nos ambientes refinados que fechavam as portas à pobre dança da Cidade Nova. Assim, ele bebeu no popular e também se afastou dele: “Nazareth se afasta do popular pela maneira já transfigurada por que aparecem na sua obra os elementos intrinsecamente populares”.³¹⁸

Extrema argúcia que permitiu tornar o que era indesejado e motivo de vergonha em objeto de desejo e orgulho. Vale lembrar que o pianista que tanto encantou as pessoas com sua música tornou-se conhecido, ainda em sua época, pelo cognome de o *Rei do Tango*. Tamanha foi a habilidade de Nazareth em tecer diálogos provenientes de fontes tão distintas que pouquíssimas pessoas de sua época sequer imaginaram essa sua *trampolinagem*, sua *esperteza*, tantas vezes escamoteada num semblante triste e reservado que motivou o nosso maior compositor de todos os tempos, Heitor Villa-Lobos, a afirmar que “Ernesto Nazareth era a verdadeira encarnação da alma brasileira”.³¹⁹

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 314.

³¹⁹ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 175-76.

4. E OS CENTROS URBANOS “CIVILIZAM-SE”: OS PIANEIROS AO SOM DOS GUIZOS DA MODERNIDADE

4.1. A cidade que surge e a que desaparece: transformações urbanas na *belle époque* carioca

Entrei ontem numa livraria, que só tinha a vidraça guarneçada, e lá dentro, da nudez horrorosa de um casarão velhíssimo, os carregadores retiravam com pressa os últimos caixotes - caixões, diz-se cá. A estas horas, de tal livraria só restará lembrança.

Manuel de Sousa Pinto

No final do século XIX e início do XX, a cidade do Rio de Janeiro, epicentro da cultura nacional, vive um momento de grande efervescência política, social, urbana, cultural. Cite-se a abolição da escravidão, a proclamação da República, os processos de industrialização, a ampliação acelerada do mercado interno, a imigração em massa e a aceleração nos processos de urbanização.

Tal conjuntura, reforçada pelo período que ficou conhecido como *belle époque* carioca, ocorrida entre os anos de 1898 e 1914, como entende Needell,³²⁰ marcado por um processo violento de modernização e urbanização, põe em destaque as dicotomias vividas por essa sociedade: tradição e modernidade, cultura popular e cultura de elite, música popular urbana e música de concerto. Acerca da *belle époque*, Mônica Pimenta Velloso, referindo-se ao contexto urbano carioca, observa que

O endeusamento do modelo civilizatório parisiense é concomitante ao desprestígio das nossas tradições. Vive-se o apogeu da ideologia cientificista que transforma a modernidade em um verdadeiro mito, cultuado pelas nossas elites. Mais do que nunca, a cultura popular é

³²⁰ Needell, Jeffrey D. Op. Cit., p. 11.

*identificada com negativismo, na medida em que não compactuaria com os valores da modernidade.*³²¹

Logo nos primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, sob o governo do Presidente Rodrigues Alves (1902-06) e administrada pelo Prefeito Pereira Passos, vive a implantação de um projeto que visava à sua modernização. O *slogan* “O Rio moderniza-se”, criado pelo cronista Figueiredo Pimentel, logo se tornou célebre.

Dos graves problemas que impossibilitavam o Rio de Janeiro ter *status* de cidade moderna, sobressaem três, que, por sinal, foram o alvo das mudanças por que passou a capital da República, entendida, nesta conjuntura, como a própria imagem do Brasil. Em decorrência da demanda por capitais, técnicos e imigrantes europeus, a cidade deveria, nesse contexto, funcionar como um meio para atrair os estrangeiros. Acontece que, muito embora o porto do Rio fosse considerado o terceiro em importância em todo o continente americano, atrás apenas dos de Nova York e de Buenos Aires, sua estrutura obsoleta não permitia o incremento comercial almejado. Nicolau Sevcenko analisa que

*Os antigos cais tinham pouca profundidade e não permitiam que as grandes embarcações e os modernos transatlânticos os abordassem diretamente, devendo permanecer ancorados à distância e transferir suas mercadorias por um complicado sistema de transbordo por embarcações menores, ao mesmo tempo precário, lento e extremamente oneroso.*³²²

Estava relacionada à questão do porto, também, a precária situação da estrutura viária que remontava ao período colonial. Pequenas ruas que foram feitas para o tráfego com veículos de tração animal e para simples passagens de transeuntes, conflitavam grandemente com a premência de um fluxo mais acelerado. Entendo como faces de uma mesma moeda, tanto a questão do porto da cidade como a sua estrutura viária, às quais Sevcenko acrescenta:

³²¹ Velloso, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988, p. 08-09.

³²² Sevcenko, Nicolau. *O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In: Novais, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 22.

*Ademais, quando chegavam a terra firme, as mercadorias teriam que atravessar a cidade para ser destinadas às linhas de trem que as remeteriam para outros pontos do território nacional, o que não era menos complicado numa cidade cuja estrutura viária ainda provinha em grande parte do período colonial, toda composta de vielas tortuosas, onde fatalmente os caminhões precisariam fazer complicadas manobras de recuo toda vez que deparassem com veículos de tração animal, visto que não haveria espaço para ambos no vão apertado das múltiplas ruelas.*³²³

Outro aspecto decisivo para a implementação do projeto que iria modernizar o Rio de Janeiro foi a questão do saneamento da cidade. “O Rio apresentava focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra, tifo, mas suas ameaças mais aflitivas eram a varíola e a febre amarela, que todo verão se espalhava pela cidade como uma maldição”.³²⁴ Tãmanha era a quantidade de mortes, principalmente de estrangeiros que não tinham anticorpos resistentes às doenças, que, por essa época, a futura cidade maravilhosa recebeu o epíteto de “túmulo de estrangeiro”.

Dessa forma, fazem parte essencial da implementação de tal projeto modernizador, a abertura de novas avenidas, as reformas no cais do porto, e, também, a remodelação, a higienização e o saneamento da cidade, entendidos, nesta conjuntura, como aspectos fundamentais para que a capital da República abandonasse as características de uma cidade colonial. Para realizar este intento, foi nomeado pelo Presidente Rodrigues Alves um trio de técnicos para atuar em cada área específica: para a reforma do porto, o engenheiro Lauro Müller, para o saneamento da cidade, o médico sanitariaista Oswaldo Cruz, e para a reurbanização, o engenheiro urbanista Pereira Passos, que havia acompanhado as reformas promovidas por Hausmann, em Paris, décadas atrás. De acordo com Sevçenko,

Aos três foram dados poderes ilimitados para executar suas tarefas, tornando-os imunes a quaisquer ações judiciais, o que criou uma situação de tripla ditadura na cidade do Rio. Como era de se prever, os três se voltaram contra os casarões da área central, que congregavam o grosso da população pobre. Porque eles cerceavam o acesso ao porto, porque comprometiam a segurança sanitária,

³²³ Idem.

³²⁴ Idem.

*porque bloqueavam o livre fluxo indispensável para a circulação numa cidade moderna.*³²⁵

Assim, a solução encontrada foi esconder e ou destruir aquilo que significava atraso aos olhos das nossas elites, sendo que neste projeto, eram notas dissonantes o povo pobre e tudo o que a ele estivesse relacionado: suas habitações que, na grande maioria, eram os antigos casarões coloniais situados no centro da cidade, os cortiços, as vielas escuras e esburacadas, as epidemias, os becos mal afamados. Velloso mostra que

*Alegando garantir melhores condições de vida à população pobre, o governo desapropria e põe abaixo grande parte dos prédios e casarões das ruas centrais da cidade. Desalojadas do centro, as camadas populares são obrigadas a se deslocarem para os subúrbios e favelas da periferia.*³²⁶

Dessa forma, o Rio passa por uma nova distribuição geográfica que objetiva desenhar uma “cidade ideal”. Dentre as várias medidas adotadas, no que tange especificamente à questão da reurbanização, cite-se a construção da Avenida Beira-Mar, cujo objetivo era facilitar o acesso à zona sul, local de moradia das classes mais abastadas, com suas mansões *art-nouveau* nos bairros de Botafogo, Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras. Assim, “a ordem hierárquica é transposta para uma ordem distributiva geométrica que polariza norte (povo) e centro-sul (elites)”.³²⁷ Conforme Needell, a construção da Avenida Central, atual Rio Branco, era “um imenso bulevar cortando as construções coloniais da Cidade Velha”.³²⁸ Ainda de acordo com este autor, convém ressaltar que “a avenida havia sido planejada com objetivos que ultrapassavam em muito as necessidades estritamente viárias - ela foi concebida como uma proclamação”.³²⁹

³²⁵ Ibidem, p. 23.

³²⁶ Ibidem, p. 11.

³²⁷ Ibidem, p. 12.

³²⁸ Needell, Jeffrey D. Op. Cit., p. 58.

³²⁹ Ibidem, p. 60.



Figura 16: Avenida Central

Importante é que esse tom de proclamação foi amplamente vivido pelas elites que, se por um lado, se orgulhavam do Rio ter se tornando uma *Europa possível*, ou melhor, uma *Paris possível*, por outro julgavam plenamente necessário e justificável a extirpação de tudo que pudesse sequer contrariar toda essa euforia, como por exemplo, a situação dos pobres que foram desalojados de suas habitações e deixados ao deus-dará, pois “(...) a elite celebrava não só o que era feito, mas também o que era desfeito”.³³⁰ O poeta Olavo Bilac, típico representante dessa elite, em uma crônica de 1904, nos dá um pouco da dimensão dessa forma de pensar:

³³⁰ Ibidem, p. 67.

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas [...] começamos a caminhar para a reabilitação.

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente.

Com que alegria cantavam elas - as picaretas regeneradoras! E como as almas das que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!”³³¹



Figura 17: Rio à época do “Bota-abixo”

Diante da demolição maciça de prédios, quase seiscentos, cabia aos pobres sair de cena, visto que o “bota-abaixo”, forma como eles chamavam tal ditadura, não previa nenhum tipo de indenização. Enquanto isso, a elite acreditava que estava ocorrendo uma verdadeira “regeneração”, termo que, por sinal, foi amplamente

usado pela grande imprensa para se referir às drásticas mudanças que estavam em andamento. O quadro de repressão sistemática seria, portanto, a marca desse momento, pois, quanto às populações pobres, “trata-se não apenas de deslocá-las do centro da cidade mas de deslocá-las também do eixo de influência da vida nacional”.³³² Por essa época, algumas tradições cariocas foram proibidas por Pereira Passos:

³³¹ Bilac, Olavo apud Jeffrey, D Needell. In: Needell, Jeffrey D. Op. Cit., p. 70.

³³² Velloso, Mônica Pimenta. Op. Cit., p. 16.

*Proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição de carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim como uma série de outros costumes “bárbaros” e “incultos”.*³³³

Em contrapartida, os hábitos europeus, mais especificamente franceses, são valorizados e até cultuados, quase à moda de um fetiche, por essa sociedade ansiosa por valores considerados modernos e, portanto, civilizados. A vida urbana do Rio de Janeiro se viu invadida por um desejo ardente de ser uma pequena Paris em pleno calor escaldante dos trópicos. Alencar Pinto observa que

*A rua do ouvidor tornou-se uma espécie de Faubourg St. Honoré. Surgiram as costureiras, as chapeleiras, os figurinos, os ‘bijoux de fantaisie’, os restaurantes, o Sainte Emilion, a Veuve Cliquot, os ‘ateliers’ de pintura, de fotografia (todo mundo fazia o seu ‘daguerreotype’), a música de salão de Chaminade, Durand, Godard, Louis Gregh, Théodore Lack, Francis Thomé, a literatura (era ‘chic’ escrever em francês), a poesia, o teatro de variedades, o café-concerto, as cançonetas, o ‘carnet de bal’ e, muito especialmente, as danças de salão.*³³⁴

A primeira edição da revista *Fon-Fon!* - cuja onomatopéia do título nos remete ao moderno barulho dos automóveis que começavam a acelerar o ritmo da cidade -, revela importante faceta dessa *joie de vivre*, dessa euforia característica do modo de viver na *belle époque*:

Poucas palavras à guiza de apresentação. Uma pequena... “corrida”, sem grandes dispêndios de “gazolina”, nem excessos de velocidade. Para um jornal ágil e leve como “Fon-Fon!” não póde haver programma determinado (deveríamos dizer distância marcada).

Queremos fazer rir, alegrar a tua boa alma carinhosa, amado povo brasileiro, com a pilheria fina e troça educada, com gloza

³³³ Needell, Jeffrey D. Op. Cit., p. 57.

³³⁴ Pinto, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 5, 1963, p. 30.

inoffensiva e a gaiata dos velhos hábitos e dos velhos costumes, com o commentario leve ás cousas de actualidade.

Em todo o caso, isto já é um programma, felizmente, facil de cumprir, muito mais facil do que qualquer outro, com considerações a attender e preconceitos a respeitar.

Para os graves problemas da vida, para a mascarada Política, para a sisudez conselheiral das Finanças e da intrincada complicação dos princípios Sociaes, cá temos a resposta própria; aperta-se a “sirêne” e... “Fon-Fon!”, “Fon-Fon!”.

Se a cousa fôr grave de mais, com feições de Philosophia, com dogmas de ensinamentos, aperta-se demoradamente a sirêne e ella responderá por todos nós, profunda e lamentosamente, “Fô...ôn. Fô...ôn. Fô...ôn”.

E prompto. Não haverá assumpto mais sobrecasaca preta, mais cartola, mais Instituto Histórico, que resista á ferina expressão desta “sirêne” bohemia.

Assim, leitor amigo, cá estamos nós promptos para o sucesso e... para a gloria.³³⁵

Esse momento de metamorfose e adaptação vivido pela cidade do Rio de Janeiro, no qual ficam expostos suas contradições onde convivem o moderno e o antigo - transformação da cidade colonial em “cidade maravilhosa” - é mostrado, tanto nos principais jornais cariocas do início do século XX, que publicavam charges de Raul Pederneiras, nome ligado ao jornalismo, ao teatro e à carreira jurídica, como, também, nas principais revistas.

Os jornais, nesses primeiros anos do século XX, ao apresentarem charges e caricaturas, que têm o humor e a ironia como alimento, introduzem uma nova abordagem jornalística. Fabiana Silveira Moura observa:

Diferente dos folhetins do início do século XIX, que abrangiam desde artigos sobre medicina até notícias curtas e romances, o jornal, nesse momento, apresenta, além de crônicas e debates sobre as questões políticas, um aspecto visual mais atrativo, formado, principalmente, por charges e caricaturas que, tomadas como elemento formador de opinião, também cumprem a função de introduzir no jornal a dimensão cultural das ruas.³³⁶

³³⁵ Revista *Fon-fon!*. Rio de Janeiro, 13.04.1907, ano I, nº 1.

³³⁶ Moura, Fabiana Silveira. *João do Rio e Raul Pederneiras – entre o avesso e o direito da Belle Époque carioca*, In: *Darandina revista eletrônica* - Programa de pós-graduação em letras/UFJF, vol. 2 n. 1. Disponível em http://www.darandina.ufjf.br/textos/br/maio_2009/artigos/artigo04.pdf. Acesso em 28/10/2009.

É interessante observar o fato de que a charge tanto usa imagens como palavras, sendo que, na maioria das vezes, essas servem para comentar aquelas. O cineasta Jean-Luc Godard, de forma sintética e precisa, comenta acerca da complementaridade existente entre palavra e imagem: “palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas.”³³⁷ Confirmando esta ideia, Martine Joly comenta:

*Assim, quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras. Correndo o risco de um paradoxo, podemos dizer que quanto mais se trabalha sobre as imagens mais se gosta das palavras.*³³⁸

Elegemos, assim, uma charge de Raul Pederneiras, “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”, como pano de fundo para ampliarmos nosso olhar sobre esse momento de *belle époque* carioca, no qual a música tem papel relevante, assim como a relação entre práticas musicais e localização urbana, referindo-se, especificamente, a bairros da capital da República. Da simples leitura do título já podemos perceber a forte relação com o cotidiano, visto que o mesmo faz uma alusão clara ao provérbio popular: “Dize-me com quem andas... direi quem és”. Importante ressaltar a valorização que Pederneiras dá à paisagem humana em detrimento da urbana. Laura Nery entende que

*O cuidado na observação do comportamento, das expressões, dos gestos, conduz o leitor nessa experiência e síntese virtual de um momento e de uma dada realidade sociocultural. A natureza sociológica da abordagem não encobre o viés psicológico da observação sobre o carioca. O que está oculto é trazido à cena, o que está em andamento da ‘alma’ da gente da rua é antecipado pelo lápis.*³³⁹

³³⁷ Godard, Jean-Luc apud Joly, Martine. In: Joly, Martine. *Introdução à análise da imagem*, Campinas, Papirus, 1996, p. 115.

³³⁸ Joly, Martine. Op. Cit., p. 133.

³³⁹ Nery, Laura. *Cenas da vida carioca: o Rio nos traços de Raul Pederneiras*. In: *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. (Orgs.) Chalhoub, Sidney, Neves, Margarida de Sousa, Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, p. 445.

É exatamente isso o que ocorre em “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”, em que os bairros não estão ligados a aspectos externos da paisagem urbana, mas pelos comportamentos dos bonecos que revelam seus gostos musicais, pelo conjunto dos traços do rosto humano - a fisionomia, que, neste caso, tornam a charge altamente expressiva. Assim, podemos pensar por imagens ou nas imagens, procurando, dessa forma, pistas para chegarmos às práticas musicais, às representações, às visões de mundo, às significações, assim como às leituras da cidade e de seus espaços.



Figura 18: Charge de Raul Pederneiras

“DIZE-ME O QUE CANTAS... DIREI DE QUE BAIRRO ÉS”.³⁴⁰

³⁴⁰ Pederneiras, Raul. *Cenas da vida carioca*, Rio de Janeiro, 1924.

Bem sei que me desprezas... (Cidade Nova, Saúde e adjacências)
À noite o plenilúnio é como um sonho... (São Cristóvão, Vila Isabel e vizinhanças)
Non t'amo più... Vorrei morir!... (Botafogo, Copacabana e outras babéis)

Em todas as tiras da charge há algo em comum: o canto acompanhado, em um ambiente doméstico, interpretado para uma audiência. No entanto, as semelhanças parecem parar por aqui, porque o que fica mais visível é a exposição das alteridades e, assim, das identidades.

Fica claro, pela leitura da charge, que a apresentação lírica, (terceira tira) possivelmente árias de ópera, cantadas em italiano, acompanhadas ao piano - gênero europeu, modelo de civilização - está relacionada aos bairros nobres de Botafogo, Copacabana, Gávea (*e outras babéis*); e que, possivelmente o maxixe, (primeira tira) cantado em vernáculo, acompanhado ao violão e dois cavaquinhos - gênero nacional, modelo de licenciosidade e prazer está relacionado aos bairros da Cidade Nova, Gambôa, Saúde (*e adjacências*). Mais ainda, na segunda tira, possivelmente uma modinha, temos tanto elementos que fazem parte da primeira, como o canto em português, como da terceira, a saber, o uso do piano, e relaciona-se aos bairros de São Cristóvão, Vila Isabel (*e vizinhanças*).

Pela observação dos instrumentos musicais que aparecem nas três tiras das charges, violão e dois cavaquinhos (primeira) e piano (demais), embora que nestas duas últimas, esses instrumentos sejam de modelos diferentes, dando, assim, conotações distintas, concluímos que se tratam de práticas musicais diferenciadas. E essas práticas diferenciadas são reveladoras de diferentes representações que os grupos sociais em questão têm de si mesmos, pois, conforme Pierre Bourdieu “a representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz parte integrante de sua realidade social”.³⁴¹

De forma genérica, o uso do piano, instrumento doméstico e símbolo de *status* social largamente usado pelas elites e pela classe média da *belle époque* carioca, difere do uso do violão e dos dois cavaquinhos, instrumentos populares ligados à rua e às camadas populares, pois, de acordo com Velloso, com uma pontada de ironia, “o violão, a modinha e

³⁴¹ Bourdieu, Pierre apud Chartier, Roger. In: Chartier, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, 2002, p. 177.

o maxixe são vistos como adulterações à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na *boa sociedade*".³⁴²

Essas práticas musicais distintas - observadas pela ótica do simbolismo social que os instrumentos carregam - e relacionadas com diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro, levam-nos a compreender a presença de diferentes socialidades, tendo em vista que "(...) um território se delimita pelas várias polaridades bem marcadas".³⁴³ Sobre a questão do espaço e do cotidiano, Maffesoli reflete que

*O espaço molda coercitivamente os hábitos e costumes do dia-a-dia que, por sua vez, permitem a estruturação comunitária. É interessante, portanto, constatar que nas próprias cidades encontramos a constituição de entidades regionais que reconduzem, 'ne varietur', as práticas cotidianas de seu enraizamento de origem.*³⁴⁴

O sentimento de pertença a um lugar imbricado com um determinado tipo de música ou de fazer musical, evidencia que "(...) a construção de identidade é tanto simbólica quanto social."³⁴⁵ . Para Woodward,

*O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído.*³⁴⁶

Ora, confirma-se, assim, a existência de uma estreita relação entre música e espaço. De acordo com Pierre Mayol,

A prática do bairro é desde a infância uma técnica do reconhecimento do espaço enquanto social; (...) Assinatura que atesta uma origem, o bairro se inscreve na história do sujeito como

³⁴² Velloso, Mônica Pimenta. Op. Cit., p. 24.

³⁴³ Maffesoli, Michel. Op. Cit., p. 59.

³⁴⁴ Maffesoli, Michel. Op. Cit., p. 53.

³⁴⁵ Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Silva, Tomás Tadeu da (Org.), Petrópolis, Ed. Vozes, 2007, p. 10.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.

*a marca de uma pertença, o arquétipo de todo processo de apropriação do espaço como lugar da vida cotidiana pública.*³⁴⁷

Temos, então, práticas musicais diferenciadas associadas a diferentes espaços urbanos (bairros). Ainda no que concerne aos instrumentos musicais presentes na charge de Pederneiras, é interessante ressaltar que há uma diferença básica entre as duas últimas tiras no que tange, especificamente, ao uso do piano. Na segunda, o instrumento que aparece é um piano *tipo armário*, enquanto que na terceira, temos um *tipo cauda*. A simples diferença entre dois modelos de piano, o de armário e o de cauda, revela, de forma sensível, a diferença de valores monetários entre os mesmos, visto que o segundo é bem mais caro do que o primeiro, dando, assim, conotações diferenciadas quanto à relação músicas e seus instrumentos de veiculação, violão e cavaquinhos (primeira tira), piano de armário (segunda tira) e piano de cauda (terceira tira), e os bairros a eles associados.

Com isso, percebemos uma faceta importante da socialidade neste contexto de *belle époque* carioca, com seus inúmeros meandros e grande complexidade, na qual a encenação cotidiana da cidade do Rio de Janeiro, encontrou em uma charge de Pederneiras o mote para evocar, não o “real passado”, mas antes, “re-presentar”, ou, como sugere Fernando Catroga, “re-presentificar”³⁴⁸ a memória de um tempo e de uma parte da paisagem sonora carioca em que as leituras dos espaços urbanos revelaram representações.

4.2. Aurélio Cavalcanti: um virtuose empreendedor de sua época

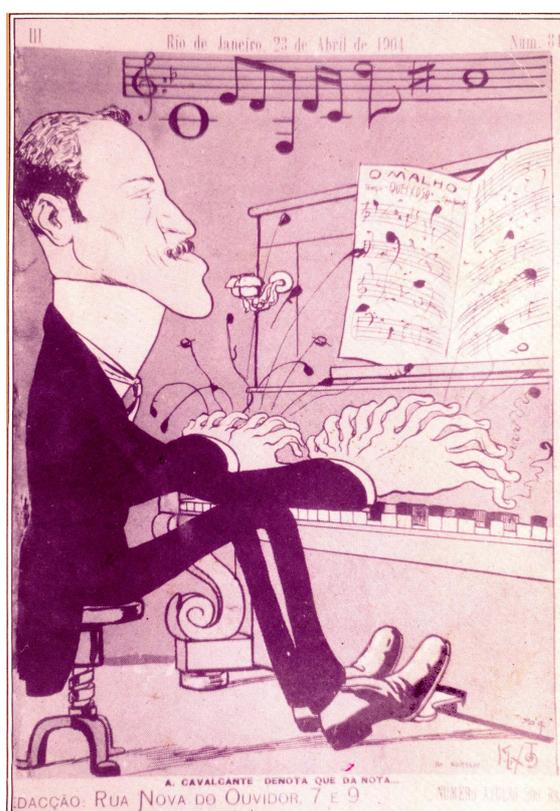
Foi um astro de seu tempo.

Orestes Barbosa

³⁴⁷ Mayol, Pierre. *O bairro*, In: Certeau, Michel de, Giard, Luce & Mayol, Pierre. *A invenção do cotidiano*, (vol. 2). Petrópolis, Ed. Vozes, 2005, p. 44.

³⁴⁸ Catroga, Fernando. *Memória e história*, In: *Fronteiras do milênio*, Sandra J. Pesavento (Org.), Rio Grande do Sul, Editora Universidade UFRGS, 2001, p. 55.

Se, no mais das vezes, a atividade pianeira apresentava-se como uma profissão acessória à outra principal, servindo, portanto, como uma forma de complemento salarial, para o homem de negócios Aurélio Cavalcanti, o trabalho de pianista que desempenhava em nada se aproximava do amadorismo, visto que o exercia com o rigor profissional de um empresário. De fato, desde a década final do século XIX, de acordo com informação de Tinhorão, Cavalcanti era “(...) o mais disputado pianista profissional do Rio de Janeiro. Apesar de cobrar 60 mil-réis por baile em casa de família (com intervalo à meia-noite para reforçada ceia obrigatória), Aurélio tinha sua agenda comprometida para quase todos os dias da semana”.³⁴⁹



**Figura 19: Aurélio Cavalcanti na capa da Revista
O Malho de abril de 1904**

³⁴⁹ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 167.

Tamanha era a popularidade de Cavalcanti no Rio de Janeiro da *belle époque* que, na edição de nº 34 de 24 de abril de 1904, a revista *O Malho*, considerada a de maior circulação por essa época, estampa em sua capa a figura do famoso pianista. Wehrs observa que “as famílias davam seus bailes ao som de piano, de preferência tocado por **Aurélio Cavalcanti, de enorme prestígio, de modo que nenhuma festa era considerada de bom nível, se não fosse ele o pianista,** mais ou menos como uma ou duas décadas antes era de bom tom estar ao piano de Aquiles Chirol...”³⁵⁰

*Comedrinha	Polka	1\$500	*Chiméras	Valsa	1\$500
*Enfance	"	1\$500	*Fragrancia	"	1\$500
*Fogo de Palha	"	1\$500	*Madrigal	"	1\$500
*Gonçalo	"	1\$500	*No lo creyo	"	1\$500
*Pernambucana	"	1\$500	*Poetisa	"	"
*Quando te casar?	"	"	*Pretendida	"	"
*Sincera	"	"	*Querida	"	1\$500
*Esplendido	Schottisch	1\$500	*Sinha	"	"
*Saphira	"	1\$500	*Volupia	"	"
*Amores passados	Valsa	1\$500	*Bizarria	Quadrilha	1\$500
*Adorada	"	"	*Barro do Sr. Alcaide	"	1\$500
*L'Avear	"	"	*Coralina	Mazurka	1\$500
*Causado	"	1\$500			

* INEDITAS

ESCRITÓRIO MUSICAL
de AURELIO CAVALCANTI

21 RUA DOS OURIVES 21
(CORRADO)
RIO DE JANEIRO

Figura 20: Capa de partitura de Aurélio Cavalcanti

³⁵⁰ Wehrs, Carlos. Op. Cit., p. 179. (Grifo meu).

Cavalcanti era compositor, além de pianista, e mais de duas centenas de suas composições foram editadas,³⁵¹ aproximadamente a mesma quantidade de peças que Nazareth publicou em seus mais de 70 anos. Relevante é que Cavalcanti publicou esse grande número de partituras em apenas 41 anos de vida. Praticamente todas as grandes casas de música de seu tempo editaram peças de sua lavra, às quais podemos citar: *Artur Napoleão*, *Bevilaqua*, *Buschmann & Guimarães*, *Anché A. da Costa & Cia*, *Vieira Machado*, *J. Filippone*, fato que, possivelmente, levou o maior cronista carioca de início do século XX, João do Rio, a afirmar que “as meninas dos bailes de Catumbi só conhecem as novidades do senhor Aurélio Cavalcanti”.³⁵² Nas reminiscências de *Animal*, apelido do chorão Alexandre Gonçalves Pinto, Cavalcanti tem lugar de destaque:

Chorão de nome, me sendo impossível descrever os grandes feitos deste imenso artista musical.

*No teclado de um piano era primoroso, não existia naquela tempo, quem o imitasse, era de um verdadeiro hymno de amor. Aurélio foi excelente músico. As suas composições ahi estão que são um primor de beleza. Era bom chefe de família e bom amigo. A sua morte ainda hoje é pranteada.*³⁵³

Cavalcanti, cujo nome completo era Aurélio Bezerra Cavalcanti de Sá, nasceu em 1874, no morro de Paula Matos, Rio de Janeiro. Primogênito do casal Joaquim Veríssimo de Sá e de Ana Bezerra Cavalcanti de Sá, desde tenra idade demonstrou vocação musical, tanto que, quando ainda não tocava piano, ele “gostava de ficar percutindo ao fundo de panelas e bacias, como se dedilhasse o teclado de um piano, buscando extrair delas, não ritmos, mas melodias”.³⁵⁴ Todavia, em consonância com os costumes da época, o talento musical de Cavalcanti não foi incentivado pelo seu pai, visto que ele queria que seu filho se tornasse um *doutor*.

Cavalcanti tinha quatro irmãos, Francisco, Reginaldo, Manoel e João, e apenas uma irmã, Virgínia, chamada pelos familiares de Zizinha. Quando o seu pai contratou o professor Etelvino Oscar Rebelo para ministrar aulas de piano uma vez por semana em sua

³⁵¹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 184.

³⁵² Rio, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 41.

³⁵³ Pinto, Alexandre Gonçalves. Op. Cit., p. 41.

³⁵⁴ Vasconcelos, Ary. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 278.

residência, exclusivamente para Zizinha, visto que era a única mulher, Cavalcanti, é claro, não pôde receber as aulas de piano que tanto almejava. Entretanto, o seu talento permitiu que ocorresse uma verdadeira peripécia no tocante à sua formação musical, fato que, por sinal, será decisivo para a sua futura vida profissional, conforme se pode observar na narrativa de Vasconcelos:

O pequeno Aurélio aproximava-se, pé ante pé, e ia ouvir as lições. Certa ocasião, o mestre passou uma lição para Zizinha. Aurélio sentou-se ao piano e tocou toda a melodia, façanha que sua irmã só conseguiu realizar lendo a música e estudando-a. Uma ocasião, o garoto chamou o professor: “O senhor quer ver como eu sei toda a lição que o senhor passou para a Zizinha?” E tocou-a mesmo. Tal foi, então, o entusiasmo do mestre, que este procurou o pai para convencê-lo a deixar Aurélio estudar piano: “Ele tem jeito. Deixe que eu ensine piano a ele, que não cobro nada”. Assim, Aurélio Cavalcanti iniciou seus estudos de piano e teoria.³⁵⁵

Quando ainda era aluno do Colégio Belmonte, mesma instituição em que Nazareth estudou, Cavalcanti começou a chegar tarde em casa, fato que mais tarde se tornará rotineiro em sua vida. Quase que invariavelmente era encontrado por seus pais tocando piano na *Casa Buschmann & Guimarães*, na rua do Ourives nº 52. Já nessa época, a sua música revelava expressivo poder de aglutinação, visto que se reunia, na porta da loja, grande número de pessoas interessadas em ver e ouvir o menino tocar. Ante a desaprovação de seu pai, este, com o fito de pôr termo à sua vocação, internou-lhe no Colégio Universitário Fluminense, na rua do Bispo, com saída apenas aos domingos. Tamanho era o seu fascínio pelo piano, que, às vezes, nem ia para casa no dia permitido pelo colégio. De acordo com Vasconcelos, “um domingo que ele não veio para casa, os pais, preocupados, foram encontrá-lo na sala de festas da escola, tocando piano com as filhas do diretor”.³⁵⁶

A sua música parecia encantar as pessoas em geral, de simples transeuntes das ruas, passando por moças da elite, chegando até membros da aristocracia. Certa vez, em uma colação de grau no Colégio Pedro II, onde era aluno, tocou a quatro mãos com a sua irmã uma transcrição da *Protofonia de “O Guarani”*, de Carlos Gomes. “O Imperador, presente, ficou entusiasmado com o menino Aurélio e, vendo no programa que ele voltava na

³⁵⁵ Ibidem, p. 279.

³⁵⁶ Idem.

segunda parte para tocar o *Tremolo* de Gottschalk, e não podendo esperar, pediu aos diretores para antecipar seu número, quando de novo o aplaudiu calorosamente”.³⁵⁷ Como era uma criança e já dominava peças de um pianismo refinado que, sem dúvida, exigiam um domínio técnico superior, como no caso das peças supracitadas de Gomes e Gottschalk, pode-se concluir que Cavalcanti foi o que hoje se chamaria de uma criança prodígio.

A despeito da não aprovação de seu pai pela sua vida musical, sendo que este ainda tentou para ele, mais tarde, um emprego no Banco do Brasil, Cavalcanti decidiu ganhar a vida com o piano, e, desde o início de sua vida profissional como pianero, destacou-se como um empreendedor. Para se ter uma ideia, nesse seu início de profissão, tocava todas as tardes na *Casa Arthur Napoleão*, na rua do Ourives nº 89, como pianista demonstrador, sem, contudo, receber nenhuma gratificação pelo serviço prestado. No entanto, em contrapartida, a casa recomendava seu nome para tocar em bailes, fato que, possivelmente, rendia-lhe muito mais dinheiro do que o pagamento que eventualmente viesse a receber como pianista demonstrador.



Figura 21: Aurélio Cavalcanti

De fato, as casas de música serão, doravante, o local apropriado tanto para ele se anunciar como pianero, como para vender suas partituras. Orestes Barbosa confirma que Cavalcanti “tocava piano na porta da casa de músicas da rua Gonçalves Dias, Ao Clarim da Vitória, e ali mesmo vendia suas valsas, aceitando os chamados para **bailes onde só o piano tinha aceitação**”.³⁵⁸ Importante ressaltar, conforme Vasconcelos, que “seu prestígio tornou-se tão grande que nenhuma festa no Rio de Janeiro era considerada boa se não era ele o pianista.

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ Barbosa, Orestes. *Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 18. (Grifo meu).

Já então era um virtuose do instrumento: fazia décimas com facilidade e tocava, de costas para o piano, qualquer música”.³⁵⁹

Entende-se que, além de ser um exímio pianista, ele fazia questão de exibir a grande facilidade e desenvoltura que tinha ao piano, à maneira de, como se diria hoje, um *showman*. Sem dúvida, essa sua atitude profissional muito contribuiu para que o seu nome ficasse bastante conhecido na cidade do Rio de Janeiro. Cavalcanti ficou tão afamado como grande pianista que não tardou a surgir o boato de que ele havia se submetido, conforme narra Tinhorão, a “(...) a uma operação nas membranas das mãos para alcançar além de uma oitava do piano”.³⁶⁰

A jornalista Sandra Barreto, que conheceu o autor de *Chorosa* quando criança, informa outra faceta intrigante de Cavalcanti, a saber, que ele conseguia tocar mesmo quando estava dormindo. Interessante é que este fato em muito contribuía para aumentar, de forma positiva, a sua popularidade. Segundo Barreto, “eu, menininha, de oito anos, era a acordadeira oficial de Aurélio, antes de chegar noite alta. Como me lembro do pianista dorminhoco”.³⁶¹ Vejamos, então, o seu relato:

*Mal começava a tocar para os pares voltearem pelos salões antigos, Aurélio Cavalcanti ferrava no sono: dormia mesmo sem parar de tocar. Muitas vezes, dormindo, compunha peças que logo esquecia. E a turma que já sabia da dormideira de Aurélio, quando queria parar de dançar (para as famosas voltinhas de braço dado, em volta do salão) chegava perto do piano e acordava Aurélio.*³⁶²

Esta característica de Cavalcanti parece ter sido bastante significativa e conhecida à época. Sintomático disto é que há outro relato que narra episódio semelhante, como observa Vasconcelos:

Uma noite, na residência do General Câmara, na Rua Bela de São João, em São Cristóvão, houve um concurso para ver qual de três pares apresentava maior resistência na dança - quem perdesse pagaria uma ceia no “Stadt München”. O último par desistiu, após 1 hora e 10 minutos de dança. Mas Aurélio prosseguia tocando.

³⁵⁹ Idem. (Grifo meu).

³⁶⁰ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 167.

³⁶¹ Ibidem, p. 168.

³⁶² Ibidem, p. 167-68.

*Alguém chegou perto e constatou que ele roncava. Estava dormindo e tocando ao mesmo tempo. Todos se aproximaram para ver e só quando os aplausos ressoaram, ele acordou.*³⁶³

O baile foi, por excelência, o local de trabalho em que Cavalcanti mais atuou. Trabalhou durante muito tempo no *Clube dos Ingleses*, animando os dançarinos, com o seu piano, das 22 horas às duas da madrugada, e ganhava 100 mil-réis.³⁶⁴ Em 1908, também trabalhou como chefe de orquestra do *Cinema Parisiense*, na Avenida Central, nº 179.³⁶⁵ Entretanto, não se tem notícia de que trabalhou como pianista neste estabelecimento, visto que os relatos destacam apenas as figuras do maestro e do compositor.

Dentre os gêneros musicais que Cavalcanti cultivou, sobressaem a valsa, geralmente a de andamento mais lento, aproximando-se, portanto, da forma de execução francesa e não austríaca, que é em andamento mais acelerado, e o *schottisch*, sendo que os saltitantes e sincopados, reveladores de uma certa lascívia afro-brasileira, também aparecem, todavia em uma proporção bem menor. Interessante que são notadas em suas composições uma quantidade de adjetivos que colaboram para que os gêneros fiquem ainda mais especificados. Quanto à valsa, por exemplo, há uma subclassificação que remete à forma de execução, na qual se tem indicações como *lenta* e *poética*, e, ainda, designadoras de um *ethos* europeu, como *portuguesa* e *espanhola*. Por sinal, as suas valsas espanholas fizeram tanto sucesso que permaneceram no repertório de pianistas por um período relativamente longo. Isto é significativo na medida em que se leva em consideração que o mercado editorial desse início de século XX era ávido em lançar novidades, pois, a cada temporada eram incluídos ritmos novos, ou seja, novas modas. Convém ressaltar que era o pianista, muito possivelmente, o principal responsável por divulgar as novas tendências musicais. Quanto à longevidade das valsas espanholas de Cavalcanti, Tinhorão atesta que

O sestroso pianista mulato era amante das chamadas “valsas espanholas” (Mire Usted!!, Señorita, Caramba!), e uma dessas músicas com algo de castanholado, a valsa intitulada La muchacha, ia figurar por mais de dez anos nos repertórios de piano de todo o

³⁶³ Vasconcelos, Ary. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 279.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 280.

³⁶⁵ Cf. Wehrs, Carlos. *Op. Cit.*, p. 179.

*Brasil, entrando pelo século XX como um dos mais duradouros sucessos de Aurélio Cavalcanti.*³⁶⁶

A valsa de salão chegou ao Brasil juntamente com a vinda da família real portuguesa. O compositor austríaco, discípulo de Haydn, Sigismund Neukomm (1778-1858), que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821, fez duas *Fantasias* para grande orquestra inspiradas em temas de pequenas valsas de autoria de D. Pedro. Graças aos diálogos que a valsa estabeleceu com a modinha, uma das matrizes da música brasileira, ela influenciou de forma decisiva a adoção do compasso ternário por parte da modinha, por volta do fim do século XIX, tornando-se a forma predileta de expressão romântica de nossos compositores. Evocativa de estados da alma, a valsa geralmente em tom menor, considerado um modo triste, cria ambiências de saudade, nostalgia, melancolia que, no mais das vezes, aparecem nos próprios títulos das peças.

Apontar a valsa como um dos gêneros mais cultivados por Cavalcanti na *belle époque* carioca equivale, de certa forma, a apreender qual era o público para quem ele tocava. Em suas valsas não aparecem especificações que poderiam remeter a uma prática nacional, como *brejeiro*, *carnavalesco*, *sertanejo*, tão comuns nas músicas de seus contemporâneos. Pelo contrário, com as suas valsas *portuguesas* e *espanholas*, a referência explícita é a Europa, tão em sintonia com o seu público que almejava tornar o Rio de Janeiro uma *petite Europe*.

Como forma de estar em sintonia com a sua clientela, Cavalcanti também fez arranjos de trechos clássicos e operísticos para gêneros dançantes, cite-se, por exemplo, a sua *valse lente*, *Bohême*, sobre motivos da célebre ópera *La Bohème* de Puccini, mais especificamente sobre a ária *Quando men vo*, que, por sinal, vem com a indicação *Musetta: com molta grazia ed eleganza*. Assim, Cavalcanti evocava uma ambiência de sofisticação e elegância, que exalava um certo aroma aristocrático, bem ao gosto da elite carioca da *belle époque*. A propósito, Machado observa que “a vocação mais aristocrática da valsa vem do repertório específico que se criou, no ambiente da cultura dos salões burgueses da Europa, na tradição encabeçada por compositores como Johann Strauss (pai e filho), Schumann, Schubert, Liszt e, sobretudo, Chopin”.³⁶⁷ A propósito, Ernesto Nazareth, amigo de

³⁶⁶ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 168.

³⁶⁷ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 181.

Cavalcanti e que havia assimilado tão bem o gosto da elite carioca, também considerava a valsa como seu gênero nobre. De acordo com Muricy,

*Se lhe pediam [a Nazareth], - presentes Arthur Rubinstein, Ernesto Scheling, Tomás Terán, Miécio Horszowsky, Darius Milhaud, Chiafarelli, Atonieta Rudge - (mencionei grandes personalidades que efetivamente o ouviram), tocava logo as suas valsas; recusava-se a apresentar os seus tangos brasileiros.*³⁶⁸

O *schottisch*, de origem alemã, mas muito difundido na Inglaterra e na França a partir de 1848, foi outra dança bastante cultivada por Cavalcanti. Por ser mais lenta e menos sensual do que a polca, o *schottisch*, dança de salão onde os pares dançam em sincronia, galgou um *status* de música refinada e elegante. Também foi incorporado ao repertório dos chorões que, acompanhados ao violão, receberam versos. Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), por exemplo, musicou muitos *schottisches*, como *Iara* de Anacleto de Medeiros (1866-1907), depois rebatizado de *Rasga Coração* e utilizado por Villa-Lobos em seu *Choros nº 10*.

Os *schottisches* de Cavalcanti apresentam-se como melodias sentimentais tocadas em oitavas, na mão direita, acompanhadas por sequência na mão esquerda, também em oitavas, que evoca a *baixaria* do violão, além do acompanhamento harmônico em acordes. *Mutatis mutandis*, apresenta-se como a transposição do trio chorão ao piano - flauta, cavaquinho e violão de sete cordas -, que, de forma significativa, atesta o diálogo que estabeleceu com a música dos chorões.

Como forma de divulgar o seu trabalho de pianista, Cavalcanti usava de vários mecanismos. O contato com a grande imprensa da época revelou-se como importante faceta para que o seu nome tivesse grande visibilidade. Foi capa da revista *O Malho*, em 1904, como já afirmamos, e publicou muitas de suas composições em revistas, como, por exemplo, na *Fon! fon!*, visto que era bastante comum à época as revistas publicarem partituras, em geral destinadas ao consumo doméstico para serem executadas ao piano por amadores. Na segunda edição da revista *Fon! fon!*, de 1907, aparece a composição homônima de Cavalcanti que, apesar de não haver dedicatória, fica claro que é uma

³⁶⁸ Muricy, Andrade. *Ernesto Nazareth (1863-1963)*. Rio de Janeiro: *Cadernos Brasileiros*, Ano 5, nº 3, 1963, p. 46.

homenagem, à maneira de boas vindas, à novata revista. Claudio Frydman, em sua pesquisa, catalogou mais de 1.700 peças de diversos compositores publicadas em revistas cariocas entre os anos de 1900 e 1920. Frydman informa aspecto interessante que envolve a socialidade relacionada às dedicatórias e gêneros musicais:

Quase sempre as músicas tinham dedicatórias carinhosas, à família, aos amigos, quem sabe às amantes... Alguns autores dedicam suas músicas a empresas, e também à própria equipe da revista. Muitas vezes a composição era assinada só com as iniciais, ocultando o nome completo do (a) compositor (a) ou a quem era dedicada, por motivos que ficarão ocultos para sempre. Os gêneros mais favorecidos eram a valsa, a schottisch e a polca, mas o tango também era bastante recorrente e ao contrário do que poderíamos supor, era de origem brasileira e não platina.³⁶⁹

Outra faceta curiosa de Cavalcanti na divulgação de seu trabalho, bem comum à época, era fazer composições com nomes de produtos tão necessários à vida cotidiana como, por exemplo, o sabonete do banho diário. Em uma sociedade sedenta de produtos exóticos, em geral provenientes de terras longínquas, nada mais natural do que usar produtos que fizessem referência ao Oriente, no caso o Japão, visto que, dessa forma, ficava estabelecida uma diferença entre os produtos que eram usados tanto pelos mestiços como pela elite, pois, segundo Velloso, “é para se diferenciarem dos mestiços que as nossas elites passam a cultivar o helenismo e orientalismo”.³⁷⁰ Um bom exemplo é a polca *Sabonete Japonês* que, embora se tratasse de uma música instrumental, como as demais composições de Cavalcanti, não economizava em propaganda propriamente dita, na própria partitura, tanto uma curta na lateral que dizia: “O SABONTE JAPONEZ é o melhor para a cutis, banho e toilette”³⁷¹, e a que vinha embaixo, um pouco mais prolixa e, também, mais miraculosa, “O SABONTE JAPONEZ torna a pelle agradavelmente fresca e livra-a das espinhas, signaes de bexiga, manchas, pannos, sardas, caspas, etc.”³⁷² A propósito, não vem ao caso saber se o sabonete era mesmo japonês, pois o que importava era o distintivo de

³⁶⁹ Frydman, Claudio. *A música do leitor: partituras publicadas em revistas cariocas (1900-1920)*. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/claudio-frydman-a-musica-do-leitor.pdf>>. Acesso em 20/05/2011.

³⁷⁰ Velloso, Mônica Pimenta. Op. Cit., p. 24.

³⁷¹ Machado, Cacá. Op. Cit., p. 207.

³⁷² Idem.

produto estrangeiro que ostentava. Alberto A. Cohen e Samuel Gorberg informam que, neste contexto de *belle époque* carioca, “para valorizar o produto, normalmente, criava-se um nome em francês e se veiculava um depoimento de alguma autoridade médica com nome estrangeiro enaltecendo a panacéia universal anunciada”.³⁷³

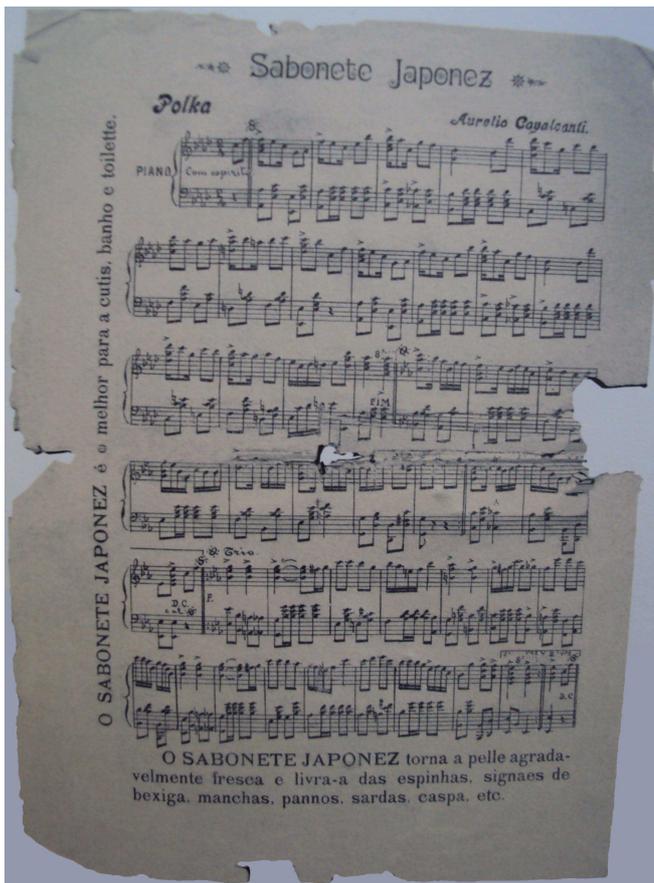


Figura 22: Partitura de Aurélio Cavalcanti

exclusivas, tanto mostravam um pequeno desenho de seu rosto, seu nome em letras gigantes e bem decoradas que evocavam uma ambiência helênica, pequeno catálogo de obras, como, também, o seu contato profissional. Convém ressaltar que a rua do Ourives, onde ficava localizado o seu escritório, era uma rua bastante movimentada: paralela à do Ouvidor, segundo expressão de João do Rio, “irresponsável artéria de futilidade”,³⁷⁵

Cavalcanti era senhor de uma personalidade tão empreendedora que tinha até um escritório musical onde agendava os bailes e demais atividades em que ia tocar, incluindo, muito possivelmente, o acerto do repertório com o cliente, assim como a remuneração pelo seu trabalho. Muitas de suas partituras vinham estampadas nas capas os seguintes dizeres: “Escritorio Musical de Aurélio Cavalcanti, rua do Ourives 21 - sobrado”.³⁷⁴ Tinha logomarca e as capas de suas partituras eram

³⁷³ Cohen, Alberto A. & Gorberg, Samuel. *Rio de Janeiro: o cotidiano carioca no início do século XX*. Rio de Janeiro: AA Cohen Ed, 2007, p. 124.

³⁷⁴ Cf. partitura do *Schottisch Inglez* de sua autoria. Acervo pessoal de Robervaldo Linhares Rosa.

³⁷⁵ Rio, João do. Op. Cit., p. 35.

cruzava a avenida Central, a grande proclamação de modernidade e civilidade da *belle époque*, e era local das principais casas de música da época, como a *Vieira Machado* e a *Arthur Napoleão*.



Figura 23: Detalhe da contracapa de uma partitura de Aurélio Cavalcanti

Cavalcanti, como já foi afirmado, não se devotou muito aos gêneros musicais propícios aos saracoteios que revelavam uma certa procedência afro-brasileira, como as polcas, os tangos e os maxixes, todavia, convém afirmar que esses gêneros, por essa época, estavam tendo grande visibilidade e uma relativa aceitação por parte da elite, embora,

muitas vezes, ainda acompanhados de repressões eclesiásticas e estatais. É neste cenário que Chiquinha Gonzaga, a nossa “Offenbach de saias”, e maior maxixeira de seu tempo,³⁷⁶ fulgura em plena ambiência do Palácio do Catete, em 1914, brilhando, assim, com a irreverência de seu maxixe *Gaúcho (Corta-Jaca)*. Nair de Teffé, que fora educada na Europa e filha dos barões de Teffé, esposa do Presidente da República Marechal Hermes da Fonseca, o mesmo que havia proibido em 1907 a execução de maxixes em território nacional, é a protagonista e responsável pela entrada da dança plebeia no Palácio do Governo em uma recepção oficial. Intrigada ante à sugestão de Catullo da Paixão Cearense que lamentava a ausência de música nacional nas festas oficiais, a primeira dama Nair de Teffé resolveu apresentar-se ao violão tocando o maxixe *Gaúcho (Corta-Jaca)*, de Chiquinha. Muitas foram as críticas a esse episódio, porém a mais contundente delas foi feita, sem dúvida, pelo então Senador da República, Rui Barbosa, que, diga-se de passagem, havia perdido as eleições presidenciais em 1910 exatamente para Hermes da Fonseca. Segundo o texto publicado no *Diário do Congresso Nacional*, Rui Barbosa afirma:

*Uma das folhas de ontem estampou em ‘fac-simile’ o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o ‘corta-jaca’ à altura de uma instituição social. Mas o ‘corta-jaca’ de que ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? **A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do ‘batuque’ do ‘cateretê’ e do ‘samba’.** Mas nas recepções presidenciais o ‘corta-jaca’ é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!*³⁷⁷

Cavalcanti, “(...) um mulato alto, de fraque, de rosto longo, dentes longos e costeletas longas”³⁷⁸, conforme descrição de Barbosa, começa a experienciar, no fim de sua vida, a paulatina mudança no que tange ao gosto musical na cidade do Rio de Janeiro, além

³⁷⁶ Cf. Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 119.

³⁷⁷ *Diário do Congresso Nacional*, 8/11/1914, p. 2789. (Referindo-se à 147ª sessão do Senado federal, ocorrida em 7 de novembro de 1914). (Grifo meu).

³⁷⁸ Barbosa, Orestes. Op.Cit., p. 18.

do gradual deslocamento do poder econômico para São Paulo, que vinha ocorrendo desde o *fin de siècle*. Suas valsas de sabor espanhol e *schottisches* modinheiros foram dando lugar a sambas amaxixados cheios de pererequite, segundo expressão de Andrade,³⁷⁹ anunciando, dessa forma, um tempo de glória que começava a ficar esquecido. Acerca de Cavalcanti, João Luso escreveu que **“ultimamente, o grande valsista martelava (...) num bar da Avenida, cake walks e one steps que ninguém escutava. Depois desapareceu. Inteiramente esquecido...”**³⁸⁰



Figura 24: Capa de partitura de Aurélio Cavalcanti

³⁷⁹ Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1976.

³⁸⁰ Luso, João apud Vasconcelos, Ary. In: Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 281. (Grifo meu).

Em decorrência de uma vida boêmia e irregular que o seu trabalho de pianista lhe impunha, no mais das vezes com incontáveis noites sem dormir, pois trabalhava tocando piano em bailes até de madrugada, como foi visto, sua saúde ficou abalada, fazendo com que ele caísse de cama com tuberculose e arteriosclerose. Vasconcelos observa que “em seu delírio, fazia gestos como o de reger uma orquestra ou, então, dedilhava um teclado invisível”.³⁸¹ Faleceu, em sua casa da Praça Argentina, durante as comemorações de 15 de novembro de 1915, deixando viúva, sete filhos, e um oitavo que nasceria 17 dias depois de sua morte.

A dimensão do grande pianista - que marcou época como o profissional propiciador de vida e *élan* aos movimentos ritmados dos urbanitas da *belle époque* carioca, por meio dos sons que brotavam de seu piano, hoje emudecidos -, poderá ser avaliada no momento em que os documentos que deixou, suas partituras, forem estudados, interpretados e apreciados. Dessa forma, eles serão *presentificados* e, nessa esteira, quem sabe, dados a conhecer a um público maior, pois se compreende que é a própria história de um momento crucial de nosso país que poderá ser vista e ouvida por meio da música de Cavalcanti. Oportunamente, vem à memória o belo ensinamento de Benjamin: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que **nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história**”.³⁸²

³⁸¹ Ibidem, p. 280.

³⁸² Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, (Obras escolhidas; v. 1), São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 223. (Grifo meu).

BOHÊME

VALE LENTE

Sobre motivos da opera de PUCCHINI.

Arranjo de AURELIO CAVALCANTI.

PIANO. *muito vagaroso.*

1.^a 2.^a

FIM.

ten. 1.^a ten. 2.^a

D. C. dal S al

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a tempo marking of 'muito vagaroso' and includes first and second endings. The score concludes with a 'D. C. dal S al' instruction, indicating a repeat of the section.

J. Filippone.

J.-5270-F.

Systema Tachygraphico Tessaro

Figura 25: Partitura de Aurélio Cavalcanti

4.3. Uma constelação de pianeiros para alegrar a cidade: Menezes Filho, Costinha, Corujinha, Chirol, Xandico, J. Garcia de Christo, Azevedo Lemos, Bulhões, Viúva Guerreiro e Mário Penaforte

As reformas urbanas que se deram sob a batuta do prefeito Pereira Passos, além de incrementarem uma melhoria no que tange ao investimento em saneamento básico e distribuição de energia elétrica no centro da cidade, propiciaram, também, o surgimento de uma grande quantidade de cafés, sorveterias, casas de chá, cervejarias, restaurantes, bares, confeitarias, salas de espetáculos e cinemas, no mais das vezes em torno da rua do Ouvidor e da Avenida Central. Com a criação desses novos espaços dedicados ao entretenimento, amplia-se a demanda por músicos para fazerem a *trilha sonora* da socialidade carioca neste momento. Com isso, uma nova gama de oportunidades profissionais se abriu para os pianeiros e, é claro, aos músicos em geral, que não ficavam mais restritos apenas aos ambientes dos eventos domésticos. Essas empresas comerciais dedicadas ao lazer dos urbanitas, contratavam os pianeiros para tocar, quer como solistas ou como componentes de pequenos grupos instrumentais e ou pequenas orquestras. Convém ressaltar que as festas de recepções familiares, como aniversários, noivados, casamentos e batizados ainda se mostravam como uma importante fonte de renda para os pianeiros. Como observa Alencar Pinto, “os nomes dos pianistas eram anotados nos caderninhos de endereços, junto com os das modistas, chapeleiras, doceiras e floristas. Cada família possuía uma equipe de sua preferência”.³⁸³

A atividade do pianeiro era bem diversificada, fato que o torna um artista multiface. Dentre as muitas funções atribuídas a ele, uma delas chama a atenção pelo fato de estar circunscrita a este momento de *belle époque*, a saber, a de acompanhador das declamações de poetas e improvisadores, como bem observa Itiberê,

Aí, sua função era vária. Ora tocava para dançar, ora acompanhava, ao som de “Dalila”, a declamação dos poetas; e ainda inspirava os improvisadores - que os havia, em profusão.

³⁸³ Aloysio de Alencar. *Os pianeiros*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP).

Esses cavalheiros, aparentemente inofensivos, eram capazes de cometer façanhas inomináveis. O anfitrião anunciava:

- o grande poeta vai fazer um improviso sobre o sexo da Esfinge!

O auditório, emocionado, murmurava:

- Ôooooooooooh!

Então, o pianeiro fazia um fundo musical: zoeira de arpejos, trinados em estertor. E olhe lá, meu amigo, que o negócio era muito sério. Como não havia buates, “strip-tease”, travestis, curras - e outras diversões amenas - os “play-boys” da época não se envergonhavam de declamar lindos poemas e de entoar canções picantes, importadas de Montmartre. Era de ver a galanteria com que bailavam uma etérea valsa vienense, sem friccionamento de púbis, aflorando digitalmente a cintura da dama.³⁸⁴

Como os pianeiros eram geralmente oriundos de bairros periféricos da cidade do Rio de Janeiro, como o da Cidade Nova, por exemplo, quando tocavam nos espaços de lazer voltados para a elite, levavam com eles práticas musicais diferentes que, necessariamente, deveriam ser adaptadas ao gosto da clientela elegante do centro da cidade no momento em que fossem reativadas. Sem essa *metaforização* no que tange à execução de gêneros musicais estranhos e, muitas vezes, indesejados pela elite, os pianeiros não poderiam ter estabelecido um elo entre essas duas culturas. É assim que é permitido a uma grande quantidade de pianeiros preencher a demanda por música feita ao piano pelos novos estabelecimentos comerciais.

As fontes para se construir essa história dos pianeiros na cena brasileira, em específico, neste momento, na *belle époque* carioca, tantas vezes escassas e áridas, interpelam-me a ser um *bricoleur* que necessita dar forma aos vestígios, sombras, rastros e fragmentos que relampejam aqui e agora. Assim, é fundamental que esses pequenos cacos sejam reconhecidos, pois entendo que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.³⁸⁵ Ao fazer os silêncios articularem-se novamente em sons, vem à tona outros matizes e, portanto, novos significados, bem diferentes daqueles que foram proferidos antes do esquecimento os ter paralisado em um mutismo inquieto e irrisignável. De acordo com Certeau, “não se trata apenas de fazer falar estes ‘imensos setores

³⁸⁴ Itiberê, Brasília. *Mangueira, montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970, p. 35-6. (Grifo meu).

³⁸⁵ Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, (Obras escolhidas; v. 1), São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

adormecidos da documentação’ e dar voz a um silêncio, ou efetividade a um possível. Significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma outra coisa que funciona diferentemente”.³⁸⁶ Dessa forma, como uma amostra e à maneira de uma colcha de retalhos, aparece, nesse subitem, a presença variada e plural de bambas do teclado - pianeiros que alegraram a cidade do Rio de Janeiro na *belle époque* -, do quilate de Menezes Filho, Costinha, Corujinha, Chirol, Xandico, J. Garcia de Christo, Azevedo Lemos, Bulhões, Viúva Guerreiro e Mário Penaforte.

Menezes Filho, nascido em 1893, foi o nome que Oswaldo Cardoso de Menezes adotou em sua vida profissional de pianeiro.³⁸⁷ Era filho de Antônio Frederico Cardoso de Menezes (1848-1915), pianista e compositor de música popular famoso em sua época, e da pianista portuguesa, de origem aristocrática, Judite Ribas. O casal Cardoso de Menezes, com o seu duo de piano a quatro mãos, chegou a se apresentar na Quinta da Boa Vista para D. Pedro II.³⁸⁸ Todos os irmãos de Menezes Filho seguiram a carreira musical. Duas se tornaram pianistas, Laura e Zita; Judite atuou como cantora lírica; e João e Antônio foram violinistas, que tocaram com Pixinguinha.³⁸⁹ À semelhança do famoso clã dos Bach, família em que nasceu o compositor Johann Sebastian Bach, a família Cardoso de Menezes representa um distintivo de qualidade e longevidade no meio musical brasileiro, fato que justifica o uso, por parte de Menezes Filho, do nome de seu pai, mesmo sem ter o nome dele. A tradição musical familiar é continuada quando Menezes Filho casa-se com Mercedes de Souza, Sinhá, também pianista e irmã do célebre pianeiro Bequinho, Alberico de Sousa (1895-1982), citado por Itiberê em sua conferência. Menezes Filho e Mercedes de Souza tiveram uma filha, chamada por eles de *sinhazinha*, que se tornou célebre na década de trinta do século XX por suas interpretações memoráveis de Nazareth e *fox-trots*, a pianeira Carolina Cardoso de Menezes, cujo nome será abordado mais adiante, no capítulo 6.

³⁸⁶ Certeau, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 83.

³⁸⁷ Menezes Filho também adotava o seu nome completo em suas atividades profissionais.

³⁸⁸ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-frederico-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 10/09/2011.

³⁸⁹ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-frederico-cardoso-de-menezes/biografia>>. Acesso em 10/09/2011.

Menezes Filho começou a trabalhar muito jovem. Entre os 14 e os 17 anos já atuava como pianeiro em uma cervejaria na rua Visconde do Rio Branco, em frente à avenida Gomes Freire. Efegê informa que ele “dedilhava tanguinhos, valsas, chotes, lundus e até provocantes maxixes. **Tudo sem brilho de interpretação.** Apenas para animar os consumidores das *pretas* (cerveja) e das *brancas*.”³⁹⁰ Se, por essa época, a interpretação de Menezes Filho era sem brilho de interpretação, anos depois, após regressar de São Paulo, ele passou a ser elogiado pelos seus pares. “O Oswaldo voltou tocando muito bem!” - essa foi a frase de aprovação de seu cunhado, o pianeiro Bequinho, na época de seu retorno ao Rio.³⁹¹



Figura 26: Capa de partitura de Menezes Filho

Masson, Careca, Pequenino, Costinha, Manoel da Harmonia,

Como Menezes Filho era um músico que não dominava a escrita musical, o aperfeiçoamento pianístico que alcançou em sua temporada em São Paulo esteve ligado à sua atividade laboral como pianeiro, que, graças à prática cotidiana de tocar em bares e cervejarias, por exemplo, conseguiu aprimorar a sua forma de tocar, como seus colegas pianeiros chegaram a atestar. De acordo com Efegê,

Aquele pianista modesto (que era um 'facão'³⁹² na terminologia exótica dos colegas) tinha no seu retorno o nome enfileirado entre os ases do teclado. O já referido Bequinho, e mais Bulhões, Sinhô, Pestana,

³⁹⁰ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 193. (Grifo meu).

³⁹¹ Idem.

³⁹² O instrumentista ruim era chamado, por essa época, de *facão*. Teve até o famoso grupo instrumental *Terror dos facões*, de Porto Alegre, que surgiu por volta de 1911.

*Nhonhô, Roberto Borges (Caixa d'óculos) e alguns outros, respeitavam-no. Acabou sendo chamado 'O batuta Menezes' e também o 'Chorão da Cidade Nova'.*³⁹³

Vemos, assim, que o fato de tocar de ouvido, ser um *orelhudo*, forma como a gíria carioca da época denominava os executantes de oitava, em nada atrapalhou o exercício de sua atividade profissional. De fato, essa sua característica musical funcionava, ainda que de forma bastante generalizada, como um elemento para diferenciar o pianeiro do pianista.

O *batuta Menezes*, em 1912, era o animador dos bailes de Carnaval da *Sociedade Dançante Carnavalesca Paladinos Brasileiros*, localizada à rua Visconde de Itaúna, nº 73. Era com orgulho que essa sociedade dançante apresentava em sua propaganda a participação do *Chorão da Cidade Nova*. “Com isto esperava, e conseguia, ver o seu salão regurgitando, os pares aplaudindo, pedindo *bis*. E, o que era de muita importância, via também o *bufê* (cuja visita era determinada pelo fiscal do salão) esgotar o estoque de *Fidalgas e Cascatinhas* (cerveja)”.³⁹⁴

Ficou por três anos com os *Paladinos* e, em 1915, tornou-se o pianeiro do *Kananga do Japão*, onde Sinhô também esteve vinculado a partir do ano seguinte, e do *Grupo Dançante Carnavalesco Tome Abença a Vovó*. Músico disputado pelas agremiações, Menezes Filho era a principal atração nas noitadas dessas sociedades dançantes. Ainda trabalhou no *Clube Dançante Familiar Fidalgos da Cidade Nova*, situada na rua de Santana, nº 55, praça Onze, e, também, na *Sociedade Dançante Familiar Carnavalesca Reinado das Flores*, na rua Barão de São Félix, nº 18.

Menezes Filho, embora não tenha deixado nenhuma gravação em disco ou se apresentado em programas radiofônicos, deixou considerável número de composições de sua lavra à qual podemos citar os tangos *Micróbio de amor*, *El Rey de la Pelota*, dedicado ao primeiro grande craque do futebol brasileiro, Artur Friedenreich, o maxixe *Ora veja você!...*, e a valsa *Mulher*. O *Chorão da Cidade Nova* faleceu em março de 1935, no Rio de Janeiro e, com a sua morte, de acordo com Efegê, “(...) fazia desaparecer, a um só tempo, o pianista de realce entre os muitos, e bons, de sua geração, (...) assim como também o autor

³⁹³ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 193. (Grifo meu).

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 194.

de um repertório numeroso e variado.”³⁹⁵ A sua valsa *Mulher* foi gravada, no LP *Os pianeiros*, de 1986, pela sua filha Carolina Cardoso de Menezes.

Costinha, nome de trabalho do pianista J. F. Fonseca Costa, nascido possivelmente

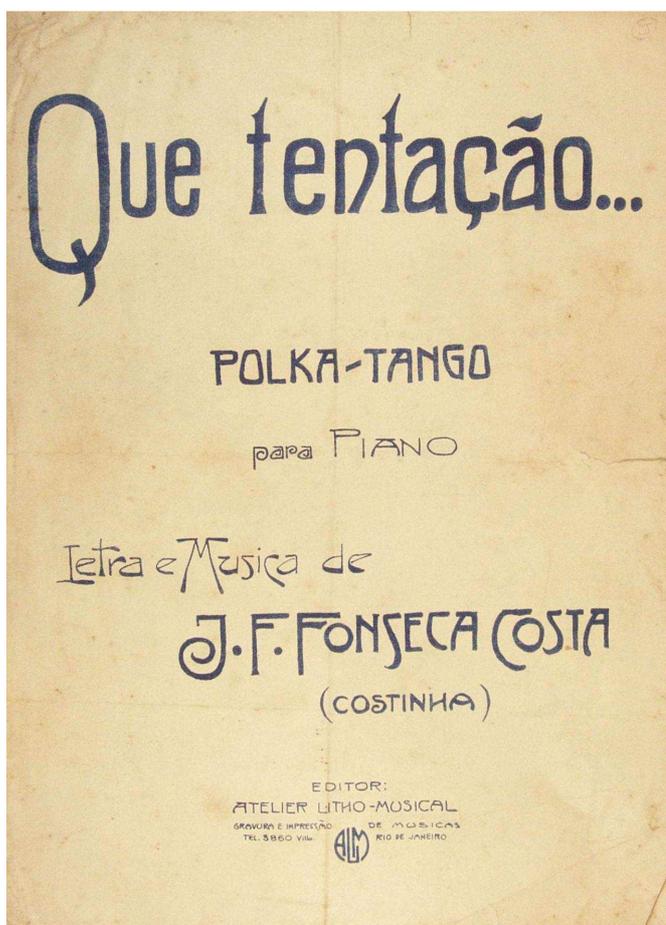


Figura 27: Capa de partitura de Costinha

em 1860, no Rio de Janeiro, tinha como renda principal o salário que recebia como funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil. Gonçalves Pinto, em seu texto de 1936, observa,

*Poucos serão que não conheçam este inveterado pianista, foi um dos afamados e admirado. Costinha, era procurado no seu tempo como um brilhante e outros valorosos metaes. Tocava com grande perfeição e arte de admirar aos seus congeneres, tal a rapidez nos seus dedos, no instrumento, que elle electrificava. Com a synchronização, e o radio a música decahiu bastante sendo obrigado o chorão acima a retirar-se a vida privada, vivendo só de seu emprego na Central do Brasil. De vez em quando ainda vae a um choro, e faz cousa de encantar, que a meninada de hoje fica embasbacado diante do que elle toca, as músicas em evidencia, como os choros antigos. Costinha fez parte da turma do Julio Barbosa, Nazareth, Aurélio Cavalcanti e muitos outros.*³⁹⁶

A propósito, no capítulo 6 será abordada a questão das novas tecnologias e a atividade profissional dos pianeiros. Como era costume à época, além de pianista, Costinha

³⁹⁵ Ibidem, p. 194-95.

³⁹⁶ Pinto, Alexandre Gonçalves. Op. Cit., p. 202-3. (Grifo meu).

também foi compositor. Vasconcelos informa que ele deixou 18 peças.³⁹⁷ Podemos citar o samba de Carnaval *Deixa disso... bahiano!*, as polcas-tangos *Que tentação!* e *Proezas do coração*, além da valsa *Ninho de beijos*. Provavelmente, Costinha faleceu em 1940 em sua cidade natal.



Figura 28: Partitura de Corujinha

Rio de Janeiro entre o final do século XIX e começo do século XX. Teve a polca *Flavinho* gravada pela Banda do 52º de Caçadores na Columbia por volta de 1907. Na mesma época

Corujinha, apelido do pianista Carlos Teixeira de Carvalho, visto que como compositor usava Carlos T. de Carvalho, nasceu em 1878 no Rio de Janeiro. Conforme Barbosa, “o Corujinha, Carlos T. de Carvalho, foi menor, mas também famoso, e com ele morreu a valsa em três partes, que teve um cultor em Mário Penaforte”.³⁹⁸

Corujinha “participou de grupos de choro e boemia na cidade do

³⁹⁷ Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 69.

³⁹⁸ Barbosa, Orestes. Op. Cit., p. 18.

a mesma banda gravou a valsa *Só tu me prendes*”.³⁹⁹ Deixou 41 composições, às quais podemos destacar os *schottisches* *Espero-te no céu*, *Pisando corações* e a polca *Bonita como eu só...* Corujinha morreu em 1922, no Rio de Janeiro.

Chirol, nascido provavelmente em 1860, no Rio de Janeiro, é outro dos grandes pianeiros citados por Itiberê. Há uma pequena controvérsia quanto ao nome desse pianeiro que fez época. Ao que Vasconcelos⁴⁰⁰ chama de Aquiles Chirol, o verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira*⁴⁰¹ nomeia como Antonio dos Santos Chirol, todavia, é fácil concluir que ambos falam da mesma pessoa. Graças à informação preciosa de Alencar Pinto prestada a Vasconcelos sobre a origem do nome de Chirol, pode-se, a contento, desatar esse nó:

*O nome de Chirol não era originário da família. Foi adotado por Aquiles, ou mais provavelmente pelo seu pai, como uma homenagem ao seu patrão e amigo João Jacques Soland de Chirol, afinador e professor de piano, estabelecido na Rua da Ajuda, 16, e que, entre 1860 e 1862, publicou um jornal de música chamado “Gazeta Musical do Brasil”.*⁴⁰²

A dedução que se pode fazer é que ao adotar Chirol ao seu segundo nome, também utiliza Aquiles para o primeiro, em lugar do menos pomposo Antonio dos Santos. Chirol, além de tocar piano também tocava órgão. Em 1876, ele foi organista da igreja de Nossa Senhora da Lampadosa.

Como compositor, sua música bebe diretamente no cotidiano das ruas e, como um cronista musical, transporta para o seu piano as principais manchetes. Compôs a polca *O anel de Enéias Pontes* - obra baseada num incidente bastante comentado no Rio de Janeiro, a perda de um valioso anel pelo leiloeiro Enéias Pontes -, que, quando a tocava, fazia a seguinte *mise-en-scène*: “executando a música nos bailes, parava de repente e perguntava,

³⁹⁹ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/corujinha/dados-artisticos>>. Acesso em 10/09/2011.

⁴⁰⁰ Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 77.

⁴⁰¹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 199.

⁴⁰² Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 77-8.

gaiatamente: ‘Acharam o anel?’ ”.⁴⁰³ O uso de tiradas humorísticas revela-se como uma característica no seu ofício de pianista. Criava, ao piano, momentos de jocosidade e descontração que, juntamente com a música e as iguarias que eram servidas, davam coesão à socialidade nos ambientes em que sua música soava. Sabe-se que, por volta de 1889, tocou nos bailes do *Club Schubert*, conforme consta no diário de C. Carlos J. Wehrs, como abordado no capítulo 2. Gonçalves Pinto rememora a figura do autor do tango *Caboclinho*:

*Outro grande chorão no piano, de seu tempo. Fez os encantos de muitos lares com as suas bellas harmonias, pois sabia dizer o que sentia neste mavioso instrumento. Mesmo depois de velho, e alquebrado, em bailes estava sempre alegre, fazendo boas pilherias e ditos gostosos, fazendo assim risos aos convidados.*⁴⁰⁴

Grande parte de suas composições se perdeu. Há, entretanto, uma bela gravação de seu tango *Caboclinho* feita pelo pianista Antonio Adolfo, no LP *Os pianeiros*. Chirol faleceu possivelmente em meados da década de 30, visto que o texto de Gonçalves Pinto, de 1936, informa que ele “morreu há poucos anos deixando muitas saudades e lembranças”.⁴⁰⁵

Xandico, nome artístico de Alexandre G. de Almeida, nasceu, de acordo com estimativas de Vasconcelos, em 1860, no Rio de Janeiro. É outro pianista citado por Itiberê em sua conferência sobre Nazareth. Interessante que Vasconcelos, em seu indispensável *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”* faz dois verbetes, um para Xandico e outro para Alexandre G. de Almeida, que, na verdade, se referem a mesma pessoa. Essa confusão é solucionada quando se tem partituras de Xandico e se verifica que, muitas vezes, ele assinava a composição com o seu nome e colocava, entre parênteses, o seu apelido.

De forma similar ao que foi abordado quando se falou do pianista Corujinha, entendo que, de forma geral, nas partituras vinham estampados os nomes completos dos compositores, em contrapartida, quando se queria referir aos pianistas, optava-se por usar os seus respectivos apelidos. Um bom exemplo é o caso de Francisca Gonzaga, nome que

⁴⁰³ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 199.

⁴⁰⁴ Pinto, Alexandre Gonçalves. Op. Cit., p. 41.

⁴⁰⁵ Idem.



Figura 29: Capa de partitura de Xandico

vinha em suas partituras, e Chiquinha, como era mais conhecida nas ambiências planeiras. Sem dúvida, a prática musical dos planeiros está inserida em um contexto de informalidade, ao contrário da relativa seriedade da escritura - universo das partituras.

Xandico deixou 16 composições, das quais se sobressaem as valsas sentimentais com títulos poéticos, como a *Chorosa* e a *Esperançosa*, e a polca-tango *Chorando sempre*. Conforme Vasconcelos, Xandico faleceu no Rio de Janeiro em meados de 1920.

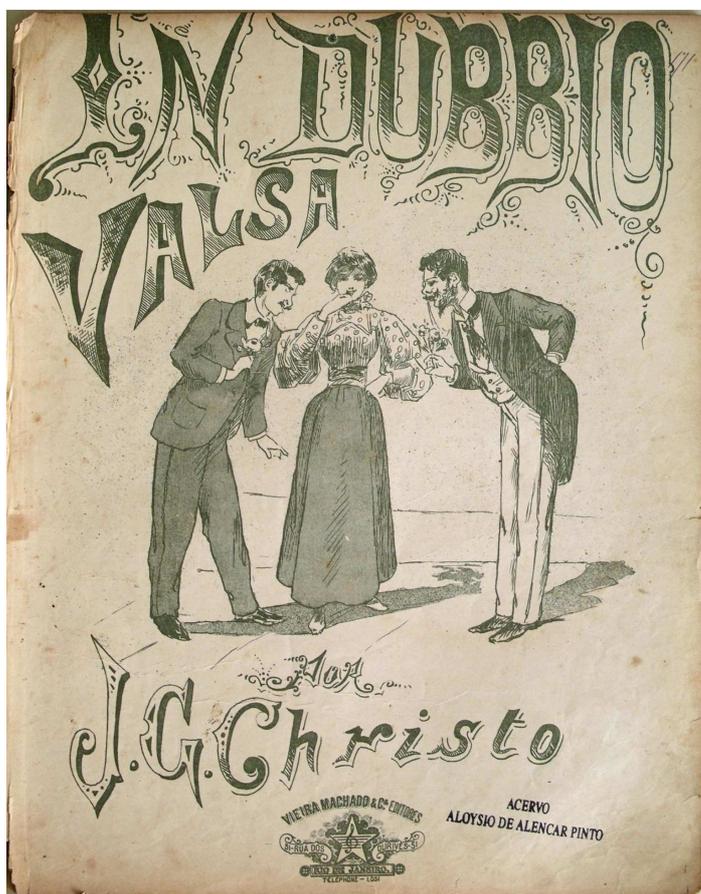


Figura 30: Capa de partitura de J. Garcia de Christo

Apesar de Gonçalves Pinto não citar J. Garcia de Christo diretamente, há uma pequena alusão à sua figura, quando fala de Nazareth, que nos dá uma pista sobre os ambientes musicais que frequentou, fato que dá para concluir que J. Garcia de Christo, como os seus colegas, era pianista de baile. “Tocou em muitas festas, **em que também se achavam os grandes chorões como elle, que também fizeram seus esplendores nos bailes desta capital como sejam: J. Christo, Costinha, Chiquinha Gonzaga, Paulino do Sacramento (...)**”⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Filho, Claver. *Biografias*. In: *Os pianeiros*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP).

⁴⁰⁷ Pinto, Alexandre Gonçalves. Op. Cit., p. 43.

Existem algumas gravações de J. Garcia de Christo, como a da valsa *Diva*, feita pela Banda do Corpo de Bombeiros para a *Gravadora Odeon*, sob a regência de Anacleto de Medeiros, no ano de 1904, com nº de catálogo 40.553. E, sem indicar o nome do autor, *Morrer sonhando*, valsa gravada pela Banda da *Casa Edison* para a *Gravadora Columbia*, com nº de catálogo 11.990. Essa valsa foi gravada por Aloysio de Alencar Pinto, no LP *Os pianeiros*. J. Garcia de Christo faleceu na mesma cidade em que nasceu no ano de 1919.

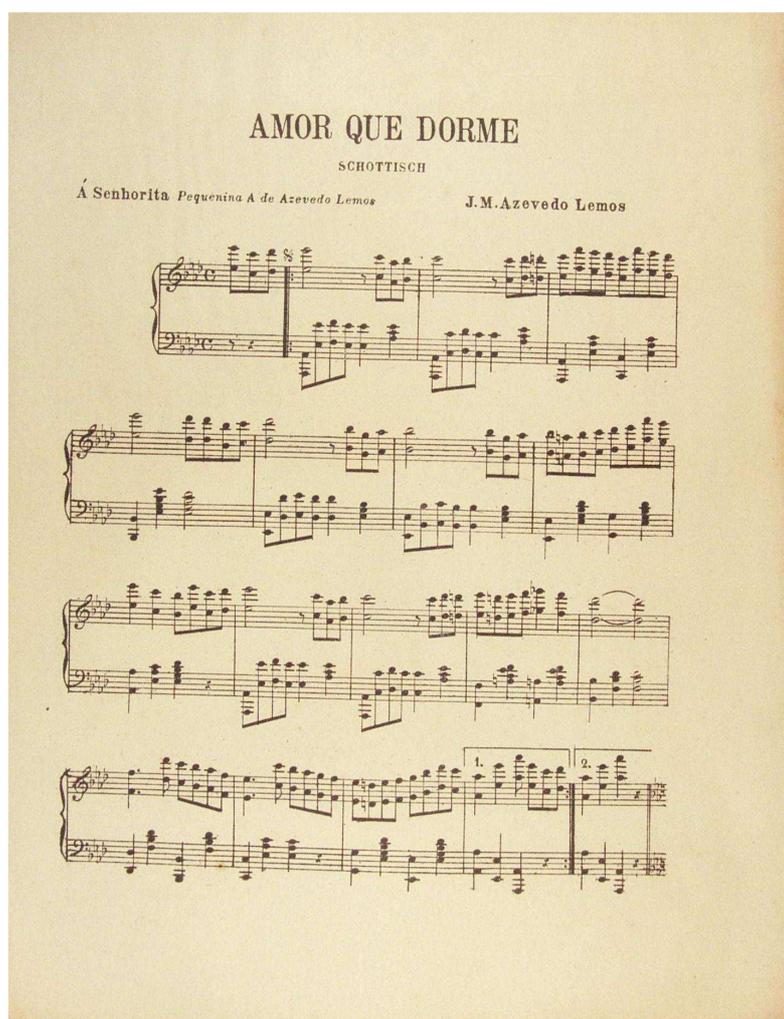


Figura 31: Partitura de J. M. Azevedo Lemos

por bandas, possivelmente em arranjos feitos a partir da partitura original para piano. O

J. M. Azevedo

Lemos nasceu em 1860, provavelmente, no Rio de Janeiro e, como pianista, “deixou fama de ter sido um dos melhores do Rio de Janeiro no fim do século passado [XIX] e início deste [XX]”.⁴⁰⁸ Publicou muitos *schottisches*, em geral fazendo alusão ao universo feminino, como revelam alguns títulos: *Fingida*, *Rainha*. No total, escreveu 46 composições.

Muitas de suas peças foram gravadas

⁴⁰⁸ Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 69.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, no verbete dedicado a J. M. Azevedo Lemos, cita uma série de músicas suas que foram gravadas nos primeiros anos do século XX. Muito pouco se sabe sobre a vida desse pianista, no entanto, pode-se afirmar que adquiriu fama e destaque com as suas apresentações em teatros e festas particulares na cidade do Rio de Janeiro.⁴⁰⁹ Sua *schottisch Lili* foi gravada pelo pianista Antonio Adolfo no LP *Os pianeiros*. J. M. Azevedo Lemos faleceu por volta de 1920 em sua cidade natal.

CARNAVAL

Tango

Ao Club dos Democráticos

J. CARVALHO DE BULHÕES

N.S. # C. 55

Figura 32: Partitura de Bulhões

Bulhões era o nome que José Carvalho de Bulhões usava como pianista. Nasceu em 1881, na cidade de São Sebastião, e, conforme Vasconcelos, “tocou piano em todos os clubes do Rio de Janeiro, na época”.⁴¹⁰ Nas palavras de Gonçalves Pinto,

*No Rio não existe Sociedade que não conheça este astro do choro. Bulhões toca tudo não só dos velhos, como também dos novos. (...) Onde este heroe estiver não tem ninguém triste, pois com seus trocadilhos engraçados só faz hyllaridade. (...) Cada vez mais agarrado ao piano que elle toca com grande facilidade, parece um general quando nos campos quer ganhar a batalha.*⁴¹¹

⁴⁰⁹ Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/azevedo-lemos/dados-artisticos>>. Acesso em 10/09/2011.

⁴¹⁰ Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 391.

⁴¹¹ Pinto, Alexandre Gonçalves. Op. Cit., p. 141.

Pai do compositor Max Bulhões (1903-1977), que teve obras gravadas por cantores do naipe de Francisco Alves e Nat King Cole, ficou bastante em evidência quando sua música *Ai, Filomena*, uma crítica ao Presidente Hermes da Fonseca, que fora apelidado pelo povo de Dudu, teve grande repercussão no Carnaval de 1915. A letra satírica, bem ao gosto dos foliões, dizia, “Ai, Filomena / Se eu fosse como tu / Tirava a urucubaca / Da cabeça do Dudu”. Bulhões faleceu, em 1941, na cidade em que viveu e trabalhou por toda a vida.



Figura 33: Capa de partitura publicada pela Casa Viúva Guerreiro

Viúva Guerreiro, nome que tornaria famosa a jovem Serafina Augusta Mourão do Vale, nasceu na fazenda do Barreado, município de Rio Bonito, no estado do Rio de Janeiro, em 1858. Seus pais, Lino Machado do Vale e Guilhermina Alves Mourão do Vale, eram fazendeiros abastados, cuja fazenda tinha mais de 200 escravos, e se empenhavam para que as suas quatro filhas tivessem formação musical ao piano. Para tanto, cada filha tinha o seu próprio instrumento. Aos 10 anos de idade, *Inhazinha*, como os escravos chamavam a pequena Serafina, já tocava

bem. Viveu até os seus 25 anos na fazenda do Barreado. Entretanto, em 1883, conheceu o português João S. de Oliveira Barreto, comerciante e afinador de pianos - que fora à Barreado exatamente para afiná-los -, proprietário da casa *Ao Piano de Cristal*, que ficava na Travessa de São Francisco de Paula, atual Ramalho Ortigão, no Rio de Janeiro, e vendia, como já observado, pianos, partituras e águas minerais de Vichy. Mesmo a contragosto de seu pai, Serafina e João Barreto se casaram, nesse mesmo ano, e partiram, logo em seguida, para o Rio.

Ao Piano de Cristal, dirigido pelo casal, teve grandes progressos. Contudo, em 1900, morreu o seu esposo. Como revelara inclinação para o comércio, a recém-viúva não se deixou abalar, continuando, portanto, com o estabelecimento, além de começar a editar suas próprias composições dançantes. Conforme Vasconcelos, “um dia, ocorre-lhe a idéia de executar ao piano, no estabelecimento, músicas suas e de outros compositores, para dar a conhecê-las aos compradores. Suas valsas sentimentais começam a agradar bastante ao público da época”.⁴¹²



Figura 34: Propaganda da Casa Viúva Guerreiro no verso de uma partitura

Em 1902, casou-se com o advogado Joaquim Augusto Guerreiro de Lima, passando a assinar Serafina Augusta do Vale Guerreiro Lima, e em nada alterou a administração do *Ao Piano de Cristal* que, por sinal, só prosperava. Continuava tocando como pianista demonstradora para os clientes escolherem as partituras para comprar, além de dirigir todo o comércio. Temos, aqui, um caso curioso em que a pianista do estabelecimento musical é a sua própria patroa. Efege informa que,

Era ela, a madame Guerreiro, quem entendia de tudo. Tratava com os autores, editava suas composições, permutava a venda das

⁴¹² Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 47.

*músicas de sua propriedade com as de outras casas congêneres. Passou, portanto, a conviver com o mundo musical popular carioca já freqüentador de sua casa, uns mostrando-lhe o tanguinho, o lundu, a valsa, o maxixe, que acabava de fazer, outros querendo conhecer o sucesso do momento, a novidade que havia na casa. O próprio, enfim, de um estabelecimento que comerciava com partituras de piano.*⁴¹³

Todavia, mais um infortúnio surgiu na vida da senhora Guerreiro. Por volta de 1910, fica viúva pela segunda vez. Neste momento, e de forma definitiva, tornou-se a Viúva Guerreiro que, por sinal, é atualmente nome de uma rua em Bangu, no Rio de Janeiro. Transferiu a sua loja para a rua Sete de Setembro, já com o novo nome: *Casa Viúva Guerreiro*. De acordo com Vasconcelos, “a *Casa Viúva Guerreiro* tornara-se, então, o ponto de encontro de famosos pianistas e compositores populares da época: Aristides Borges, Pedro Sá Pereira, Sinhô, Aurélio Cavalcanti, Caninha, Gastão Lamounier, Osvaldo Cardoso de Meneses, Mauríti, etc”.⁴¹⁴

A Viúva Guerreiro deixou dezenas de composições. Vasconcelos catalogou 55 delas, às quais merecem destaque a valsa-boston *Corbeille des roses* e a valsa lenta *Sinhá*. Dedicou a Rui Barbosa a sua valsa *Supremo Mestre* e encaminhou a ele 100 cópias em papel acetinado. Rui Barbosa enviou-lhe um telegrama de agradecimento e, dias depois, aparece em sua loja para agradecer pessoalmente. Viúva Guerreiro faleceu aos 77 anos, no Rio de Janeiro, em 1936, e a *Casa Viúva Guerreiro*, sob a direção de seu sobrinho, Filêto Moura, permaneceu de portas abertas até 1962.

Mário Penaforte, filho de uma rica família de Minas Gerais, nasceu em 1876. Foi curto, no entanto, o período que viveu em Minas, pois logo passou a residir na capital da República. Em decorrência do abalo que sentiu com a morte de seu irmão, a família, preocupada com a sua saúde, resolveu enviá-lo a Paris, em 1913, para que, com as finas distrações da capital francesa, ele pudesse se recuperar.

Paris, por essa época, já saturada das velhas danças de roda, como a quadrilha, por exemplo, vivia ansiosa por novas formas de dança. É nesse contexto que Duque, o famoso

⁴¹³ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 37.

⁴¹⁴ Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 47.

dançarino brasileiro, brilha no *Varietés* e no *Luna Park*, exibindo passos de nosso famigerado maxixe. O encanto dos parisienses pelo maxixe foi tão avassalador, como seria um pouco mais tarde por outros gêneros do Novo Mundo, como o *cake walk*, o *one-step* e o *tango argentino*, por exemplo, que levou os brasileiros a repensar os valores que eram atribuídos a essa dança. A aprovação da plebeia dança da Cidade Nova pelos franceses forçou a elite carioca, que se percebia como espelho de Paris, a ver com outros olhos essa dança que já tivera sido motivo de tanta vergonha. Sem dúvida, este evento foi decisivo para que, pouco tempo depois, o maxixe fosse assumido, até com certo orgulho, como dança nacional.

Penaforte viveu essa empolgação dos parisienses pelo maxixe e, no ano seguinte, participou de um concurso de valsas, no *Dancing Palace* do *Luna Park*, chegando a ganhar o primeiro lugar com a sua valsa *Baiser suprême*. Já de volta ao Rio, em 1914, foi aclamado pela elite carioca como o *Rei da valsa*. De fato, a sua vitória no concurso de composição europeu foi motivo de grande admiração e publicidade.



Figura 35: Rua do Ouvidor

Penaforte pôde se dar ao luxo de não tocar profissionalmente. Trabalhava como tesoureiro da Tesouraria Geral do Tesouro Nacional, onde exerceu o cargo, conforme o seu biógrafo Onestaldo de Penafort, “(...) com absoluta honestidade, mas duvidosa assiduidade. Oh! as suas fugas do Tesouro, então na Avenida Passos, para as casas de música da rua do Ouvidor e da Avenida Rio Branco”.⁴¹⁵

Tocava, nessas lojas, como um diletante e *bon vivant* que era, suas composições que estavam à venda. Vale a pena acompanhar, acerca desses episódios, a

⁴¹⁵ Pennafort, Onestaldo de. *Um rei da valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 34. Convém pontuar que as casas *Vieira Machado*, *Beethoven* e *Bevilacqua* ficavam na rua do Ouvidor, enquanto as *Mozart* e *Arthur Napoleão*, na Avenida Rio Branco.

narrativa, quase romanesca, de Pennafort: “de chapéu, sentava-se ele ao piano nas casas de música em que por acaso tocasse as suas novas composições para um ou outro amigo, o que fazia com a maior gravidade”.⁴¹⁶



Figura 36: Capa de partitura de Mário Penaforte

⁴¹⁶ Ibidem, p. 27. (Grifo meu).

A propósito, suas valsas com títulos em francês, como *Baiser suprême*, *Baiser volé*, *Chute d'or* e *Reine des perles*, faziam bastante sucesso no Rio de Janeiro. Os principais locais onde sua música tocava, muitas vezes por ele mesmo ao piano, apenas por prazer, como foi afirmado, eram as confeitarias elegantes, como a *Colombo*, a *Cavé*, a *Lallet* e a *Renaissance*, as sorveterias *Alvear* e *Ponto-chic*, além de cabarés tidos como refinados. Pennafort, que fora amigo do célebre músico e não parente, como a semelhança dos sobrenomes pode fazer supor, rememorou o fato de sua música, na maioria valsas escritas em estilo francês, ter tido o poder de evocar um certo *élan* parisiense nos ambientes em que soava.

*Mas, para voltar às valsas de Mário, como punham uma nota de sensibilidade sutil nas noites dos jantares na 'Brahma', restaurante de bom tom naquele tempo, onde o Mário frequentemente jantava e eu em sua companhia tantas vezes jantei! E nas salas de espera dos cinemas principais, O 'Odeon', o 'Palais', o 'Avenida'! E, entre dois tangos (a dança oficial dos cabarés), nos salões do 'High-Life' e dos 'Democráticos' - os dois cabarés mais 'smarts' do Rio!*⁴¹⁷

A sorveteria *Alvear*, considerada a mais movimentada e elegante que costumava, inclusive, imprimir trechos literários da lavra de poetas em voga em seus cardápios -, foi um espaço tão marcante para Penaforte que ele chegou a compor uma valsa, *Flirt no Alvear*, dedicada a esse estabelecimento. O chá das cinco era o momento em que a *Alvear* era mais frequentada. Já a *Ponto-chic* era mais procurada à noite, após as apresentações nos teatros *Lírico*, *Fênix* e *Trianon*, assim como após as sessões dos filmes nos cinemas *Parisiense*, *Central* e *Palace-Teatro*.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Ibidem, p. 30-1. (Grifo meu).

⁴¹⁸ Cf. Pennafort, Onestaldo de. Op. Cit., p. 30.



Figura 37: Sorveteria Alvear

Por tudo que venho observando, concluo que Mário Penaforte era um representante legítimo da elite e que tocava exclusivamente para ela. Achava que as suas valsas *parisienses-cariocas* eram superiores aos tangos e maxixes que eram, por exemplo, fartamente tocados por outros pianeiros. Superiores, em sua visão, tanto pelo ângulo da qualidade musical e pianística, como pelo do acabamento composicional, além de terem a nobre virtude de refletirem o gosto *civilizado* europeu. Penafort nos dá interessante perfil de seu fazer musical:

Não falava ao que atualmente, com o trabalhismo em moda, se denomina as “massas”. Mas fazia vibrar a classe média, as camadas aristocratizadas e as artísticas, pelo sutil espírito francês de que impregnara a sensibilidade musical do seu autor. E o espírito francês naqueles dias era tudo.

Embora não fosse a grande música, não era também a popular, no sentido de inculta ou intuitiva. Não era igualmente uma estilização artística, como a de Nazareth, da psique e dos motivos rítmicos nacionais.

Era uma música chopiniana, mas ligeira; fina, levemente zingaresca às vezes, bem ao gosto da belle époque, bulevardiana e de café-concerto, como as valsas de Rodolphe Berger e Octave Crémieux.

Mas integrara-se na cidade, fazia parte mesmo desta. E era integralmente de autoria de Mário.⁴¹⁹

É bastante significativo que Penaforte, em nenhum momento de sua vida, esteve vinculado, quer como intérprete ou compositor, ao ambiente da sala de concerto. Levando em consideração que algumas características que traçam o perfil do pianista, enquanto profissional, não podem ser aplicadas, a rigor, a Penaforte, como o fato de tocar a grande confluência dos gêneros sincopados, como o maxixe, por exemplo, ou, necessariamente, ser remunerado pelo seu trabalho ao piano, pode surgir a dúvida se ele realmente era um pianista. Contudo, ela logo é solucionada quando se tem em mente, como já observado, que o que caracteriza a atividade laboral do pianista é a estreita vinculação que a sua música mantém com os espaços urbanos dedicados ao entretenimento, funcionando, como parte efetiva da *paisagem sonora* desses ambientes.

Todavia, se aguçarmos a análise, veremos que ao transpor a ambiência das valsas francesas para as suas, feitas no Rio, muitas vezes com algumas filigranas modinhas e matizes que denunciavam uma certa rítmica mestiça, ainda que não intencional, Penaforte, à sua maneira e em sintonia com o gosto da elite, também fazia a confluência de gêneros musicais, só que eram outros, no caso, considerados mais nobres. Era, portanto, como os outros pianistas, um feitor de híbridos musicais. Penaforte era pianista elegante que tocava para a elite, que, por sinal, era o grupo social de que fazia parte. Evitava, a qualquer custo, se misturar com o povo, como o título de seu *tango* carnavalesco *Quem é bom não se mistura* deixa entrever. A propósito, esta peça foi uma réplica ao estrondoso sucesso *Quem quer se fazer não pode*, do *Rei do samba*, Sinhô. A bem da verdade, Penaforte pensou em um samba, todavia não utilizou esse termo, porque o considerava bastante vulgar.

Seria um erro, no entanto, imaginar que a sua música ficava circunscrita apenas aos ambientes da elite. É claro que Penaforte frequentava apenas esses locais considerados de bom-tom, mas a sua música, e a sua fama de pianista elegante, ultrapassavam, de forma considerável, as fronteiras que, no mais das vezes, ele mesmo impunha. Penaforte observa

⁴¹⁹ Ibidem, p. 27. (Grifo meu).

que “as suas valsas chegaram, por outro lado, à ‘consagração do assovio e da cantarola noturna’. Quantas vezes, chegado altas horas em casa, ouvi, quando me ia deitar, um retardo notívago qualquer, que passava pela rua a trautear uma delas!”.⁴²⁰ Ainda informa que a popularidade de Penaforte, com a sua valsa *Dolorosa*, empolgou, igualmente, o centro, os bairros e subúrbios da cidade.⁴²¹

Assim como a elite saboreava maxixes da Cidade Nova, ao piano, os moradores dos bairros modestos, também se deliciavam com valsas francesas, como as de Penaforte, quer assoviadas, cantaloradas, tocadas por chorões, quer tocadas por pianistas amadores, visto que esse instrumento não ficava mais restrito apenas às ambiências elegantes da nova cidade que foi erigida à custa da aniquilação da cidade velha. Era, sem dúvida, um caminho de mão dupla.

Provavelmente, o fato de na década de 30 do século XX o samba ter se tornado símbolo nacional, principalmente depois do advento do livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, que lançou uma nova perspectiva quanto à questão da nacionalidade, transformando o que era motivo de vergonha em orgulho, tenha contribuído para que a figura do pianista Penaforte ficasse circunscrita apenas ao seu tempo histórico. De fato, no ano de sua morte, 1928, de acordo com o seu biógrafo, ele já estava esquecido. O gosto pelas suas valsas francesas já havia se transmudado em outros sons, alguns ianques, como os *fox-trots*, tanto que o seu desaparecimento sequer foi notado.⁴²² Indignado com o esquecimento pelo qual o célebre *Rei da valsa* passou, Penafort comenta:

*Seja como for, esse nome tem de merecer pelo menos um registro na crônica musical de tal época, porque está ligado a algumas valsas que fizeram real sucesso; que significaram alguma coisa, quando foram escritas, tocadas e cantadas; que encantaram, de fato, o gosto e o público de um tempo e de um tempo de bons compositores; que refletiam, em suma, contemporaneamente e significativamente, a última sensibilidade da belle époque, os derradeiros acordes de um estilo musical e de um estilo de vida.*⁴²³

⁴²⁰ Idem.

⁴²¹ Ibidem, p. 31.

⁴²² Cf. Pennafort, Onestaldo de. Op. Cit., p. 90.

⁴²³ Ibidem, p. 91. (Grifo meu).

De qualquer forma, conhecer a música que Penaforte tocou, as visões de mundo que guiavam sua forma de interpretar e escolher repertórios, os ambientes mundanos de sua preferência, nos quais efetivamente se apresentou como um elegante pianista e, também, o público que admirava suas performances, significa ampliar a visão sobre as práticas musicais da *belle époque* carioca e, em especial, perceber as reconfigurações por que passava a própria atividade pianística.



Figura 38: Mário Penaforte

5. “O BRASILEIRO QUANDO TOCA O SAMBA É ENTUSIASMADO”: OS PIANEIROS AO SOM DE MARCHINHAS E SAMBAS AMAXIXADOS

5.1. Entre confetes e serpentinas

*Quero beber! Cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...
Evoé baco!*

Manuel Bandeira

As danças europeias, como a polca, o *schotisch* e a mazurca, já aclimatadas à paisagem sonora carioca, eram, nas últimas décadas do século XIX, as músicas que embalavam os passos dos foliões nos dias de Carnaval. Não havia, ainda, uma distinção entre a música feita para o Carnaval e a executada fora da festa de Momo. De forma inovadora, no entanto, a pianeira Chiquinha Gonzaga compôs a primeira música feita exclusivamente para o Carnaval, inspirada no cordão *Rosa de Ouro*, e, antecipando-se em mais ou menos 20 anos o hábito consolidado de se ter música carnavalesca, ela abriu alas para um capítulo interessantíssimo da música no Brasil, onde Carnaval e canções momescas andam de mãos dadas. De fato, a marcha-rancho *Ó Abre-alas*, tanto atestava o caráter popular do Carnaval como, também, ensejava o seu conúbio com a música urbana. Diniz compreende que “parecia inevitável que Carnaval e música se encontrassem num determinado momento dos seus desenvolvimentos específicos para formar o grande espetáculo da nacionalidade brasileira. Chiquinha Gonzaga foi apenas a promotora desse encontro”.⁴²⁴

Entre confetes e serpentinas, a alegria contagiante dos foliões revela o adormecimento dos padrões rotineiros, numa espécie de suspensão do cotidiano, e, com isso, vem à tona uma inversão do mundo, onde o uso de máscaras e fantasias, ao invés de esconder, denuncia uma quebra na monotonia desse cotidiano. Cria-se com o Carnaval,

⁴²⁴ Diniz, Edinha. Op. Cit., p. 160.

então, um tempo extraordinário, que, logo acabada a festa, a ordem fica restabelecida de forma inequívoca. Nos termos de DaMatta,

*Carnaval, pois, é inversão porque é competição numa sociedade marcada pela hierarquia. É movimento numa sociedade que tem horror à mobilidade, sobretudo à mobilidade que permite trocar efetivamente de posição social. É exibição numa ordem social marcada pelo falso recato de “quem conhece o seu lugar” - algo sempre usado para o mais forte controlar o mais fraco em todas as situações. É feminino num universo social e cosmológico marcado pelos homens, que controlam tudo o que é externo e jurídico, como os negócios, a religião oficial e a política. Por tudo isso, o carnaval é a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade.*⁴²⁵

Se a música é essencial na festa de Carnaval, é, por excelência, como música cantada que ela se manifesta de forma mais despreendida e espontânea. É bem verdade que com a inovação do *Ó Abre-alas* de Chiquinha - uma música cantada, com “versos simples e fáceis de guardar, e ritmo envolvente e aliciador, capaz de se popularizar rapidamente”⁴²⁶ -, uma nova realidade tornou-se sensível, de forma gradual, a saber, o predomínio de músicas cantadas sobre as instrumentais, fato que levou o estudioso Jairo Severiano a afirmar que, “o povo criou o hábito de cantar nos bailes”.⁴²⁷

Edigar de Alencar entende que a canção, ou cantiga, termo que ele prefere, é o elemento de maior relevo do Carnaval carioca, principalmente a partir de 1920, levando-o a concluir que a festa momesca do Rio de Janeiro é fundamentalmente cantada. De acordo com este autor, “canta-se nas ruas, nos bares, nos desfiles, nos salões. Cantando é que o povo brinca. Bebe-se cantando, come-se cantando, samba-se cantando. Não basta a música para a alegria coreográfica como no Carnaval pernambucano ou no da Bahia. O cântico é essencial”.⁴²⁸ Levando em consideração a importância que as letras, na maioria maliciosas e

⁴²⁵ DaMatta, Roberto da. Op. Cit., p. 78.

⁴²⁶ *Nova História da Música Popular Brasileira - Carnaval II*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 1. (Encarte de LP).

⁴²⁷ Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 72.

⁴²⁸ Alencar, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Vol 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, p. 29.

picantes, desempenham nas músicas carnavalescas do Rio, os *versos cantados*, serão, doravante, na medida em que forem pertinentes, objeto de análise.

Algumas músicas, todas com letras, embalsamaram os primeiros Carnavais do século XX, a exemplo da polca *Rato, rato*, de 1904, de Casemiro Rocha e Claudino Costa, que evocava a guerra aos ratos comandada pelo então diretor de saúde pública, Osvaldo Cruz, iniciada no ano anterior. Cada exterminador deveria levar pelo menos cinco ratos por dia, sendo que o número de excedentes apresentados rendia a gratificação de 300 réis por cabeça. O fato é que, ainda em 1904, foi anunciado o fim da peste bubônica no Rio de Janeiro. Dois anos depois é a vez do maxixe, chamado de tango-chula, *Vem cá, mulata*, de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre, uma das músicas mais famosas dessa década, que, inclusive, mereceu resposta musical de Ernesto Nazareth, com seu tango *Vem cá, branquinha*. Cite-se, também, a polca e a marcha, respectivamente de 1909 e 1915, *No bico da chaleira*, de Juca Storoni, anagrama para João José da Costa Júnior, que tornou corrente o termo *chaleirar* como sinônimo de *bajular*, e *Ai, Filomena*, do pianista J. Carvalho Bulhões, uma sátira à figura do Presidente Hermes da Fonseca, como foi abordado.

Todavia, é com o primeiro samba registrado e gravado, sucesso retumbante no Carnaval de 1917, o *Pelo telefone*, que se começou a ter, de forma sistemática, músicas especialmente compostas para os dias de Carnaval. O êxito dessa composição deu grande visibilidade ao termo *samba*, que teve até um rei, o pianista Sinhô, e, em meados da década de 1930, se tornou conhecido, dentro do país, como no exterior, como um símbolo musical do Brasil.⁴²⁹ No entanto, o que nos interessa, por agora, é compreender que o samba, “a mais famosa modalidade músico-popular do país”, nasceu no Carnaval.⁴³⁰

Ora, conviviam na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do XX, grupos sociais heterogêneos, a exemplo da sociedade refinada e culta, e, também, para usar uma expressão de Manuel Bandeira, as camadas profundas da ralé urbana.⁴³¹ Esse grupo social habitava os *lendários morros cariocas* que, diga-se passagem, eram as favelas “erguidas em função do abandono completo das classes subalternas por parte do governo

⁴²⁹ Cf. Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 118.

⁴³⁰ Alencar, Edigar de. In: *Nova História da Música Popular Brasileira - Carnaval I*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 01. (Encarte de LP).

⁴³¹ Cf. Bandeira, Manuel. In: Bandeira, Manuel & Andrade, Carlos Drummond de. Op. Cit., p. 454.

em suas metas civilizatórias e saneadoras”.⁴³² Além dos ex-moradores dos cortiços do centro da cidade, afluíam para as favelas e subúrbios próximos ao centro, negros libertos de outras cidades do país, migrantes europeus e do nordeste brasileiro, à procura de oportunidades de trabalho na capital da República. Contudo, quanto aos migrantes nordestinos, especificamente aos baianos, devido à repercussão para a história do samba, é importante destacar, de acordo com Sandroni, que

*Uma parte desse contingente era constituída por negros baianos nascidos livres - ou porque filhos de escravos forros, ou porque beneficiados pela Lei do Ventre Livre - e que até, em certos casos, gozavam de relativa tranqüilidade econômica. Esse grupo, unido por fortes laços de solidariedade, iria constituir uma “comunidade baiana” no bairro da Saúde, no Centro do Rio.*⁴³³

Os laços de solidariedade, de que nos fala Sandroni, eram assegurados pela presença das famosas *tias* baianas, mulheres mais velhas que lideravam a comunidade em seus aspectos religiosos e familiares. Foi na casa de Tia Ciata, *babalaô-mirim* estimada, cujo nome era Hilária Batista de Almeida, que, durante uma noite musical, os participantes criaram, de forma coletiva, o samba *Pelo telefone*. Dentre os *habitués* dessas reuniões de samba na casa de Tia Ciata, estavam Caninha, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Buci Moreira. Entretanto, foi o compositor Donga, Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), quem registrou o novo samba na Biblioteca Nacional, no dia 27 de novembro de 1916, com a indicação de gênero *samba carnavalesco* que, no ano seguinte, foi gravado pelo cantor Baiano em um disco da *Casa Edison*. Logo os outros autores reivindicaram a autoria e, assim, estava instaurada uma das maiores polêmicas da História da Música Brasileira. Sandroni analisa que “a consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade”.⁴³⁴

Toda a trama do *Pelo telefone* gira em torno da ordem do chefe de polícia da época, Aureliano Leal, para que fossem apreendidos os objetos de jogatina. O fato curioso,

⁴³² Gardel, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: C/DGDI, 1995, p. 81.

⁴³³ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 100.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 120.



Figura 39: Capa de partitura de Donga

conforme noticiou o *Jornal A Noite*, de 30 de outubro de 1916, é que “antes porém de se lhe oficiar, comunique-se-lhe esta minha recomendação **pelo telefone** oficial”.⁴³⁵ Era notória a inoperância das ordens policiais, fato que já havia sido motivo de desmoralização da classe pelo *Jornal A noite*. Diversas versões paródicas surgiram, mas a que caiu na boca do povo não foi a versão gravada pelo cantor Baiano que dizia “O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar”, e sim, a anônima, que revela a inversão característica dos tempos de Carnaval: “O chefe da polícia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que na Carioca, Tem uma roleta / Para se jogar”.

Dessa forma, “o Chefe da Polícia, tornado alvo de escárnio geral, converte-se por isso mesmo em Chefe da Folia, em Rei Momo: é finalmente em torno dele, como de um bode expiatório, que a multidão canta e dança durante o Carnaval de 1917, com alegria e sem ‘questões’. O repressor é transformado em chefe dionisíaco”.⁴³⁶

Depois do sucesso do *Pelo telefone*, pelo menos dois aspectos ficam claros: a imprescindibilidade de se ter uma música específica para o Carnaval e a grande possibilidade dessa música ser o samba. De acordo com Severiano,

*O sucesso do “Pelo telefone” no carnaval de 1917 mostrou que os festejos carnavalescos exigiam um tipo de música especial e que essa música poderia ser o samba. O surpreendente é que ninguém percebera isso antes. Até então, musicalmente, não havia diferença entre um baile de carnaval e outro qualquer. O repertório era o mesmo - polcas, tanguinhos, valsas e até trechos de ópera.*⁴³⁷

⁴³⁵ *Jornal A Noite*, 30 de outubro de 1916. (Grifo meu).

⁴³⁶ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 122.

⁴³⁷ Severiano, Jairo. Op. Cit., p. 72. (Grifo meu).

A esta altura, neste momento rico de transição, é importante ressaltar que aquilo que se denomina como *samba* ainda está muito vinculado ao maxixe e, por isso mesmo, apresenta-se, de forma efetiva, como um *samba-amaxiado*. Sandroni esclarece: “mesmo que já se falasse em samba como designação de um gênero de música popular desde 1917, a opinião dominante na crítica brasileira pretende que tal designação é imprópria até o final dos anos 1920: que só a partir de então o samba é samba”.⁴³⁸ Como no próximo subitem serão analisados os perfis de pianeiros ligados exatamente a esse primeiro tipo de samba, como Sinhô, por exemplo, a reflexão acerca da mudança de paradigma que ocorreu nesse gênero, ficará, oportunamente, para um pouco mais adiante.

A marcha-rancho, o samba, a marchinha, a batucada e o samba-enredo são compreendidos por Alencar como modalidades de canções carnavalescas.⁴³⁹ Tanto a marchinha como o samba, por fazerem parte efetiva do repertório dos pianeiros, serão vistos mais de perto, em detrimento dos demais que só aparecem de forma esporádica, a título de exceção.

Por volta de 1915, uma dança norte-americana, o *ragtime*, ela própria uma marcha sincopada, aparecia no Rio de Janeiro, fazendo grande sucesso, logo influenciando pianeiros que eram também compositores a escreverem *ragtimes* abasileirados, diga-se de passagem, amaxiados.. Quanto ao *ragtime*, Hobsbawm observa que ele

*Era quase que exclusivamente um estilo de pianistas solistas, treinados em música européia e muitas vezes com grandes ambições musicais: Scott Joplin, seu mais famoso executante-compositor, compôs uma ópera ragtime natimorta em 1915, e James P. Johnson, glória dos pianistas do Harlem, criou, igualmente sem sucesso, sinfonias corais e concertos.*⁴⁴⁰

Antes que o longo reinado da polca chegasse ao fim, visto que o tempo agora era de outras danças, ela se uniu ao recém-chegado *ragtime* e, dessa forma, originou um novo gênero na música brasileira, a marcha feita especialmente para o Carnaval, chamada carinhosamente de marchinha. Nos termos de Alencar, “modalidade de fundo brejeiro, fácil

⁴³⁸ Sandroni, Carlos. Op. Cit., p. 134.

⁴³⁹ Alencar, Edigar de. Op. Cit., p. 38.

⁴⁴⁰ Hobsbawm, Eric. J. Op. Cit., p. 68.

de reter e dançar, e ademais se prestando à crítica, à sátira, à galhofa e assim se pondo em consonância com o espírito da metrópole da alegria, a marchinha logo se tornaria um dos atrativos maiores do carnaval cantado no Rio”.⁴⁴¹

Pianeiros como Sinhô, Careca, Freitinhas e Eduardo Souto cultivaram a marchinha, por toda a década de 1920, de forma abundante. Aliás, Alencar aponta esse ano como o marco definitivo da marchinha enquanto música carnavalesca, com o sucesso de Sinhô, *O pé de anjo*. Para se ter uma ideia da perenidade de muitas marchinhas no cancionário carnavalesco brasileiro, convém lembrar, por exemplo, do grande sucesso de 1937, *Mamãe eu quero!...*, do pianeiro paulista Vicente Paiva (1908-1964), em parceria com Jararaca, José Luiz Rodrigues Calazans (1896-1977) que, até os dias de hoje, é cantado nos dias de Momo.

Os primeiros sambas, ainda sem o primado das marchinhas, eram alegres e vivazes, como os de Sinhô, Donga e Caninha. No entanto, com o advento das marchinhas, que eram buliçosas, irônicas e maliciosas, o samba preferiu uma temática mais séria, lamuriosa e romântica, muito embora esse pranto todo fosse rebolado, fato que décadas mais tarde ensinaria o poeta Vinicius de Moraes a definir o samba como a tristeza que balança. Alencar observa que “lacrima-se muito no carnaval do Rio através da canção! E isso é feito num gingar permanente, numa desenvoltura que é um pontapé nos versos choramingas”.⁴⁴² Com o objetivo de estabelecer diferenças entre a marchinha e o samba, podemos entender que

*(...) o certo é que a marchinha é ponto alto do carnaval carioca. Enquanto o samba é geralmente sentimental, romântico e chorão na fase carnavalesca, embora de maior sonoridade, a marchinha é viva, crepitante, buliçosa, por vezes canalha, e portanto, bem mais carnavalesca. É o aríete de que se valem compositores para críticas ferinas, libelos candentes, embora gaiatos, contra costumes e práticas, fatos e acontecimentos. O samba é poético ou filosófico; a marcha é caricatural e gargalhante, brejeira e maliciosa.*⁴⁴³

Dessa forma, teremos, a seguir, a presença de pianeiros foliões que, com suas músicas, animaram bailes carnavalescos na década de 1920, no Rio de Janeiro. Importante

⁴⁴¹ Alencar, Edigar de. Op. Cit., p. 46.

⁴⁴² Ibidem, p. 42.

⁴⁴³ Ibidem, p. 46.

reiterar que muitas dessas marchinhas e sambas fazem parte do imaginário musical brasileiro, como a *Dorinha, meu amor*, do Freitinhas, (Dorinha, meu amor / Por que me fazes chorar / Eu sou um pecador / Que sofro só por te amar) e o *Jura*, de Sinhô, (Jura jura jura / Pelo Senhor / Jura pela imagem / Da Santa Cruz do Redentor / Pra ter valor a tua / Jura).

5.2. Pianeiros foliões: Sinhô, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Careca e Freitinhas



Figura 40: Sinhô
(caricatura de Alvarus)

Sinhô, o José Barbosa da Silva - reconhecido por seus contemporâneos como um homem elegante, brigão, macumbeiro, falador, pernóstico, boêmio inveterado, inspirado compositor, grande cronista musical da vida carioca e, acima de tudo, exímio pianeiro, amplamente admirado pela sua agilidade e entusiasmo -, é, de acordo com o crítico José Lino Grünewald, um dos cinco maiores criadores de nossa música popular, juntamente com Pixinguinha, Noel Rosa, Ismael Silva e Benedito Lacerda.⁴⁴⁴ Se o crítico consciente reserva a Sinhô um lugar de destaque no panteão de nossos músicos, é preciso apontar que, mesmo em vida, o célebre pianeiro desfrutou de honras dignas de um rei, o que confirmava, afinal de

contas, sua posição de *Rei do Samba*.

É bem verdade que, com sutileza e habilidade, ele deu uma mãozinha nessa história toda. Conforme observa seu biógrafo, Edigar de Alencar, “já em 1922, as suas músicas eram editadas com seu nome e apelido seguidos da designação - O Rei do Samba”.⁴⁴⁵ De

⁴⁴⁴ Cf. Vasconcelos, Ary. *A nova música da república velha*. (sem indicação de editora e local), 1985, p. 224.

⁴⁴⁵ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 39.

certa forma, e usando uma de suas maiores características, a intuição, o autor de *Fala, meu louro* apenas antecipou em cinco anos a coroação oficial, na *Noite Luso-Brasileira*, no *Teatro Fênix*, visto que o povo já reconhecia seu título nobre como fato inquestionável. Nessa ocasião, seu grande amigo, o escritor e jornalista José do Patrocínio Filho, o Zeca Patrocínio, proferiu palestra em sua homenagem. A propósito, Manuel Bandeira, de forma perspicaz, percebeu grandes semelhanças entre os dois, ou seja, entre o palestrante e o homenageado. Nos termos de Bandeira, “Zeca Patrocínio, que o adorava e com quem ele tinha grandes afinidades de temperamento, era assim também: descarado, lívido, frangalho de gente, mas sempre fagueiro, vivaz, agilíssimo, dir-se-ia um moribundo, galvanizando provisoriamente para uma farra”.⁴⁴⁶ A admiração de Zeca por Sinhô era tão grande que sempre que o via na rua, em qualquer esquina, de forma um tanto quanto empolada e exibicionista, “não fazia por menos: ajoelhava-se e lhe pedia, com alvoroço, a bênção”.⁴⁴⁷



Figura 41: Manuel Bandeira

Muito embora Sinhô fosse bastante reconhecido e celebrado, desde a década de 1910, como pianista, e, como compositor, principalmente depois do sucesso de *Quem são eles*, em 1918 - composição que marca a primeira grande polêmica da história do samba carioca,⁴⁴⁸ merecendo feridas réplicas, como as de Donga, com o seu *Fica calmo que aparece*, a de Hilário Jovino Ferreira, com *Não és tão falado assim*, a de Pixinguinha e de China, seu irmão, com *Já te digo*, que afrontava o compositor-pianista, chamando-o de “alto, magro e feio” -, Sinhô viveu por toda a vida de forma apertada, sempre desprovido do necessário. Alencar observa que “Sinhô viveu para a música e da música. **Pobrememente**. Por algum tempo foi estafeta dos Correios. Mas, de uma feita saiu para entregar a correspondência. Encontrou companheiros das rodas de samba.

⁴⁴⁶ Bandeira, Manuel. *Sinhô, traço de união*. In: Bandeira, Manuel & Andrade, Carlos Drummond de. Op. Cit., p. 453-54.

⁴⁴⁷ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sinho/critica>>. Acesso em 01/10/2011.

⁴⁴⁸ Cf. Marcondes, Marcos A. Op. Cit., p. 742.

Ficou-se de conversa e bebida e acabou perdendo a correspondência. E também o emprego”.⁴⁴⁹

Sinhô era perito em criar polêmicas. De fato, usava-as como elemento importante da sua estratégia de autopromoção. Efetivamente tinha êxito nesse mister, visto que o jornalista Vagalume, pseudônimo de Francisco Guimarães, afirmou que, em sua época, “nenhum autor proporcionou maior lucro aos editores que o Sinhô”.⁴⁵⁰ Até mesmo depois de sua morte, Sinhô foi considerado subversivo. O seu samba *Macumba (Gegê)*, um dos grandes sucessos no início da década de 1920, de versos ingênuos - Gegê / Meu encanto / Eu só tinha medo / Se não tivesse um bom santo -, causou curioso disparate em obscuros tempos de autoritarismo do Presidente Vargas. Alencar informa,

*O seu samba Macumba (Gegê), lançado em 1922, seria interceptado pelo Estado Novo, de execranda memória, quase vinte anos mais tarde, porque nele se continha a palavra Gegê, de origem africana, e já então apelido popular e carinhoso do ditador Getúlio Vargas. O disparate era maior porque nada havia de ofensivo nos versos simples do compositor falecido em 1930, e considerado subversivo ‘post-mortem’.*⁴⁵¹

Foi na primavera de 1888, ano da abolição da escravatura, que nasceu, na rua do Riachuelo, o filho do casal Ernesto Barbosa da Silva e Graciliana Silva, o José Barbosa da Silva, logo apelidado pela família por Sinhô. O pai era admirador dos chorões flautistas, grandes virtuosos que brilharam no *fin de siècle*, Antonio Callado da Silva, Viriato Figueira da Silva e Pattápio Silva, e, possivelmente por isso, desejava muito que seu filho chegasse a se tornar, como seus ídolos, um flautista. No entanto, Sinhô não demonstrou nenhuma facilidade com o instrumento, aliás, essa sua incapacidade de *levar a vida na flauta*, digo, de forma literal, foi até motivo de zombaria por parte de Pixinguinha, muito tempo depois, em 1919, no mencionado *Já te digo*, do autor de *Carinhoso* e de seu irmão China: “**No tempo em que tocava flauta / Que desespero** / Hoje ele anda janota / À custa dos trouxas / Do Rio de Janeiro”. (Grifo meu).

⁴⁴⁹ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 45. (Grifo meu).

⁴⁵⁰ Guimarães, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 52.

⁴⁵¹ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 54.

Se não demonstrou facilidade com a flauta, desde muito cedo apaixonou-se pelo piano. Era na casa de seus avós, entre uma empinada de papagaio e outra brincadeira nas ruas da Saúde, que Sinhô começou a percorrer os dedos pelo teclado para nunca mais parar. Reproduzia com facilidade, sempre de ouvido, no instrumento criado pelo italiano Bartolomeu Cristofori, as músicas que ouvia. Quando se tornou um compositor de sucesso, vindo a ser o “primeiro ídolo de massa”⁴⁵² do Brasil, chegou a estudar teoria musical e piano, respectivamente com os maestros Eduardo Souto e Augusto Vasseur, pianeiros que serão abordados ainda nesse subitem, muito embora tenha sido autodidata por quase toda a vida. Alencar arremata: “quase analfabeto, sem jamais haver estudado senão as primeiras letras e de modo precaríssimo, Sinhô foi autodidata em tudo”.⁴⁵³

O que começou como brincadeira de menino, tornou-se, para o rapaz José Barbosa da Silva, uma interessante forma de se mostrar e ganhar algum trocado, e foi ganhando fama, graças, possivelmente, ao seu espírito boêmio e, sem dúvida, à sua habilidade musical. “Certo é que no fim da década inicial deste século [século XX], Sinhô já era disputado como pianista pelos modestos clubes dançantes do Centro e de alguns bairros do Rio”.⁴⁵⁴

Em 1910, Sinhô era o pianeiro do *Dragão Clube Universal*, do Largo do Catumbi nº 6. O anúncio da época, sempre destacando a figura do baile, mencionava: “o nosso pianista será o Sr. J. Silva (Sinhô), **o conhecidíssimo chorão das molecas chorosas**”.⁴⁵⁵ A leitura deste anúncio chama a atenção em três aspectos: o fato dele já ser bem conhecido, e como intérprete, visto que ainda não havia publicado nenhuma composição; a referência feita ao tipo de repertório que tocava, ou seja, músicas ligadas ao choro; e, por fim, a menção ao público que mais se agradava em ouvi-lo, as molecas chorosas. Aliás, a fama que tinha de galanteador e até de mulherengo é um longo capítulo na vida de Sinhô. Vagalume, seu grande amigo, afirmava que “Sinhô foi sempre escravizado das suas paixões em excesso!”.⁴⁵⁶

⁴⁵² Souza, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 29.

⁴⁵³ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 36.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 35. (Grifo meu).

⁴⁵⁶ Guimarães, Francisco. *Op. Cit.*, p. 61.

No ano seguinte tocava no *Grupo Dançante Satan Clube*, filiado ao rancho *Flor do Abacate*, da rua do Catete nº 257.⁴⁵⁷ Em 1914, trabalha no *Grupo Dançante Carnavalesco Tome Abença a Vovó*, da rua Senador Eusébio nº 146, e, no ano seguinte, 1915, é a atração do *Grupo Dançante Carnavalesco Netinhos do Vovô*, primeiramente na Praça da República nº 25 e depois na Praça Onze, rua de Santana nº 55. Todavia, o seu nome começa a ficar ainda mais conhecido, a partir de 1916, quando se torna um dos pianeiros da famosa agremiação carnavalesca *Kananga do Japão*, onde chegou a ser diretor geral do grupo *As Sabinas da Kananga*, ou *Grupo das Sabinas*. Esteve vinculado a essa agremiação de forma afetiva, visto que seu pai fora associado. Jota Efegê informa alguns nomes, sem ser exaustivo, contudo, de outros bambas do teclado que tocaram, por essa época, na *Kananga do Japão*: Bulhões, Bequinho e Manoel da Harmonia.⁴⁵⁸

Apesar de trabalhar muito, *Sinhô* estava sempre sem dinheiro, como bem observa Efegê, “*Sinhô, boêmio, sem preocupação de amealhar, no seu feitio de cigarra, sentindo mais o prazer de ser o exímio pianista - no tratamento que sempre lhe era dispensado - passou a vida registrando sucessos, vendo a cidade consagrar seus sambas, mas sempre sem dinheiro, ‘na pior’, como agora se diz*”.⁴⁵⁹ (Grifos do autor). Esta citação de Efegê tem interesse, na medida em que, de certa forma, revela uma possível causa para que *Sinhô*, a despeito do sucesso e reconhecimento que teve, vivesse sempre na pindaíba. Em síntese, Efegê deixa claro, por vários motivos, que *Sinhô* era um prodígio. Mesmo quando, em momento posterior, a sua renda é ampliada, graças à multiplicação de atividades musicais - está visto, a esta altura, que ele trabalhava muito, vivendo não mais apenas como pianeiro -, o quadro de penúria não se inverteu, fazendo com que *Sinhô* viesse a morrer na miséria. Fortalece o argumento aqui desenvolvido a citação de Djalma de Vicenzi para a *Revista Weco*, que, a despeito de sua extensão, merece ser vista de perto:

Sempre fez valer perante os seus editores a aceitação que o público dedicava às suas composições. Nunca entregou a um só editor todos os seus direitos de autor; de todos recebia a renda pela sua autorização, dada detalhadamente para esse ou aquele fim. Cabia-lhe a renda total de todos os pequenos direitos, dos direitos teatrais,

⁴⁵⁷ Cf. Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 101.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

*discos de gramofone, rolos de pianolas, e até para a publicação dos versos das suas músicas em folhetos chamados de “jornal de modinhas” também cobrava os seus direitos. De uma feita recorreu até a 4ª Delegacia para apreender partes de instrumentos de sopro, que em manuscrito estavam em certas casas da cidade. Para ser possível apresentar com as presentes linhas um apanhado do êxito financeiro que ele obtinha com as suas composições, corro a um dos seus editores em papel, a firma Carlos Wehrs & Cia., que publicou algumas de suas composições nos anos de 1926, 1927 e 1928. Sinhô recebia por exemplar vendido das suas músicas a cifra de setecentos réis, o que corresponde ao mais elevado direito autoral pago sobre o preço de dois mil-réis para o público. Das suas músicas editadas pela Casa Carlos Wehrs, as que tiveram maior êxito foram as seguintes: ‘Gosto Que Me Enrosco’, 5.709 exemplares vendidos; ‘Oram Vejam Só’, 5.380 exemplares vendidos; e ‘Que Vale a Nota sem o Carinho da Mulher?’, 3.423 exemplares vendidos. Entre todas as 17 publicadas na Casa Carlos Wehrs, de 1926 a 1928, foram vendidos 22.348 exemplares só das partes de piano, que produziram para o autor a quantia de 15:643\$600 líquidos. Como artista boêmio que era, dois dias depois de ter recebido a importância dos direitos autorais, voltava ao editor para o clássico... vale. Ele tinha confiança no povo que amparava com preferência suas criações musicais. Nunca pensou no futuro e só por isso morreu pobre.*⁴⁶⁰

Na década de 1910, momento em que mais atuou como pianista, antes, portanto, de se consagrar compositor, Sinhô foi ajudado, algumas vezes, pelas agremiações em que tocava, que convertiam a renda arrecadada no baile para ele, pois “precisava sempre achegas financeiras, de ajudas, de benefícios”.⁴⁶¹ Na maioria das vezes era o próprio Sinhô quem pedia a ajuda. E as agremiações não economizavam na divulgação desses bailes beneficentes ao grande animador de suas reuniões dançantes, como se dizia à época. Para o baile do dia 28 de janeiro de 1911, pelo menos três anúncios nos dão a dimensão do evento. O primeiro divulga: “grande baile em benefício do estimado pianista Sinhô, esperando o comparecimento de todas as pessoas que o adoram de coração amplo”.⁴⁶² Significativo é o tom de enternecimento deste anúncio, utilizando, inclusive, a frase de efeito, bem ao gosto de Sinhô, “de coração amplo”. O segundo prefere focalizar a figura do beneficiado, realçando, de forma superlativa, o músico, e o fato de que o repertório do baile será

⁴⁶⁰ Vicenzi, Djalma de apud Vasconcelos, Ary. In: Vasconcelos, Ary. *A nova música da república velha*. (sem indicação de editora e local), 1985, p. 222. (Grifo meu).

⁴⁶¹ Efege, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 101.

⁴⁶² Idem.



Figura 42: Capa de partitura de Sinhô

e, em muito, ajudou Sinhô. Em um primeiro momento, passava para a pauta suas primeiras composições, incentivando-o para que ele as publicasse, e no segundo, quando o seu intento havia se concretizado, dava uma mãozinha toda especial para que as músicas do seu pianista fossem vendidas. Vagalume conta a estratégia, possivelmente elaborada pelo próprio Sinhô, “para vencer facilmente, usou de um truque vantajoso: tinha uma amante pianista de uma casa de músicas da Rua do Ouvidor, e, quem lá ia escolher músicas, ela, primeiramente, executava o que era do seu mulato...”⁴⁶⁵

Sinhô, além de ganhar como pianista na *Casa Beethoven*, também lucrava com a comissão de pianos que porventura vendesse.⁴⁶⁶ Tendo em vista que ele não dominava a escrita musical, como se justificaria o fato dele ser *pianista oficial* de tão importante

composto de músicas atualíssimas: “satânico baile em benefício do estimadíssimo e exímio pianista Sinhô, que acompanhará seu terno de cordas nos melhores tangos da semana”.⁴⁶³ Por fim, o terceiro, em tom mais coloquial, tinha os seguintes dizeres: “baile supimpa, em benefício de Sinhô, o estimado pianista”.⁴⁶⁴

É no mesmo tempo em que tocava na *Kananga do Japão* que Sinhô começou a trabalhar na *Casa Beethoven*, na rua do Ouvidor, onde veio a ser pianista oficial. Lá conheceu a pianista Cecília, uns dez anos mais velha, que logo se tornou sua companheira. Cecília tanto tocava na *Casa Beethoven*, como em cinemas

⁴⁶³ Idem.

⁴⁶⁴ Idem.

⁴⁶⁵ Guimarães, Francisco. Op. Cit., p. 61.

⁴⁶⁶ Cf. Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 23.



Figura 43: Sinhô

estabelecimento? Duas respostas atendem a esta pergunta. A simples presença de Sinhô nesta casa, de forma cotidiana, funcionava como um verdadeiro chamariz para que as pessoas frequentassem-na. Como decorrência disto, por mais que os clientes não tivessem a intenção de comprar, ao adentrar numa loja de ambiente musical tão envolvente, visto que Sinhô estava tocando, eles comprariam, possivelmente, nem que fosse apenas uma partitura para piano, por exemplo. Some-se a isso, a possibilidade premente de Sinhô - um loquaz carismático e talentoso, com forte poder de persuasão -, vender um instrumento caro.

Aliás, compreender a *astúcia* e *esperteza* de Sinhô, nos termos de Certeau,⁴⁶⁷ nos faz compreender a grande presença de espírito que ele tinha. O compositor Almirante conta um pitoresco fato em que Sinhô se viu em uma incrível saia justa, mas, como ele era sagaz, um bamba, soube se safar:

*Era em Botafogo. Sinhô estava numa festa em casa de família distinta. Havia grande curiosidade em torno dele. Muitos o chamavam de maestro. E ele nesse tempo ainda não conhecia bem as notas, embora já fosse um bamba do teclado. No decorrer do sarau, espreitada mocinha, vendo-o executar com desembaraço e personalidade várias composições populares, dele se aproximou com uma parte musical nas mãos e pediu-lhe que executasse, a fim de que ela cantasse, pois a pianista sua acompanhante não viera por qualquer motivo. Sinhô empalideceu, mas não se deu por achado. Viu o título da música: 'Elégie' de Massenet. Pôs a parte na estante, fez menção de que ia executá-la, mas antes de ferir o teclado, olhou para a mocinha e lhe disse:
- Sinto muito, senhorita, mas não posso executar essa música. Não me dou com esse autor...⁴⁶⁸*

⁴⁶⁷ Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: 2007, p. 79.

⁴⁶⁸ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 37.

Como Sinhô era consciente de sua capacidade musical, procurou dar voos maiores para que o seu nome ficasse conhecido muito além das ruas do Rio de Janeiro. Aí já não era apenas o pianista, mas sim o grande compositor que o Brasil da década de 1920 tanto amou. Alencar observa que Sinhô não foi apenas o fixador do samba carioca, mas “foi o seu grande valorizador. Deu-lhe impulso vital. Espalhou-o pelas ruas e das ruas aos palcos e salões. Tal aceleração lhe imprimiu que o tornou nacional, destruindo tabus e quebrando barreiras”.⁴⁶⁹ Sinhô teve uma carreira repleta de grandes sucessos, na maioria carnavalescos, levando o historiador Leandro Narloch a defini-lo como uma espécie de Roberto Carlos da década de 1920,⁴⁷⁰ todos com a malemolência pianista, como *Fala, meu louro*, crítica mordaz ao silêncio de Rui Barbosa após perder as eleições presidenciais para Epitácio Pessoa; *Fala baixo*, em que o Presidente Arthur Bernardes era o alvo; *Sete coroas*, em homenagem ao terrível salteador; *Já-já*, *Pega rapaz*, *Viva a Penha*, *A Favela vai abaixo*, e tantos outros memoráveis, que por extrapolarem o objeto desta narrativa, não serão abordados. Todavia, nunca deixou de se apresentar ao piano, em locais os mais diversos. De fato, sempre com grande permeabilidade social, visitava amiúde locais os mais heterogêneos,

*Tanto freqüentava a Kananga, como as casas mais ilustres que o acolheram. Era amigo de políticos e figurões que o prestigiavam. Nos morros, ou na zona sul, nos subúrbios ou na Tijuca, Sinhô tinha trânsito livre. Nunca abandonou as chamadas rodas da malandragem. Foi amigo do famigerado Sete Coroas, salteador que se fez famoso, a quem o compositor dedicava um samba que parece não foi gravado, e é raríssimo hoje.*⁴⁷¹

Quanto ao samba *Sete Coroas*, há uma bela gravação de Carolina Cardoso de Menezes, e do *Ragtime*, também de Sinhô, por Augusto Vasseur, ambas no LP *Os Pianeiros*. Segundo Vasseur, era nos *ragtimes* que Sinhô mais se destacava nos bailes.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 124.

⁴⁷⁰ Narloch, Leandro. *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. São Paulo: Ley, 2009, p. 129.

⁴⁷¹ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 48.

⁴⁷² *Nova História da Música Popular Brasileira - Sinhô*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, contracapa. (Encarte de LP).

No ápice de sua carreira de compositor, como contou Almirante, o povo parou no meio da balbúrdia do Carnaval para ouvi-lo tocar o seu piano, em momentos de expressivo silêncio, numa batalha de confete do Catumbi,

Ao chegar à batalha foi recebido como rei, com honrarias e atenções especiais. A orquestra silenciou. Silenciaram cordões e blocos, e a multidão entusiasmada cercou o coreto onde Sinhô subiu e foi encontrar, posto à sua disposição, um piano. E por muitos instantes ficou o povo ouvindo o “Rei” executar suas músicas num pitoresco bambolear de corpo.⁴⁷³



Figura 44: Capa de partitura de Sinhô

acompanhando ao piano, para o entusiasmo de todos. No final da noite, enquanto Sinhô e Palmeirim caminham até ao Largo da Carioca para se despedirem, o segundo é surpreendido pelo primeiro quando este, mesmo sem graça, pede-lhe “uns trocados para o bonde”.⁴⁷⁴ Dias depois, é acometido de uma hemoptise fulminante, a sétima daquele dia, na barca *Sétima* que fazia o percurso entre a Ilha do Governador, onde o pianista morava, e a

⁴⁷³ Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 36.

⁴⁷⁴ Cf. Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 246.

cidade do Rio de Janeiro. No momento em que a barca atracou, no Cais Pharoux, na Praça Quinze de Novembro, Sinhô já estava morto, com 41 anos de idade, por sinal, a mesma idade em que morreu o célebre e, por essa época, já esquecido, Aurélio Cavalcanti.

O poeta Manuel Bandeira, que também era tísico, afirmou: “o que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda”.⁴⁷⁵ De fato, Bandeira estava no velório do *Rei do samba*, e, de forma quase fotográfica, descreveu esse momento em um belo painel de costumes cariocas:

*A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous baratos, meretrizes, choferes, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das Ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostitutazinhas em tecido opala vermelho. Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente. Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o botequim. Os amigos repetem piadas do morto, assobiam ou cantarolam os sambas (Tu te lembra daquele choro?). No cinema da Rua Frei Caneca um bruto cartaz anunciava A Última Canção de Al Johnson. Um dos presentes comenta a coincidência. O Chico da Baiana vai trocar de automóvel e volta com um landolé que parece de casamento e onde toma assento a família de Sinhô. Pérola Negra, bailarina da companhia preta, assume atitudes de estrela. Não tem ninguém ali para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca.*⁴⁷⁶

O 5 de agosto de 1930 foi um dia agitado para os cariocas. O governador Júlio Prestes, já eleito Presidente da República, a quem Sinhô era adepto e chegou até a fazer uma música para a sua campanha, o samba *Eu ouço falar (Seu Julinho)*, chegava ao Rio,

⁴⁷⁵ Bandeira, Manuel. *Sinhô, traço de união*. In: Bandeira, Manuel & Andrade, Carlos Drummond de. Op. Cit., p. 454.

⁴⁷⁶ Idem.

recebendo grande manifestação de seus correligionários e admiradores. No dia seguinte era a vez do corpo de João Pessoa chegar à capital da República. Ele fora assassinado em Recife, no dia 26 de julho, e tal fato causou grande comoção em todo o país. Com tudo isso, as exéquias do *Rei do samba* foram humildes e quase desconhecidas da *finha elite em furor*. Mas, muito possivelmente, dentre as pessoas que faziam parte do séquito, estavam aquelas “molecas chorosas” que tanto admiravam o pianista das modestas reuniões dançantes de tempos idos...

Augusto Vasseur, seu grande amigo, foi quem abriu uma subscrição para que, no mínimo, Sinhô tivesse um enterro decente. Sergio porto entende que “a glória de Noel Rosa talvez tenha contribuído para o quase esquecimento a que se relegou Sinhô, na história da música popular brasileira”.⁴⁷⁷ Como o seu nome quase que se escapou totalmente da memória dos brasileiros, até mesmo o seu túmulo, com o tempo, desapareceu, ou seja, seus restos mortais foram escavados e desprezados para que, possivelmente - na premência dolorosa de familiares e amigos de um outro -, a cova desse lugar a esse novo cadáver. Mas, como Sinhô era filho de Oxalá, o orixá da criação e procriação, engendrou-se, de forma sub-reptícia, bem ao gosto de Clio, um encontro secreto entre a geração dele e a nossa.⁴⁷⁸ Nem o esquecimento conseguiu nocautear o pianista que nasceu na rua do Riachuelo, na primavera de 1888, para continuar vivo nesta narrativa, pois, afinal de contas, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.⁴⁷⁹

Augusto Vasseur foi apresentado às ambiências pianísticas e aos sonoros *basfonds* cariocas, desde as orquestras que tocavam nas salas de espera de cinemas até às mais modestas gafeiras e cabarés, por seu amigo José Barbosa da Silva, o Sinhô.⁴⁸⁰ Destacou-se como um pianista que, tanto dominava o código da música europeia de repertório clássico-romântico, como a música popular em voga de seu tempo, as marchinhas, sambas, jongs, valsas e, principalmente, os foxtrotes e os *ragtimes*, músicas com acentuado sabor norte-

⁴⁷⁷ Porto, Sergio In: Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 09.

⁴⁷⁸ Cf. Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, (Obras escolhidas; v. 1), São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223.

⁴⁷⁹ Ricoeur, Paul. Op. Cit., p. 15.

⁴⁸⁰ Cf. Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 62.

americano que compunha, como *Love and roses, I'll see you in my dreams!* e *Some sunny day*.



Figura 45: Prostíbulo em 1915

Com 20 anos, Vasseur obteve a *Medalha de Ouro* do Instituto Nacional de Música. Tinha domínio tanto do piano, como do violino. Quando se interessava mais pelos gêneros populares, adotava o piano, e quando o seu interesse pendia para a música erudita, tocava o violino. Sintomático dessa escolha é que se tornou primeiro violino da Orquestra do Teatro Municipal, função em que se aposentou, em 1969.⁴⁸¹

Augusto Teixeira Vasseur nasceu em 1899, no Rio de Janeiro, mas passou a infância em Porto Alegre. Lá começou a estudar música, aos oito anos, com João Batista Casson, e aos quinze, já se revelou como compositor, com o seu *schottisch Morena*. Em 1919, já vivendo na terra de São Sebastião, Vasseur era o pianista da *Orquestra de Salão*

⁴⁸¹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 807.

de Cícero Menezes, que tocava na sala de espera do *Cinema Avenida*, depois chamado *Eldorado*, na Avenida Rio Branco com a rua Bittencourt da Silva. Além de Vasseur, ao piano, eram integrantes dessa pequena orquestra, hoje se diria, uma banda ou grupo, Cícero Menezes, ao violino, Pompeu E. Nepomuceno, à flauta, Bonfiglio de Oliveira, ao contrabaixo e Tertuliano Figueira Lima, à bateria.⁴⁸²



Figura 46: Augusto Vasseur (o segundo, em pé, da esquerda para a direita)

A formação instrumental, sem a presença de instrumentos chorões, como o cavaquinho e o violão de sete cordas, e a inclusão de outros, como o contrabaixo, o violino e a bateria, denunciam tempos de novas práticas musicais. Com a dominação paulatina do mercado brasileiro pela música importada dos centros europeus e, em especial, dos Estados Unidos da América, como bem observa Tinhorão, locais que eram as sedes das gravadoras internacionais, uma quantidade significativa de novos gêneros musicais começaram a chegar ao Brasil, desde 1903, como *cake-walks*, *one* e *two steps*, além de foxtrotes.⁴⁸³ De

⁴⁸² Cf. Wehrs, Carlos. Op. Cit., p. 63.

⁴⁸³ Cf. Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 250.

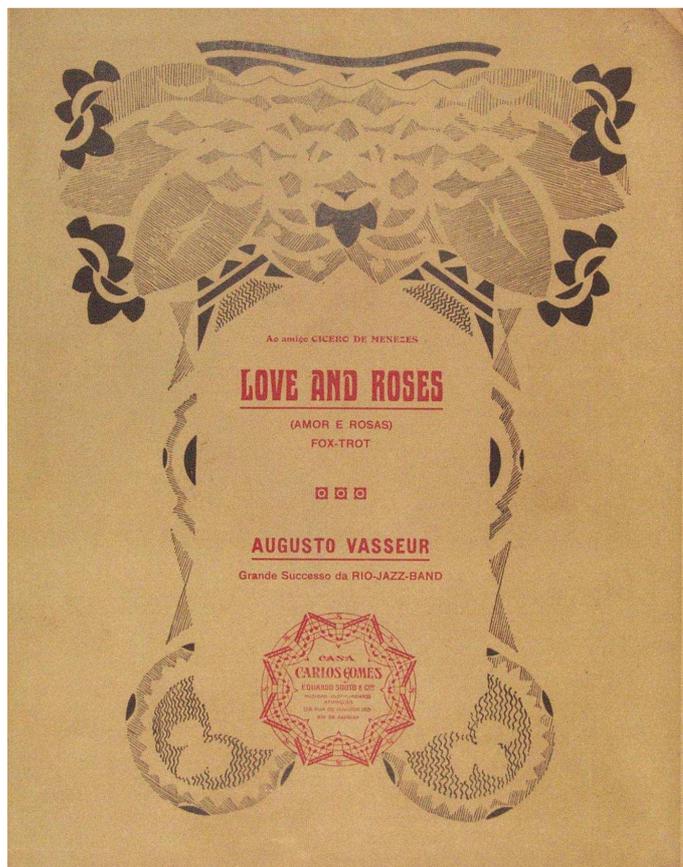


Figura 47: Partitura de Augusto Vasseur

adequados a tocar esses gêneros jazzísticos que eram chamados, muito justamente, de *jazz-bands*. Todavia, é importante ressaltar que, se por um lado, ficou em voga, por essa época, chamar indiscriminadamente qualquer formação instrumental de *jazz-band*, convém apontar que, por outro, o repertório que esses grupos tocavam, nem sempre estava relacionado às sonoridades de Nova Orleans. Bandeira nos dá uma preciosa dica, quando no poema inicial do livro *Libertinagem*, o *Não sei dançar*, escrito em 1925, evoca a ambiência de um baile de Carnaval em uma terça-feira gorda: “A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca”.⁴⁸⁵ Significativa a citação ao ganzá, instrumento de percussão vastamente usado na música brasileira, e ao tipo de repertório: batuque. Ora, está claro que não se trata

forma genérica, esses gêneros fazem parte da mistura efervescente que originaria o que conhecemos hoje como jazz. De acordo com Hobsbawm “pode-se afirmar que, sem o foxtrote e seus similares (...), o triunfo do jazz híbrido na música pop teria sido impossível, assim como o avanço dos ritmos latino-americanos se respaldou firmemente no tango, também por ocasião da Primeira Guerra Mundial”.⁴⁸⁴

Toda a década de 1910 e boa parte da seguinte, viu, não apenas no Brasil, a proliferação de grupos instrumentais

⁴⁸⁴ Hobsbawm, Eric. J. Op. Cit., p. 84.

⁴⁸⁵ Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 126.

de um foxtrote, por exemplo, a música do baile carnavalesco de Bandeira. Henrique Cazes, de forma arguta, arremata essa questão:

Primeiro não se deve confundir a expressão jazz-band, usada na época genericamente para toda sorte de agrupamentos instrumentais, com o jazz como linguagem musical. A partir da década de 1910, todo tipo de conjunto popular que quisesse parecer moderno passou a se intitular jazz-band. Só para dar um exemplo, o multiinstrumentista e compositor Aldo Krieger (pai do consagrado Edino) dirigia na época uma jazz-band em Brusque, no interior de Santa Catarina. O repertório do grupo era composto de polcas, valsas e marchas de sotaque alemão, ou seja, nada que se assemelhe com a música de jazz. No livro 'Pixinguinha vida e obra', de Sérgio Cabral, há uma curiosíssima foto da Jazz-band do Cipó, uma banda de pífanos do sertão nordestino que também queria ser moderninha.⁴⁸⁶

Entendo, no caso de Vasseur, pela análise de algumas de suas composições, que a citação ao universo do jazz estava em sintonia com a música que fazia. É possível, efetivamente, detectar elementos dessa música, a começar, por exemplo, pelos títulos das peças e os gêneros por ele escolhidos. Contudo, o fato que mais interessa é que, em 1923, ele tocava no grupo *Brazilian Jazz*, no *Jazz-band Beira-Mar Cassino*, tocando ao lado de Donga, Sebastião Cirino e Cícero Menezes, e três anos depois, no *Carlito Jazz*, que chegou a se apresentar em turnê em diversas cidades brasileiras, como também na capital francesa.

A convite do maestro Abdón Milanez (1858-1927), “integrou, como violinista, o conjunto de bordo do navio em que o rei Alberto, da Bélgica, viria ao Brasil”.⁴⁸⁷ Vasseur, de forma ousada, introduziu ao repertório oficial sambas de Sinhô, que estavam fazendo sucesso à época, como o *Quem são eles* e o *Fala meu louro*, logo tornando-se os preferidos da Rainha Elisabeth. O quinteto, que foi condecorado com a Palma de Ouro pelo rei da Bélgica, era formado pelos músicos Frutuoso Viana (piano), que seria o pianista oficial da Semana de Arte Moderna de 1992,⁴⁸⁸ Newton Pádua (violino), Guálter Adolfo Lutz (viola), Mário Ronchini (violoncelo). Alencar narra os desdobramentos desse fato:

⁴⁸⁶ Cazes, Henrique. Op. Cit., p. 60.

⁴⁸⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 807.

⁴⁸⁸ Cf. Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed, 1983.

Daí, depois haver influenciado a Sinhô [o Vasseur] para oferecer um álbum com suas composições mais conhecidas aos soberanos. A petulância de Sinhô, ajustada à sua ingenuidade, preparou um álbum mal ajeitado, de capa ordinária e com a dedicatória: “Aos Reis da Bélgica, Srs. Alberto e Elizabeth - oferece Sinhô”. Vasseur, que era amigo do peito e das farras do grande sambista e lhe devia a primeira colher de chá que recebera ao chegar no Rio com a apresentação a Cícero Menezes, da orquestra da sala de espera do Cinema Avenida (esquina da Avenida com Assembléia), corrigiu a gafe e preparou um álbum em condições de receber ofertório menos rebartivo e mais concorde com as reais personalidades.⁴⁸⁹

Vasseur, além de companheiro de seresta de Sinhô,⁴⁹⁰ tornou-se, também, seu professor de piano.⁴⁹¹ O professor de tão ilustre aluno admirava, em especial, a maneira peculiar como Sinhô dedilhava o teclado, numa forma bastante pessoal, fato que o levou a afirmar que nunca vira outro pianista fazer coisa semelhante.⁴⁹² Sem dúvida, o professor também aprendeu muito com o aluno, o que deixou claro no depoimento dado a José Ramos Tinhorão, em 1963, felizmente gravado e disponível no LP *Os pianeiros*. Interessante, sobremaneira, é que além de comentar o estilo de Sinhô tocar, ele exemplifica ao piano, com bastante propriedade, a peça *Pianola*, do *Rei do samba*. A propósito, a pianola, mecanismo patenteado por Edwin S. Votey, em 1897, é um piano mecânico capaz de executar a música sozinho, ou seja, sem a necessidade de executante. Acerca do funcionamento da pianola, observa-se que

O mecanismo original (...) era instalado diante do teclado e consistia num rolo de papel perfurado com a notação da peça que se pretendia executar, acionado pelos pedais. Cada perfuração abaixava uma tecla e impulsionava o respectivo martelo, o que substituía a ação dos dedos.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Alencar, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984, p. 183.

⁴⁹⁰ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 807.

⁴⁹¹ Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/augusto-vasseur/dados-artisticos>>. Acesso em 04/10/2011.

⁴⁹² Cf. Alencar, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 62.

⁴⁹³ Verbete da palavra pianola da Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pianola>>. Acesso em 15/10/2011.

A pianola esteve em voga durante as décadas de 1910 e 1920, vindo a cair em desuso, principalmente com o advento da popularização do gramofone. Pois bem, Vasseur, a certa altura de seu depoimento, informa,

*O Sinhô fez, então, um ragtime, ele alcunhou isso de ragtime, devido ao ritmo de início e mesmo o meio tem bem de ragtime americano, mas um pouquinho de batuque também que se vê, isso, é claro, o sangue brasileiro, né? Então essa pianola que ele fez é imitação perfeita da pianola mecânica, agora tem que se tocar como eu vou tocar, um pouco seco que é para dar a ideia mesmo da pianola.*⁴⁹⁴

Durante as décadas de 1920 e 1930, Vasseur se dedica à composição, tanto as que eram feitas para o Teatro de Revista, como para o rádio, tendo algumas delas sido gravadas por cantores do naipe de Carmem Miranda, Almirante e Francisco Alves. Da década de 1940 em diante, se dedica mais ao violino, sua outra paixão, em seu emprego de primeiro violino no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cargo que, sem dúvida, dava-lhe uma estabilidade financeira inalcançável em seu trabalho de pianista. Como foi dito, aposentou-se em 1969, por sinal, o ano em que vem a falecer. Continua viva, no entanto, a experiência de quem o ouviu tocar, como recorda Alencar: o piano “por ele era tocado com o garbo e a desenvoltura de quem nascera músico e à música se dedicara de corpo e alma”.⁴⁹⁵

Eduardo Souto, juntamente com Sinhô, respectivamente com as suas composições *Pois não* e *O pé de anjo*, marcaram de forma definitiva, em 1920, “o advento da marchinha como cantiga e como dança nos folguedos momescos do Rio”.⁴⁹⁶ Nesse mesmo ano, Souto abre a *Casa Carlos Gomes*, primeiramente na rua Gonçalves Dias e depois na rua do Ouvidor, que logo se tornou importante ponto de encontro de pianistas e compositores.⁴⁹⁷ Esse estabelecimento musical teve, nessa época, como pianista demonstrador de partituras aos clientes, o pianista Ernesto Nazareth. Não raro, o autor de *Brejeiro* tocava com Souto, a

⁴⁹⁴ Cf. Vasseur, Augusto. In: *Os pianistas*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP). (Transcrição do depoimento gravado feita pelo autor deste trabalho).

⁴⁹⁵ Alencar, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984, p. 182.

⁴⁹⁶ Alencar, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Vol 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, p. 45.

⁴⁹⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 755.

dois pianos, composições de ambos e, como já abordado, a interpretação deles do *Apanheite cavaquinho*, por exemplo, era de parar a rua Gonçalves Dias.⁴⁹⁸



Figura 48: Eduardo Souto

partituras para piano.

Ainda em 1920, Souto foi designado pelo Governo brasileiro para coordenar o programa musical de recepção aos reis da Bélgica,⁵⁰⁰ momento em que Vasseur tocou e as músicas de Sinhô agradaram aos nobres ouvintes, como já visto. Todavia, o momento de maior projeção em sua carreira se deu com a edição de seu tango de salão *O despertar da montanha*, no ano anterior. Quando Souto mostrou a sua peça ao pianista Guilherme Fontainha, professor de nomes ilustres do piano brasileiro, como Radamés Gnattali, Laís de Sousa Brasil e Luis Carlos de Moura Castro, Fontainha, admirado, comentou: “você acaba de fazer o seu *Danúbio azul*”.⁵⁰¹ Vasconcelos observa que essa música o tornou

A *Casa Carlos Gomes* editou, no mais das vezes, as próprias composições de Souto, que foram grande sucesso entre 1920 e 1932. Como ele era um comerciante, um empreendedor bem sucedido, a sua atividade pianeira esteve muito relacionada à divulgação de suas composições, que teve como palco principal o seu estabelecimento musical, “onde se exibia ao piano para os fregueses”.⁴⁹⁹

Semelhante ao caso da Viúva Guerreiro, proprietária, patroa e pianeira de seu estabelecimento, Souto usava sua *Casa* para dar maior visibilidade ao compositor que era, por meio de suas interpretações ao piano, objetivando, dessa forma, vender, suas

⁴⁹⁸ Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 84.

⁴⁹⁹ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 168.

⁵⁰⁰ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 755.

⁵⁰¹ Severiano, Jairo & Mello, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997, p. 55.

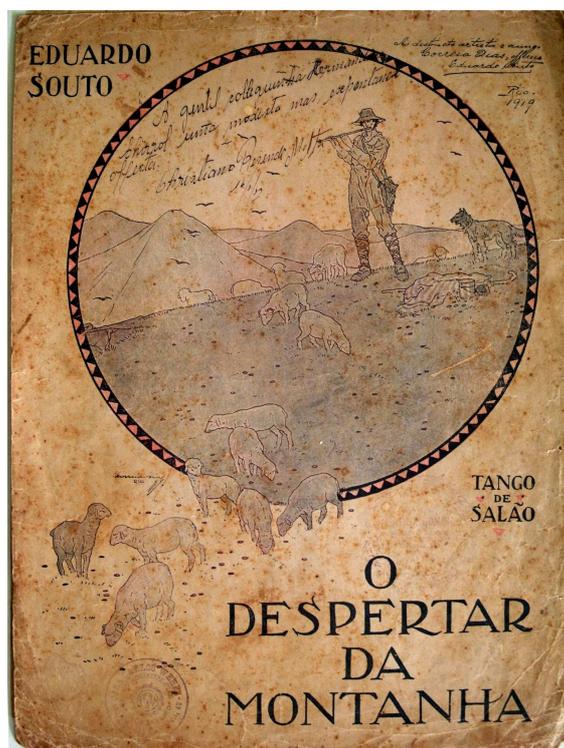


Figura 49: Capa de partitura de Eduardo Souto

acrescentada por Souto, que, de acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo, se afastam um pouco dos tangos de Nazareth, aproximando-se mais do choro.⁵⁰⁵

Eduardo Souto nasceu em São Vicente, cidade litorânea de São Paulo, em 1882, logo passando a residir na vizinha cidade de Santos. De família tradicional, descendente do Visconde de Souto,⁵⁰⁶ aos seis anos já tocava valsas ao piano. Aos onze anos passou a morar no Rio de Janeiro, momento em que começou a estudar com o pianista Darbilly que, como pensionista do Império, foi estudar na Europa,⁵⁰⁷ na mesma época em que foram Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes. Com isso, Souto teve sólida formação musical, fato que o permitiu, tempos depois, desenvolver a atividade de regente de música sinfônica e coral, além de tornar-se festejado compositor, atividades que se desenvolviam

mundialmente conhecido.⁵⁰² “Peça essencial do repertório pianístico brasileiro, típica dos saraus do início do século [XX], ‘O Despertar da Montanha’ é a obra mais conhecida de Souto”.⁵⁰³ Em alguns momentos, esse tango se reveste de uma lírica bem ao gosto de Chopin, o que era muito natural a esse tipo de repertório, pois, não é demasiado lembrar que, “afinal, todos os pianeiros brasileiros eram por ele [por Chopin] enfeitiçados”, como bem observou João Máximo.⁵⁰⁴ A propósito, há uma bela gravação desse tango feita pelo paulista Idílio de Mello, pianeiro que será abordado mais adiante.

Interessante, ainda, a designação *de salão*,

⁵⁰² Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 398.

⁵⁰³ Idem.

⁵⁰⁴ Máximo, João. In: *Clara Sverner interpreta Eduardo Souto*. Brasil: Emi-Odeon, 1982. (Contracapa do LP).

⁵⁰⁵ Idem.

⁵⁰⁶ Cf. Efege, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 149.

⁵⁰⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 236.

de forma paralela à de pianeiro. Aos quatorze anos compôs sua primeira peça, a valsa *Amorosa*. Neste momento, sua família passou por dificuldades financeiras. Tal conjuntura o obrigou a abandonar seus estudos na Escola Politécnica, passando a trabalhar no Banco Francês. Dois anos depois, em 1906, apareceu pela primeira vez em público, como regente do grupo musical do *Éden Clube*, de Niterói, Rio de Janeiro.⁵⁰⁸

Em 1920, momento em que a marchinha se consolida no repertório carnavalesco carioca, Souto, além de divulgar suas composições em sua loja, também torna-as públicas, tanto no Teatro de Revista e na Festa da Penha, como nos jornais. Primeiramente a letra da música era publicada nos jornais e, em seguida, apresentada em teatros da Praça Tiradentes, e na Festa da Penha. A propósito, Severiano aponta que o Teatro de Revista é “uma forma de espetáculo cômico-musical em que se mesclava a sátira política com a exploração de um humor livre, malicioso, e a exibição generosa da plástica das atrizes”.⁵⁰⁹ *Pois não*, grande sucesso deste ano, teve sua apresentação, antes do carnaval, na Revista *Gato, baêta & Carapicu*, cantado no quadro *Melindrosas e Almofadinhas*, por Otília Amorim e Álvaro Fonseca.⁵¹⁰ Efegê informa: “Aí, sim, viu uma música de sua autoria em pleno sucesso carnavalesco. Foi a canção dominante do carnaval de 1920, entoada febrilmente nas ruas e nos bailes: ‘Suspende o pé, / Levanta a mão. / Eu quero ver / Se tu gostas de mim ou não’ ”.⁵¹¹

Em 1922 formou o bloco carnavalesco *Tatu subiu no pau*, homônimo de seu grande sucesso do ano seguinte, para divulgar a música, tanto na Festa da Penha como nas guerras de confete que iriam acontecer em diversos bairros da cidade. Sergio Cabral, em uma crônica sobre o centenário de nascimento de Souto, informa que “foi nesse bloco que apareceu o compositor Lamartine Babo, que, vestido de bailarina, puxava as músicas de Eduardo Souto”.⁵¹²

A Festa da Penha, que acontecia em outubro, funcionava como uma amostra das músicas que seriam sensação no carnaval seguinte. De fato, as marchinhas e sambas, ao

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 755.

⁵⁰⁹ Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 54.

⁵¹⁰ Cf. Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 156.

⁵¹¹ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 71-2.

⁵¹² Cabral, Sérgio. *Elepê e missa celebram 100 anos de Eduardo Souto, autor de “Despertar da montanha”*. In: O Globo, 14/04/1982.

serem consagradas nessa festa, referendavam, de certa forma, a repetição do sucesso no carnaval seguinte. Por isso mesmo, os compositores, dentre eles, Souto, Sinhô, Careca e Freitinhas, divulgavam ao máximo suas composições, como forma de garantir o sucesso posterior na grande Festa de Momo. Rachel Soihet observa que

*A Festa da Penha tornou-se, assim, a festividade mais popular do Rio de Janeiro depois do Carnaval. Numa época em que ainda inexistia o rádio, servia de palco para o lançamento de composições musicais. Segundo Heitor dos Prazeres, a aceitação das composições nesse evento tranqüilizava os autores, confessando ele próprio ter ficado conhecido a partir da Festa da Penha. Como ele, outros expoentes da música popular brasileira eram ali figuras obrigatórias, como Sinhô, Caninha, Pixinguinha, Donga, João da Baiana. Muitas das músicas lançadas na festa transformavam-se em sucessos populares durante o Carnaval, funcionando a Penha como uma ‘avant-première’.*⁵¹³

Souto chegava a dar prêmios a quem cantasse suas músicas. Graças à qualidade musical de suas composições e, também, ao investimento que fazia na divulgação das mesmas, no mais das vezes interpretando-as ao piano, suas músicas iam sendo cantadas nas ruas da cidade. Souto, faltando um mês para o Carnaval, se punha a tocar suas músicas feitas para os dias de folia, na frente de sua loja e, com isso, atraía grande número de transeuntes que paravam na calçada do estabelecimento, tornando o trânsito da rua do Ouvidor ainda mais complicado. E, ainda como parte da estratégia comercial, Alencar informa que “a firma distribuía pequenos prospectos com as letras das melodias e os circunstâncias iam treinando, no aprendizado das cantigas. Isso porque nem sempre eram gravadas as músicas de carnaval”.⁵¹⁴ Efege observa que

Em 1923 continuou na parada musical carnavalesca, que, iniciada em outubro no arraial da Penha, ia para os palcos da Praça Tiradentes, incrementava-se nas batalhas de confete e eclodia no chamado ‘tríduo momesco’. Então, novamente, Eduardo Souto voltava a ter consagração popular. ‘Tatu subiu no pau’, marchinha ingênua, no andamento das que eram entoadas pelos antigos

⁵¹³ Soihet, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas editora, 1998, p. 41.

⁵¹⁴ Alencar, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Vol 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, p. 152.

'cordões', cuja letra incorpora termos roceiros, punha-o em evidência. Os precários gramofones da época, as bandas militares, pianistas e 'pianeiros' de bom ouvido, alheios ao pentagrama, a executavam com agrado geral positivado nos fartos aplausos. Não havia quem não a cantasse: 'Tatu subiu no pau / É mentira de vançê. / Lagarto ou lagartixa / Isso sim que pode sê'.⁵¹⁵



Figura 50: Capa de partitura de Eduardo Souto

chá como estimulante para as danças”.

Souto enquanto diretor artístico da *Casa Edison*, mais tarde *Odeon* e *Parlofon*, convidou Ernesto Nazareth para que gravasse ao piano 4 de seus tangos, em 1930, e promoveu o encontro do pianeiro Vadico com o poeta da Vila Isabel, Noel Rosa, que

Merecem destaque, outros sucessos que embalaram as festas carnavalescas, tais como, *Pemberê*, chula à moda baiana, de 1921; *Eu quero é belisca*, marcha de 1922; *Goiabada*, marcha em que ironizava o candidato derrotado da Reação Republicana, Nilo Peçanha, de 1923; *Pai Adão*, marcha de 1924, e tantos outros mais, assim como as peças que não eram feitas para o Carnaval, como o tango de salão *Do sorriso da mulher nasceram as flores* e o choro à moda carioca *Paraty-dançante* - parati, outro nome para cachaça -, que vinha com a curiosa citação: “na favella e demais zonas congêneres não se usa o

⁵¹⁵ Efeçê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 72.

viriam a formar uma das duplas mais importantes de toda a História da Música Popular Brasileira. É Vadico quem conta esse episódio, em um depoimento a Lúcio Rangel:

A primeira vez que encontrei Noel Rosa foi em 1932. Não posso lembrar agora o dia e mês, mas me recordo que o nosso encontro se deu nos estúdios da Odeon, onde eu trabalhava numa gravação do falecido Chico Alves. Num dos intervalos do trabalho, tendo Eduardo Souto a meu lado, toquei ao piano uma das minhas composições e com a qual o velho Souto ficara fascinado. Pouco depois de terminada a gravação, eis que surge o maestro acompanhado de Noel Rosa, que eu conhecia apenas de nome. Após as apresentações, Souto pediu-me que tocasse novamente o samba que tanto o agradara. Percebendo o entusiasmo de Noel pela minha composição, ali mesmo sugeriu que trabalhássemos juntos. Concordamos, eu e Noel, imediatamente. Dias depois, minha música recebia o título de 'Feitio de oração' e seria gravada no mesmo ano pelos cantores Francisco Alves e Castro Barbosa. E, com esse samba, demos início à nossa parceria.⁵¹⁶

Souto, ou o *Senhor dos segredos da melodia*, como o chamava seu contemporâneo Gonçalves Pinto,⁵¹⁷ possivelmente em decorrência de sua não adaptação ao ritmo da indústria radiofônica e, também, a ascensão de novos compositores, foi ficando esquecido. Ele abandonou a música e voltou a trabalhar no Banco do Comércio. Por volta de 1940, sofreu problemas de saúde, sífilis cerebral, o mesmo mal que acometera seu amigo Nazareth, e passou a se submeter a tratamento em casas de saúde, vindo a falecer em 1942. De acordo com Alencar, “um nome de projeção da música brasileira que a ingratidão do presente pode eclipsar, mas não obumbrará jamais”.⁵¹⁸ Seu nome só não está ainda mais esquecido, por conta do sucesso e prestígio que desfruta seu neto homônimo, um dos melhores arranjadores da música brasileira. Conforme Efegê, “tal esquecimento, no entanto, não tem o poder de esconder em definitivo o glorioso nome de Eduardo Souto que, sempre se faz um levantamento correto de nossos valores da música popular, ele aparece com o seu devido valor”.⁵¹⁹

⁵¹⁶ Vadico apud Sérgio, Cabral. In: Cabral, Sérgio. *Elepê e missa celebram 100 anos de Eduardo Souto, autor de “Despertar da montanha”*. In: O Globo, 14/04/1982.

⁵¹⁷ Pinto, Alexandre Gonçalves. Op. Cit., p. 199.

⁵¹⁸ Alencar, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984, p. 236.

⁵¹⁹ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 86.

Careca, nome que tornou conhecido o pianeiro Luiz Nunes Sampaio, era, acima de tudo, um carnavalesco. Animava os bailes do *Clube dos Fenianos* e do *Clube dos Zoavos* com a execução, ao piano, de músicas bem ao gosto dos foliões.⁵²⁰ Vasconcelos informa que Careca era “excelente pianista e compositor, escrevendo principalmente música momesca, foi também um grande animador do carnaval carioca na década de vinte”.⁵²¹



Figura 51: Capa de partitura de Careca

franco e absoluto na urbe carioca”.⁵²² Com esse bloco, participou de quase todas as batalhas de confete, sempre ganhando os principais prêmios que eram oferecidos. Ainda de acordo com Efegê, “pôde assim, orgulhosamente, expor numa vitrina, da Rua Gonçalves Dias nº

Nasceu no Catumbi, bairro carioca de tradição carnavalesca, em 1886. Em 1919, organizou o bloco *Dos almofadinhas* e fundou, dois anos depois, o *Foi ela que me deixou*, formado apenas por homens travestidos de mulheres, pois elas, à essa época, ainda não participavam das folias de rua. Foi cantando o desprezo da amada, em pleno balbúrdia álaque do Carnaval, que os foliões surgiram nas batalhas de confete, às quais, conforme Efegê, “a partir de janeiro, criavam o clima para o domínio triunfal de Momo nos três dias de fevereiro ou de março, meses de seu reinado

⁵²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 67.

⁵²¹ Vasconcelos, Ary. *A nova música da república velha*. (sem indicação de editora e local), 1985, p. 123.

⁵²² Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 68.

80, as taças, bronzes e estatuetas que lhe foram ofertados e com a indicação: ‘Prêmios conquistados pelo bloco *Foi ela que me deixou*’.⁵²³

Frequentava a *Casa Viúva Guerreiro*, juntamente com outros bambas, dentre eles, Sinhô, Costinha, Bulhões, Américo Guimarães, Carlos Rodrigues⁵²⁴ e, também, a *Casa Vieira Machado*. Usava as suas partituras para divulgar o seu trabalho de pianeiro. No samba *Não é assim que eu queria...*, ao final, aparece o seguinte reclame: “pianista para bailes: Luiz Sampaio (Careca) - chamados na Casa Vieira Machado”, além da referência a outras composições de sua lavra, como *1 - 2 - e 3* e *Ceroula não é cueca*.



4^o
 Eu vi na Exposição
 Coisas de embasbacar (bis)
 Cadeiras a dois tostões
 Do' p'ra gente se sentar

Estrilho

Ai papae
 bis(Ai mamãe
 Ai lilia
 Não é assim, que eu queria

2^o

Mas que gente uadeira
 Ali se encontra a granel (bis)
 Pra subi no aeroplano
 A gente banca u Coronel

Estrilho

Ai papae, etc.

Um politico conhecido
 Dormiu trez dias no xadrez (bis)
 E sahiu contou vantagem
 P'ra ser preso outra vez

Estrilho

Ai papae, etc.

Pianista para bailes : Luiz Sampaio (Careca)
 Chamados na Casa Vieira Machado

SAMBA'S DE SUCESSO: "1-2-e 3" - e
 "Ceroula não é cueca"

Figura 52: Partitura de Careca

⁵²³ Ibidem, p. 69.

⁵²⁴ Cf. Efege, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 36.

Seu primeiro grande sucesso foi o samba *B-a... ba... B-é... bé... B-i... bi. Deixa as cadera da Nega , buli...*, em 1920, que ficou mais conhecido como *O b-a ba do Careca*.⁵²⁵ No ano seguinte, mais um sucesso, *Ai Seu Mé*, de teor político, que rendeu, graças à crítica ao então candidato à Presidência da República, Artur Bernardes, uma perseguição policial a Careca, a prisão de seu parceiro, Freire Júnior, além da proibição da marchinha que caíra na boca do povo. A música fez tanto sucesso, que até chegou a ter uma versão em italiano na terra de Artur Bernardes, Minas Gerais.⁵²⁶ Alencar analisa esse momento nos seguintes termos,

Em 1921 outra campanha política atingia ao paroxismo. O indigitado candidato à sucessão de Epitácio Pessoa era o ex-presidente [forma como se chamavam os governadores] de Minas Artur Bernardes. Do outro lado havia a reação republicana sustentando a candidatura do fluminense Nilo Peçanha, que tinha como companheiro de chapa o baiano J. J. Seabra. A campanha era virulenta. E os partidários de Nilo desancavam o candidato contrário, xingando-o de carneiro. Deram-lhe os apelidos de “Rolinha” e “Seu Mé”. Foi nessas alturas, ou melhor, nessas funduras, que Luiz Nunes Sampaio (Careca) e Freire Júnior (Canalhas das Ruas) lançaram a marcha “Ai Seu Mé”.⁵²⁷

Numa época em que os crediários ainda não estavam em voga, 1924, Careca viu outra composição sua ser cantada pelos foliões, o “samba à moda agrião”, referência à zona do Agrião, no Catumbi, *O casaco da mulata é de prestação*.⁵²⁸

As batalhas de confete foram se tornando coisas do passado e, com elas, a figura de Careca foi desaparecendo da memória brasileira. Morreu em 1953, no Rio de Janeiro, “completamente esquecido”, conforme pontuou Vasconcelos.⁵²⁹ Todavia, em consonância com a reflexão de Thereza Negrão, na qual entende que a “História abriga em seu domínio ativas e complexas relações que, longe de isolá-la nos escaninhos de um passado diletante,

⁵²⁵ Cf. Alencar, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Vol 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, p. 135.

⁵²⁶ Ibidem, p. 142.

⁵²⁷ Ibidem, p. 141.

⁵²⁸ Ibidem, p. 160.

⁵²⁹ Vasconcelos, Ary. *A nova música da república velha*. (sem indicação de editora e local), 1985, p. 125.

fazem do seu conhecimento ‘uma exigência e uma necessidade’ ”,⁵³⁰ evocou-se, nesta narrativa, o pianista nascido no Catumbi, com seus sambas, marchinhas e a ambiência dos carnavais de outrora. Entre a dor do desprezo e a alegria esfuziante típica do Carnaval, Careca, o *pianista de apurada execução, que sabia tirar das teclas o ritmo convidativo (provocante, pode-se dizer)*, conforme assegurou Efegê,⁵³¹ fez a cidade cantar, em coro, sob sua batuta, dançando juntamente com seu bloco *Foi ela que me deixou*.



Figura 53: Freitinhas
(caricatura de Márcio Nery)

Freitinhas era como os foliões chamavam José Francisco de Freitas. Quatro de suas heroínas carnavalescas, *Lili, Zizinha, Dondoca e Dorinha*, fizeram estrondoso sucesso nos carnavais cariocas, na segunda metade da década de 1920. Divulgava suas *moças castas* de forma apaixonada e empreendedora, hoje se diria, com unhas e dentes, tanto ao seu piano - na *Casa Carlos Wehrs* -, em sua *jazz-band* - em reuniões domésticas, festas e bailes de confete -, como também, no pequeno grupo musical ambulante que, no período pré-carnavalesco, saía pelas ruas da cidade tocando suas músicas. É Freitinhas quem explica a trajetória que percorria, às vezes com *excesso de velocidade melódica*, para divulgar suas músicas, em um artigo para a Revista *Weco*, da *Casa Carlos*

Wehrs:

Iniciada a época das contínuas batalhas de confetes, já me encontrava com um grupo de músicos organizados e bem treinados, a fim de não deixar de comparecer a nenhuma das melhores e

⁵³⁰ Mello, Maria T. Negrão de. *Clio, a musa da História e sua presença entre nós*. In: Costa, Cléria Botelho (Org.). *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15 Editores, 2002, p. 29.

⁵³¹ Cf. Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 69.

*afamadas. Já tive ocasião de, no meu automóvel, com saxofone, pistão e reco-reco, em uma só noite tomar nos corsos tocando e distribuindo folhetos com as letras, em cinco batalhas, e conquistando diversos prêmios, convindo notar que uma era na Praça Saenz Peña e outra no Leme, o que me obrigou, para ganhar tempo, a andar 80 Kh, e uma multazinha por excesso de velocidade...melódica.*⁵³²

Freitinhas nasceu em 1897, no Rio de Janeiro. Compôs, aos oito anos, sua primeira música, a valsa *Treze de setembro*. Com 15, teve a publicação de outra valsa: *Tarde*. Aos 26, 64 de suas composições já haviam sido editadas. Todavia, o pontapé inicial em sua carreira, se deu com a sua peça *Pereira Passos*, dedicada ao prefeito que redesenhara o Rio de Janeiro da *belle époque*. Analisando os desdobramentos dessa sua homenagem a Pereira Passos, Efegê observa,

Teve então o pronto reconhecimento do governador da cidade que lhe proporcionou matrícula gratuita no Instituto Profissional Marcolino como gratidão ao garoto pobre e em cuja produção artística deixava nítida sua vocação musical.

No referido estabelecimento de ensino, a par do aprendizado da tipografia que lhe permitiu depois ingressar na Imprensa Nacional e do estudo das matérias ali lecionadas, aprimorou-se no conhecimento da música. Seu professor, o consagrado Francisco Braga, transmitiu-lhe um amplo cabedal de noções graças às quais tornou-se não só apreciável compositor mas, ao mesmo tempo, exímio executante ao piano.

Tornou-se, aos 21 anos, o pianista oficial da *Casa Carlos Wehrs*, que, aliás, publicou a quase totalidade de suas obras, ficando o seu nome ligado a esse estabelecimento de forma significativa. Para se ter uma ideia, em 1923, com o seu foxtrote *Vênus*, dedicado à Miss Brasil Zezé Leone, Freitinhas vendeu 50 mil exemplares.⁵³³ Nessa loja, também transcrevia para a pauta musical as composições de seus colegas compositores

⁵³² *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jose-francisco-de-freitas/dados-artisticos>>. Acesso em 06/10/2011.

⁵³³ Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 78.



Figura 54: Capa de partitura de Freitinhas

o Carnaval, Freitinhas, de óculos grosso e cabelo mal penteado, como o descreveu Efegê,⁵³⁶ tornava-se ainda mais assíduo no estabelecimento comercial em que era pianeiro. Lembremos, a essa altura, que nessa época, as canções carnavalescas ainda não eram divulgadas no rádio, visto que neste momento este veículo de comunicação ainda engatinhava no Brasil, fazendo, com isso, que essas músicas viessem a ser conhecidas pelo grande público, por meio dos Teatros de Revista, da Festa da Penha, como já foi dito, e, principalmente, por meio de seus autores, que tocavam, ao piano, nas casas que vendiam partituras. De acordo com Efegê,

que não dominavam a escrita musical,⁵³⁴ para que elas viessem a ser publicadas, visto que, por essa época, as partituras para piano ainda eram mais importantes, como meio de divulgação, do que as gravações. Um pouco depois, como será abordado mais adiante, esse quadro será modificado. “Ali, [na *Casa Carlos Wehrs*] antes e depois de atender ao seu horário na Imprensa Nacional, era sempre encontrado ‘passando’ partituras para os fregueses que as queriam conhecer antes de comprá-las, ou executando suas próprias músicas que já eram de franco sucesso”.⁵³⁵

Nas semanas que antecediavam

⁵³⁴ De fato, essa era uma prática comum nas editoras de partituras, visto que parcela significativa de compositores populares não dominavam a escrita musical. Verbete de Freitinhas. Disponível em: <<http://aochiadobrasileiro.webs.com/Biografias/BiografiaFreitinhas.htm>>. Acesso em 06/10/2011.

⁵³⁵ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 50.

⁵³⁶ Cf. Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 210.

*Sentado ao piano colocado bem próximo à porta, dedilhando com mestria o instrumento e suas marchinhas buliçosas, saltitantes, faziam parar os passantes que formavam uma audiência numerosa e entusiasta. Essa mesma gente, já impregnada do ‘virus’ momesco, formava então um coral improvisado que entoava alto, sem cerimônia, a letra da composição que estava ouvindo.*⁵³⁷

A capacidade de Freitinhas de se autopromover incluía, também, a distribuição gratuita de folhetos impressos com a partitura e a letra das canções que estavam sendo trabalhadas.⁵³⁸ A partir de 1924, animava as noitadas dançantes do rancho *Ameno Resedá*, que teve Sinhô como um dos fundadores,⁵³⁹ tocando na “excelente *jazz-band* do Maestro Freitas”, (maneira como os convites e jornais divulgavam os bailes).

Em 1925 o Marechal Fontoura, que era o Chefe de Polícia, tornou-se temido por conta do seu rigor. Várias medidas foram tomadas para que o Carnaval carioca se tornasse mais *familiar*. Uma das medidas mais comentadas foi aquela que procurava desarmar os famosos bolinadores que proliferavam na cidade. Essa crônica urbana foi o suficiente para que Freitinhas compusesse o grande sucesso de 1926, *Eu vi*, que glosava, de forma sarcástica e maliciosa, exatamente sobre a figura de Lili, *pobre vítima* dos bolinadores. O texto dizia o seguinte:

*Eu vi
Eu vi
Você bolinar Lili
Lili
Quando beliscava assim
Ficou ao ver-me ali...*

*Em teus olhinhos vejo
Que tudo tens desejo
Quando desinquieta ele estava
Junto de uma zinha
Toda gente assim cantava.
Eu vi...*

*Quando ele pisca
A zinha pega a isca*

⁵³⁷ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 50.

⁵³⁸ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 306.

⁵³⁹ Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 51.

*Quando no escuro escutava
Sua risadinha...
Toda gente assim cantava.
Eu vi...*

O fato é que, com esta marchinha, o termo bolina, assim como o verbo bolinar, tornou-se de uso comum, como bem observa Efegê,

Embora desde muito antes do lançamento das marchinhas focalizando o “bolina” a polícia os reprimisse e a imprensa ilustrasse suas páginas com fotos dos que eram flagrados na escuridão dos cinematógrafos ou na claridade dos salões, ele não conseguiu ficar em voga. O vocabulário só se tornou de uso comum quando no Carnaval, todos, secundando José Francisco de Freitas, afirmavam: “Eu vi!, eu vi!, você bolinar Lili...”⁵⁴⁰

Nesse mesmo ano, *Lili* apareceu acompanhada de *Zizinha*, outra marchinha de Freitinhas que começou a fazer sucesso na peça *Se a moda pega*, de Carlos Bittencourt e F. Cardoso de Menezes, do Teatro de Revista, na voz de Otília Amorim, em meados de 1925. Dizia em seu refrão: “Zizinha, Zizinha / Zizinha, Zizinha / Ó vem, comigo vem / Minha santinha / Também / Quero tirar uma casquinha”.

1927 foi a vez de *Dondoca* brilhar. Essa marchinha do Maestro Freitas obteve tão grande êxito neste ano, que os proprietários da *Casa Carlos Wehrs* chegaram-lhe a dar uma medalha de ouro.⁵⁴¹ Dizia em seu início: “Dondoca / Dondoca / Anda depressa que eu belisco essa pernoça”, e, na parte seguinte, deixava entrever a lamúria maliciosa e mal intencionada da moça: “Meu Deus! Meu Deus! Que triste vida / Todos me chamam de “comida” / Porque eu ando só!...”

A *Dorinha* surgiu em 1929, com versos sentimentais em que um interlocutor, de forma quase trovadoresca, clama o amor da resistente protagonista. *Dorinha, meu amor*, gravada de forma magistral por Mário Reis, e, de acordo com Alencar, um dos clássicos de nossa música popular,⁵⁴² foi amplamente cantada neste último carnaval da década de 1920, cujos versos iniciais parecem emergir de uma recôndita memória musical: “Dorinha, meu

⁵⁴⁰ Ibidem p. 174. (Grifo meu).

⁵⁴¹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 306.

⁵⁴² Cf. Alencar, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Vol 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, p. 187.

amor / Por que me fazes chorar? / Eu sou um pecador / E sofro só por te amar”. A marchinha fez tanto sucesso que até foi citada por Bandeira em seu poema *Na boca*, do livro *Libertinagem*. Grande poeta-cronista da cidade do Rio de Janeiro, Bandeira nos dá uma dimensão desses carnavais:

*Sempre tristíssimas estas cantigas de carnaval
Paixão
Ciúme
Dor daquilo que não se pode dizer*

*Felizmente existe o álcool na vida
E nos três dias de carnaval éter de lança-perfume
Quem me dera ser como o rapaz desvairado!
O ano passado ele parava diante das mulheres bonitas
E gritava pedindo o esguicho de cloretilo:
- Na boca! Na boca!*

*Umavam-lhe as costas com repugnância
Outras porém faziam-lhe a vontade.*

Ainda existem mulheres bastante puras para fazer a vontade aos viciados.

*Dorinha meu amor...
Se ela fosse pura eu iria agora gritar-lhe como o outro: - Na boca!
[Na boca!]⁵⁴³*

Freitinhas passou a dedicar-se apenas à composição de músicas para o Teatro de Revista e, de forma acelerada, seu nome foi ficando esquecido durante as décadas subsequentes. De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, Freitinhas “faleceu num Domingo de Carnaval, praticamente relegado ao esquecimento, sem que sua morte tivesse merecido sequer uma nota nos jornais”.⁵⁴⁴

5.3. Entreato paulista: Marcelo Tupinambá, Zequinha de Abreu, Giovanni d’Alice e Idálio de Mello

⁵⁴³ Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 140.

⁵⁴⁴ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jose-francisco-de-freitas/dados-artisticos>>. Acesso em 06/10/2011.



Figura 55: Marcelo Tupinambá

Marcelo Tupinambá, ao lado de Nazareth, é comparado por Darius Milhaud, em sua bela metáfora, a uma das estrelas que resplandecem no firmamento austral, dominando os *cinco diamantes do Cruzeiro do Sul*.⁵⁴⁵ Ao reconhecer a arte de dois pianeiros - com seus maxixes, tangos, tanguinhos e cateretês, pondo em destaque a luminescência de suas criações -, como a expressão máxima da música brasileira de então, Milhaud, em seu artigo *Brésil*, de 1920, interpela, de certa forma, a *intelligentsia* musical da época a uma reavaliação crítica do que se entendia como música brasileira. Afinal de contas, a fala de

Milhaud não passaria em brancas nuvens, visto que era o pronunciamento de uma autoridade musical que despontava no mundo ocidental como um dos grandes compositores do século XX e, além do mais, importante que se reitere, ele era francês.

Quatro anos após a publicação do artigo de Milhaud, Mário de Andrade, de forma minuciosa e com agudeza de espírito, dedica um artigo completo ao autor de *O matuto* e, a certa altura, afirma que “Marcelo Tupinambá, é atualmente, entre os nossos melodistas de nome conhecido, o mais original e perfeito”.⁵⁴⁶ Estabelecendo um paralelo entre o pianeiro do *Cine Odeon* e Tupinambá, Andrade comenta:

Considero a música de Tupinambá ainda mais representativa de nossa nacionalidade natural, que a obra de Ernesto Nazareth. Este é mais uma consequência regional, circunscrita mesmo a uma cidade só. Ernesto Nazareth é o maxixe carioca; tem aquele espletamento álaque, cheio de Sol, aquela acessibilidade efusiva do carioca. Tupinambá, se não expressa a civilização um pouco exterior das

⁵⁴⁵ Cf. Lago, Manuel Aranha Corrêa do. Op.Cit., p. 239.

⁵⁴⁶ Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1976, p. 120.

*idades modernas do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, congraça nas suas músicas a indecisa ainda alma nacional, a que domina profunda melancolia.*⁵⁴⁷

Marcelo Tupinambá, pseudônimo que Fernando Lobo usava em suas atividades musicais, nasceu em 1889, na cidade paulista de Tietê, em uma família tradicional e ligada às artes. Desde cedo revelou vocação para a música, aprendendo piano de ouvido e, mais tarde, violino com Savino de Benedictis.⁵⁴⁸ Aos 15 anos de idade, acompanhou ao piano o flautista virtuose Pattápio Silva, que excursionava rumo ao sul do país.

Apesar de ter nascido em uma família musical - seu pai, Eduardo Lobo era regente da Banda Santíssima Trindade e seu tio, Elias Lobo, fora maestro -, a música, enquanto profissão, não foi incentivada, mais que isso, sua família chegava a repudiar a sua vocação musical, para, em detrimento desta, valorizar a carreira de engenheiro.⁵⁴⁹ Quando se tem em mente uma declaração de Tupinambá, quando já era formado no curso de Engenharia pela Escola Politécnica de São Paulo, percebe-se que ele havia assimilado bem os valores de sua família: “desde que me formei, fiz o propósito de ser exclusivamente engenheiro e não mais músico. **Músico, no Brasil, é sinônimo de cachaceiro, e eu não quero dinheiro nenhum vindo da música**”.⁵⁵⁰

O que fica em destaque é a oposição ao músico enquanto trabalhador, velha questão da música brasileira, como já foi abordada, visto que Tupinambá, em nenhum momento, se opôs a ser um amante da música, como afirma seu biógrafo Benedicto Pires de Almeida: “ele desejava conservar-se como ‘diletante’, e ao sabor da inspiração sem deixar a engenharia, apresentar uma obra musical séria, sonatas, concertos, sinfonias, talvez uma ópera, como a que fizera o seu tio avô ELIAS LOBO” (grifo do autor).⁵⁵¹ Por isso mesmo, nada cobrava por suas atividades pianísticas, como sonorizar as fitas do cinema mudo ou acompanhar cantores. Fazia tudo de forma amadora, o que vale dizer, feita por amor, como

⁵⁴⁷ Ibidem, p. 119-20.

⁵⁴⁸ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 788.

⁵⁴⁹ Cf. Oliveira, Clóvis de. *O caboclo Tupinambá*. In: Almeida, Benedicto Pires de. *Marcelo Tupinambá – obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial Ltda, 1993, p. 149.

⁵⁵⁰ Tupinambá, Marcelo apud Almeida, Benedicto Pires de. In: Almeida, Benedicto Pires de. Op. Cit., p. 15. (Grifo meu).

⁵⁵¹ Almeida, Benedicto Pires de. Op. Cit., p. 16.

o étimo dessa palavra atesta e, de acordo com Almeida, “nunca o Fernando [Tupinambá] admitiu receber dinheiro pelas músicas, até 1921”.⁵⁵²

Tupinambá, quando ainda era aluno de Engenharia, começou a ver os seus primeiros sucessos. Foi aí que se viu em uma situação embaraçosa. Como o seu nome principiava a estar relacionado a maxixes e a outras músicas de dança, nada adequado a um engenheiro, portanto, foi obrigado a adotar o pseudônimo que lhe tornou célebre, como narra Almeida,

*O diretor da Politécnica, o velho Professor Paula Souza, tomando conhecimento das artimanhas musicais do Marcelo, chamou o aluno Fernando Lobo ao seu gabinete, a fim de fazer-lhe uma advertência, pelo fato de estar se dedicando à essa **coisa vulgar de fazer musiquinhas**. Não querendo desatender ao seu mestre, e desejando mesmo prosseguir compondo melodias, resolveu Fernando Lobo a situação, esplendidamente, adotando um pseudônimo que esconderia seu nome de família.*⁵⁵³

Adotou, então, em seu pseudônimo, um híbrido de ópera italiana e cultura cabocla, onde Marcelo remete ao personagem homônimo de *La bohème*, e Tupinambá, aos nossos indígenas.⁵⁵⁴ Sob esta alcunha, torna-se célebre como autor e intérprete, sobretudo, de tanguinhos. Preferia esta designação para diferenciá-los dos tangos de Nazareth.⁵⁵⁵

Quando se observa mais de perto os gêneros musicais que Tupinambá costumava tocar, tais como, toadas, cateretês, tangos sertanejos, além dos maxixes e tanguinhos, fica clara a presença de uma certa ambiência rural em suas músicas. Por essa época, como bem observou Hermano Vianna, a elite paulistana parecia estar encantada pelas *coisas brasileiras*, “mais que isso: ela estava inventando um orgulho por habitar o país que produz essas coisas”.⁵⁵⁶ Ainda de acordo com este autor, “a moda ‘nativista’ atacou em várias frentes. Foram realizados com grande sucesso, por exemplo, ‘saraus regionalistas’ em que ‘distintas senhoritas’ interpretavam canções sertanejas ao violão e escritores famosos liam seus poemas de tendências caipiras”.⁵⁵⁷

⁵⁵² Ibidem, p. 17.

⁵⁵³ Ibidem, p. 05.

⁵⁵⁴ Cf. Freitag, Lea Vinocour. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 111.

⁵⁵⁵ Cf. Severiano, Jairo & Mello, Zuza Homem de. Op. Cit., p. 55.

⁵⁵⁶ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ. 2004, p. 99.

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 98.

Repertório dos "GARRIDOS"

Maricóta, são da chuva...

(Tanguinho)
Canção Sertaneja. Música de Marcello Tupinambá

Letra de José Eloy.

PIANO.

CORO.
Ma - ri -

có - ta, são da chũ - va..... Dei - xa, dei - xa..... deimbro, má..... Ma - ri - có - ta, são da

chũ - va..... Que tu vae te a consti - pa..... A chũ - va tá pe - né - ra - no..... Tá pe -

nó - ra - no no a..... Ma - ri - có - ta, são da chũ - va..... Que tu vae te a consti - pa.....

FIM.

Propriedade reservada de Sotero da Souza, Editor. S. 98 S.

Figura 56: Partitura de Marcello Tupinambá

motivos folclóricos em músicas urbanas, mas sim, de composições que, conforme Luiz Tatit, “nos causam a sensação de que sempre existiram”,⁵⁵⁸ pois, leva-se em consideração que “tanto o texto como a melodia, ou mesmo o tratamento harmônico, conservam os traços sertanejos considerados autênticos e perenes”. Sintomático deste quadro é a gravação da cantora Marisa Monte, em seu disco *Mais*, de 1991, da canção *Borboleta*, creditada erroneamente como folclore nordestino, que, a bem da verdade, nada mais é que o tanguinho de Tupinambá e Arlindo Leal, sucesso em 1917, *Maricota, sai da chuva*.

⁵⁵⁸ Tatit, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 31.

É neste contexto que Tupinambá se dedica a fazer músicas com temática sertaneja, como acontece em *O matuto*, grande sucesso em 1918, cuja letra é de Cândido Costa, que narra a saga de um cearense saudosos de seu torrão: “Pro sertão do Ceará / Tomara já vortá / Tomara já vortá”. A simples observação de alguns títulos de suas composições, tais como, *Viola cantadera*, *Balaio*, *Tristeza de caboclo* e *Ao som da viola*, confirmam essa tendência sertaneja. Interessante que não se trata de decalque de

Tupinambá passou a viver de música, em 1923, quando foi acometido de uma doença ocular que lhe impossibilitou continuar com a profissão de engenheiro.

Todavia, se até este momento suas músicas eram, na grande maioria, tanguinhos de buliçosa ambiência pianeira, quando resolveu se tornar um profissional da música, abandonou esse tipo de repertório e passou a se dedicar a uma música voltada para as salas de concerto. Tornou-se compositor de *lieder* brasileiro. Com o objetivo de ser reconhecido como um compositor erudito, Tupinambá abandona, então, a atividade pianeira. Tocava piano apenas para acompanhar cantores em recitais, que, por sinal, foram inúmeros e de grande êxito. O jornalista Pedro Dantas, após um desses concertos em que foram interpretadas suas canções, inclusive pelo próprio Tupinambá ao piano, recordou-lhe sucessos antigos com gêneros que não mais visitava e indagou-lhe o que ele achava sobre o samba e os sambistas, ao que prontamente Tupinambá respondeu: “- Os sambistas? De-tes-to-os!”.⁵⁵⁹

Melodista por excelência, considerado por Silveira Bueno como o *Schubert brasileiro*,⁵⁶⁰ compôs, em 1930, o hino *Redenção*, com texto de Paulo Gonçalves, e, durante a Revolução Constitucionalista de 1932, o hino marcial *O passo do soldado*, com versos de Guilherme de Almeida.⁵⁶¹ Seu biógrafo observa que com a composição deste último hino, “Marcelo recebeu um prêmio inesperado: prisão por três dias num quartel do Exército, de São Paulo, acusado de participar, com destaque, da Revolução Constitucionalista”.⁵⁶²

Marcelo Tupinambá, em 1953, após sofrer alguns derrames cerebrais, morreu na capital paulista, em sua residência da rua Itapicuru nº 619. É bem verdade que seu nome foi esquecido, que sua música, por sinal, usada abundantemente no balé *Le Boeuf sur le toit*, de Milhaud, sequer foi creditada, e, também, que as modas de maxixes e tanguinhos também passaram, “mas é possível que um dia os compositores nacionais, conscientes da sua nacionalidade e destino, queiram surpreender a melodia mais bela e original do seu povo.

⁵⁵⁹ Dantas, Pedro. *Meditação sobre as origens*. In: Almeida, Benedicto Pires de. Op. Cit., p. 108.

⁵⁶⁰ Bueno, Silveira. *Gente Ilustre Marcelo Tupinambá*. In: Almeida, Benedicto Pires de. Op. Cit., p. 108.

⁵⁶¹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 789.

⁵⁶² Almeida, Benedicto Pires de. Op. Cit., p. 66.

As músicas de Marcelo Tupinambá serão nesse dia observadas com admiração e mais constância”.⁵⁶³



Figura 57: Zequinha de Abreu

Zequinha de Abreu, o pianista e maestro de orquestra de cinemas mudos de Santa Rita do Passa Quatro, além de grande compositor, notabilizou-se internacionalmente com diversas composições. Dentre elas, a de maior projeção, sem dúvida, foi o choro *Tico-tico no fubá*. Desde as primeiras interpretações do pianista Gaó, pseudônimo de Odomar Amaral Gurgel, com a sua *Orquestra Colbaz*, na década de 1930, passando pelas célebres execuções da organista norte-americana Ethel Smith, como da pequena notável Carmem Miranda, no filme *Alô, Brasil*, no qual Walt Disney divulgou esse choro sapeca em todo o

mundo, chegando a ser apreciado pelo Rei George VI da Inglaterra e por Winston Churchill, o *Tico-tico no fubá* tem sido motivo de admiração e despertado grande interesse.⁵⁶⁴

Dezessete anos após a morte de Zequinha, em 1952, os cineastas Fernando de Barros e Adolfo Celi, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, inspirados nesta composição, assim como na vida de seu autor, lançaram filme homônimo, feito com grande liberdade de criação, tendo os atores Anselmo Duarte e Tônia Carrero nos papéis principais.

De fato, esta peça tem sido uma espécie de *tour de force* para candidatos a pianistas mostrarem que já são habilidosos o suficiente para desenvolverem suas atividades profissionais, funcionando, de certa forma, como um atestado de proficiência. Lembro-me agora, oportunamente, quando por volta dos meus doze anos, apresentei em recital esta

⁵⁶³ Andrade, Mário de. Op. Cit., p. 120.

⁵⁶⁴ Cf. Giffoni, Maria Amália Corrêa. *Zequinha de Abreu revisitado*. Santa Rita do Passa Quatro: Prefeitura municipal, 1986, p. 64.

peça, em Inhumas, pequena cidade do interior goiano. O comentário geral, após a performance, feito com admiração e certo espanto, foi que o jovem músico era muito talentoso, pois já tocava com desenvoltura o *Tico-tico no fubá*.



Figura 58: Cartaz do filme Tico-tico no fubá

Zequinha de Abreu, nome usado por José Gomes de Abreu em suas atividades musicais, nasceu em Santa Rita do Passa Quatro, cidade do interior paulista, em 1880. Desde muito cedo revelou talento para a música, “conta-se que, com cinco anos, levado a uma festa em casa de sua avó Deolinda, na cidade vizinha de São Simão, pousou a mão, pela primeira vez, nas teclas de um piano e ficou horas embevecido, vendo os músicos

tocar”.⁵⁶⁵ Um pouco mais tarde, sua fama de improvisador se espalharia pelas cidades vizinhas. Em Itu, quando estudava no Colégio São Luiz, era comumente repreendido por seus professores por conta de seus improvisos ao piano. De acordo com relato de seu amigo Eduardo Louzada Rocha, Zequinha, já na fase adulta, chegava a improvisar quatro horas seguidas.⁵⁶⁶

Todavia, Zequinha não percorreu uma trajetória fácil até tornar-se músico profissional. Seu pai queria que ele se tornasse um doutor, um médico, e a sua mãe, que ele abraçasse a vida eclesiástica. Em 1894, chegou a ir para o Seminário Episcopal, em São Paulo, momento, aliás, de grande importância para a sua vida musical, visto que estudou com o maestro José Plínio Tavares, o padre Juvenal Kelly, além do mestre Chiafarelli,⁵⁶⁷ responsável pela formação de uma geração de grandes nomes da música paulista, como Guiomar Novaes, por exemplo.

Zequinha nem realiza o sonho de sua mãe, nem de seu pai. A propósito, para seu pai, pianista era sinônimo de boêmio e até de vagabundo. De acordo com a biógrafa do autor de *Sururu na cidade*, Maria Amélia Corrêa Giffoni, “quando Zequinha voltou do seminário, o progenitor, inconformado com sua decisão de não querer ser médico quebrou o piano, em represália”.⁵⁶⁸

Sempre desenvolvendo atividades musicais, no mais das vezes como amador, portanto, sem nada cobrar por seus serviços, Zequinha chegou a trabalhar como farmacêutico e secretário da câmara municipal de Santa Rita do Passa Quatro, até tornar-se músico profissional. Conforme Vasconcelos, “por volta de 1896, faz sua primeira composição: o maxixe *Bafo de Onça*”.⁵⁶⁹

Trabalhou como pianista de bailes nas residências de sua cidade, onde ele era o centro da festa, “sem ele não podiam dançar”,⁵⁷⁰ e como regente de orquestras para sonorizar os filmes mudos da época, como a *Orquestra Smart*, que se apresentava, dentre outros locais, no cinema de mesmo nome, onde, além de reger, tocava piano. De acordo

⁵⁶⁵ Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 353.

⁵⁶⁶ Cf. Giffoni, Maria Amélia Corrêa. Op. Cit., p. 97.

⁵⁶⁷ Ibidem, p. 16.

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 100.

⁵⁶⁹ Cf. Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 354.

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 29.

com Giffoni, “sabe-se que de 1905 a 1908 a orquestra de Zequinha era solitudinária para tocar em bailes, festas, aniversários e casamentos”.⁵⁷¹ Tal era a fama de sua orquestra que viajantes, em passagem por Santa Rita do Passa Quatro, resolviam dormir na cidade apenas para ouvi-lo.⁵⁷²

Ficaram famosas, por essa época, as serenatas que fazia: serenatas ao som de piano! De forma bastante insólita, Zequinha transportava o pesado instrumento doméstico em carroça ou caminhão e, assim, ganhava as ruas de sua cidade.⁵⁷³ Ao amanhecer, momento em que o labor de tantos profissionais estava começando, Zequinha, num tipo de homenagem inusitada, encerrava suas noitadas de bailes e serenatas nas madrugadas musicais, tocando para padeiros e açougueiros, que, de acordo com ele mesmo, eram profissionais que “valem muito mais do que se pensa”.⁵⁷⁴

Foi na ambiência do baile, em 1917, no *Grêmio Recreativo e Literário de Santa Rita do Passa Quatro*, ao ver os casais dançando buliçosamente pelo salão, quase como tico-ticos no farelo, que se inspirou e compôs o *Tico-tico no fubá*.⁵⁷⁵ Também neste local, dois anos depois, compôs uma das valsas brasileiras mais conhecidas de todos os tempos, a *Branca*, em homenagem à senhorita Branca Barreto, filha do Chefe da Estação da Estrada de Ferro local.

Com a morte de seu pai, em 1920, transferiu-se com a sua família de forma definitiva para São Paulo. O leque de oportunidades para o seu trabalho de pianista se abriu. Tocou, nesta época, como pianista demonstrador na *Casa Beethoven*. Conforme Giffoni, “a assistência para ouvi-lo e aplaudi-lo era enorme, sendo a maioria pessoas jovens que se detinham nas imediações. A sua execução o recomendava. Os estudos que teve e o conhecimento de alguns clássicos garantiam-lhe êxito”.⁵⁷⁶ Também tocou em *dancings*, cabarés, bares e confeitarias. Giffoni observa que Zequinha,

Tocando nos bares famosos da época, como o Bar Viaduto, na rua Direita e na Confeitaria Seleta, onde participava da orquestra, tornou-se indispensável. Nos tempos em que o chá era tomado

⁵⁷¹ Ibidem, p. 58.

⁵⁷² Ibidem, p. 46.

⁵⁷³ Ibidem, p. 55.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 37.

⁵⁷⁵ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 05.

⁵⁷⁶ Giffoni, Maria Amália Corrêa. Op. Cit., p. 59.

tranquilamente em casas especializadas, com o comparecimento das famílias, e os homens de negócios e os amigos se reuniam em bares, a participação de um pianista ou uma orquestra era fundamental. Zequinha tocava piano inclusive em bares alemães, à noite, localizados nas imediações da Rua Santa Ifigênia e Barão do Rio Branco. Merece referência especial o seu desempenho no Erwingen Lampe (Lâmpada de Inverno), na R. Guaianazes, onde acompanhado pelo grande violinista “Munheca” executava as suas valsas, choros e outros gêneros, além das músicas que improvisava na hora e algumas de repertório internacional.⁵⁷⁷

Como forma de ampliar a sua renda, Zequinha vendia suas partituras de casa em casa, à maneira de um *colporteur*. Na hora de vendê-las, tinha a seu favor as interpretações, *canjas*, que dava no momento de convencer os seus clientes. Nos últimos anos de sua vida, na década de 1930, sua saúde estava fragilizada, em decorrência de problemas cardíacos que deixavam-no paralisado momentaneamente. Em janeiro de 1935, seu coração não resistiu e Zequinha teve um enfarte fulminante. Tinha acabado de tocar em uma festa. Aliás, ele “foi sempre um trabalhador incansável. Se sabia que em alguma parte havia serviço para ele, imediatamente prontificava-se a trabalhar”.⁵⁷⁸ Não viu a consagração de sua obra - tocada até em caixinha de música, em Portugal -,⁵⁷⁹ todavia fez época com seu piano, quer em carroças ao ar livre, nas antigas serenatas de Santa Rita do Passa Quatro, em bailes, em lojas de músicas, como em bares, *dancings* e cabarés.

Giovanni d’Alice era o nome que João Popini Mascarenhas usava como pianista, contudo, era chamado, por seus familiares, de Jango, apelido comum para João no Estado de São Paulo. Nasceu em São José dos Campos, em 1897, em uma família tradicional: seu pai, Delfino Ferraz de Araújo Mascarenhas foi líder político e Coronel da Guarda Nacional, e seu irmão, Pedro Popini Mascarenhas, Prefeito Municipal. De acordo com Adalberto Mascarenhas, “existem muitas ruas na cidade com nomes de seus familiares, inclusive de seu pai e de sua mãe”, Helena Popini Mascarenhas.⁵⁸⁰

Giovanni d’Alice revelou talento para o piano desde criança. Ainda bem jovem, transferiu-se para São Paulo, com o objetivo de aprimorar seus estudos, ingressando no

⁵⁷⁷ Ibidem, p. 60.

⁵⁷⁸ Ibidem, p. 71.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 64.

⁵⁸⁰ Mascarenhas, Adalberto. *Dados biográficos de João Popini Mascarenhas*. Manuscrito, sem data, p. 01.

Ginásio do Estado. Neste momento, morou com a sua avó materna, Ida Moellmann Popini. Relevante, nessa época, é que aperfeiçoou seus estudos de piano e começou a trabalhar como pianista. Mascarenhas observa: “desde pequeno demonstrou talento para a música e, como estudante, sustentava-se tocando piano em festas familiares e em cinemas, improvisando um fundo musical para os filmes mudos desse tempo”.⁵⁸¹



Figura 59: Giovanni d’Alice

Refletindo acerca do pseudônimo que João Popini Mascarenhas adotou para o seu trabalho de pianista, chega-se, rapidamente, à figura marcante de sua trajetória, o amor de toda a sua vida, Alice de Barros Pimentel. Aliás, dito em bom português, o Giovanni d’Alice era, acima de tudo, o *Joãozinho da Alice*. É bastante significativo a adoção deste pseudônimo, pois, vale a pena reiterar que o pianista, conforme observação de Itiberê, “era o ‘pivot’ de todas as cerimônias sociais: bailes, batizados, aniversários e casamentos”.⁵⁸² Ainda de acordo com este autor, eles, os pianistas, “conquistavam admirações, tinham fãs, despertavam

paixões ferozes - iguais em intensidade às que hoje despertam os astros do cinema ou os cracks de futebol”.⁵⁸³ Então, ao declarar-se publicamente, de forma afetuosa, como o Joãozinho da Alice, atestava um compromisso e devoção para com a sua amada.

Entretanto, como esclarece sua filha Alice Mascarenhas Roriz,⁵⁸⁴ a família tradicional de São Paulo, Barros Pimentel, da qual Alice fazia parte, se opôs de forma acirrada ao relacionamento dos dois, principalmente porque ele era um rapaz do interior. Os dois viveram capítulos intensos de um verdadeiro romance.

⁵⁸¹ Idem.

⁵⁸² Itiberê, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946, p. 311.

⁵⁸³ Ibidem, p. 312.

⁵⁸⁴ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 21/10/2011.

Já com o consentimento parcial da família, Giovanni d’Alice era permitido visitar sua namorada. Entretanto, os dois sequer se tocavam, até mesmo os olhares deveriam ser trocados de forma bastante parcimoniosa. Ficavam na sala, *namorando*, sob a vigília severa de uma tia de Alice, sentada entre os dois, que proibia qualquer tentativa de uma aproximação maior. Como Giovanni d’Alice era um músico inspirado, e não podia dizer verbalmente à tia o que queria, ou seja, um pedido de clemência para que ela fosse menos rigorosa, compôs o tango *Não sejas má, titia!*, que, quase à maneira de uma música programática, aquela em que o texto musical se sujeita, no mais das vezes, a um roteiro literário, comunicou à titia o que queria e, tudo indica, o seu recado parece que foi entendido.



Figura 60: Capa de partitura de Giovanni d’Alice

Em 1920 foi convocado para o Serviço Militar. Passou todo este ano servindo ao Exército Brasileiro na Fortaleza de São João, à Barra do Rio de Janeiro, no 2º Grupo do 1º Distrito de Artilharia de Costa, 1ª Bateria. Paralelamente às suas atividades no Exército, continuou tocando em festas domésticas e, com isso, pôde faturar um dinheirinho extra. Mascarenhas informa que Giovanni d’Alice “aproveitou para aprimorar seu condicionamento físico, mas seus dotes musicais foram muito prestigiados nos incontáveis eventos culturais que participou junto à oficialidade e à sociedade carioca”.⁵⁸⁵

Retornou a São Paulo e começou a trabalhar no *Bank of London & South América*, onde “aprendeu e passou a exercer o cargo de contador”.⁵⁸⁶ De acordo com Mascarenhas, “finalmente aceito por tradicional família paulistana - após longos anos, muito empenho e obstinação - casou-se com sua eterna namorada, Alice de Barros Pimentel, no dia 8 de fevereiro de 1923”.⁵⁸⁷

Tornando-se um chefe de família exemplar, abandonou a atividade pianeira e dedicou-se à iniciativa privada, continuando, no entanto, a tocar piano, mas apenas no seio familiar. A profissão da juventude tornou-se, para ele, um *hobby*. Sua jovem esposa, também pianista que estudara no *Colégio Sion*, de São Paulo, chegando a apresentar-se em *master class* à célebre pianista Magdalena Tagliaferro, muito apreciava seu Giovanni quando, geralmente ao fim do dia, depois de uma jornada de trabalho, tocava, por horas a fio, valsas sentimentais e buliçosas músicas pianieiras.

Em 1941 transferiu-se com a família para Goiânia, a jovem capital de Goiás que estava, ainda, em construção. Mascarenhas observa,

*Em Goiânia, construiu e operou por mais de vinte anos a Cerâmica Tocantis, produzindo manilhas de barro vidrado destinadas à rede de esgotos da cidade. Implantou sua indústria em Campinas, próximo à Praça Joaquim Lúcio, na época, seu ponto mais central. Ali ergue a primeira chaminé industrial do Estado de Goiás, por muito tempo, um dos marcos do bairro.*⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Mascarenhas, Adalberto. Op. Cit., p. 02.

⁵⁸⁶ Idem.

⁵⁸⁷ Idem.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 03.

Se, por um lado, Giovanni d’Alice abandonou o trabalho de pianista, como foi observado, por outro, já no Centro-Oeste brasileiro, tornou-se um pioneiro na capital goiana. “Trabalhador incansável, mesmo após aposentar-se como industrial e até o fim de sua vida, continuou em atividade, agora contribuindo para a construção da Nova Capital do Brasil. Alternava sua moradia entre Goiânia e Brasília, dedicando-se à contabilidade de empresas construtoras de seu filho, Adalberto Mascarenhas”.⁵⁸⁹

Giovanni d’Alice faleceu em 1968, em Goiânia. Houve grande consternação na cidade e os jornais da época publicaram matérias extensas sobre um dos pioneiros da capital. “A Federação das Indústrias do Estado de Goiás - FIEG decretou Luto Oficial por dois dias nos Órgãos FIEG, SESI e SENAI”.⁵⁹⁰

É bem verdade que a figura do jovem pianista que mandava recados musicais para a *titia cuidadosa* e tocava a valsa *Alice*, com garbo e sensibilidade romântica, da autoria de Egídio Pinto, em arranjo para piano de Giovanni d’Alice e gravada por ele em fita doméstica, tenha ficado quase eclipsada pela do empresário próspero. Todavia, é essa que fulgura aqui, no silêncio da escritura, viva e juvenil, como a álacre e buliçosa sonoridade que ainda emerge de sua música.



Figura 61: Idílio de Mello

Idílio de Mello -
cujos dedos de toques macios sabiam os mistérios de acarinhar as teclas do piano, fazendo, com isso, que brotassem melodias dengosas e saborosas de cordas, feltros e madeiras, bem ao gosto de Euterpe -, se autodeclarava pianista, com certo orgulho. De fato, basta ouvi-lo dedilhar o seu piano, em uma

gravação raríssima feita por seus familiares, onde Idálio toca por mais de uma hora de forma ininterrupta, para se confirmar que ele era, não apenas um pianista, mas um primoroso pianista. A verve, a malícia com que manipulava as melodias dos ritmos manhosos e indômitos de nossos sambas, como pude constatar por meio de sua gravação da deliciosa *Mulata assanhada*, de Ataulfo Alves, a vitalidade varonil que imprimia aos tangos argentinos e de salão, como no *Despertar da montanha*, de Eduardo Souto, num equilíbrio improvisativo, por vezes tão difícil de se conseguir, aos ritmos caribenhos de quem era admirador, tudo isso - testemunho vivo de sua música -, são aspectos fundamentais de seu fazer musical como pianista.

Idálio de Mello nasceu em uma família musical, na cidade de Catanduva, em 1915. Como era uma família grande, ele era o 18º filho, e todos gostavam de música, logo formaram uma banda. Seu irmão, Aristides de Mello, em 1917, compôs a valsa *Wanda*, possivelmente para animar os encontros musicais familiares, cuja partitura original se encontra, em versão para piano, com a sua sobrinha, Thereza Negrão, filha de Idálio. Quando criança, Idálio estudou com a pianista Selisa, considerada à época, uma virtuose em Catanduva.

Idálio, nessa época, já revelava uma faceta interessante dos pianistas, a saber, a completa sintonia com a música que tocava, fazendo com que o seu corpo viesse a exteriorizar tal envolvimento. Como D. Selisa era uma professora de música clássica, corrigia o pupilo, de forma frequente, para que ele não se mexesse enquanto estivesse tocando. Sua filha Thereza afirma que, de fato, seu pai sempre tocava com um leve bambolear que tornava a música ainda mais envolvente.⁵⁹¹ A propósito, Alencar Pinto observa que

*Os pianistas que tocavam ‘de ouvido’ ou por música, tinham, ou melhor, viviam a idéia musical e esta animava todos os seus gestos, determinando os detalhes de suas nuances. Essa participação integral do pianista refletia em sua execução, parecendo não oferecer qualquer dificuldade.*⁵⁹²

⁵⁹¹ Em entrevista realizada no dia 22/09/2011.

⁵⁹² Pinto, Aloysio de Alencar. *Os pianistas*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP).

Com nove anos de idade, após tocar a peça *Farfalleta gentile* em uma quermesse, Idálio convenceu seu pai, Calimério Alves de Mello, que ficou encantado com o filho talentoso, a presentear-lhe com um piano. E assim foi feito: Calimério deu-lhe um piano francês, daqueles com candelabro, após ganhar um prêmio no jogo do bicho. Foi o bastante para que Idálio desenvolvesse a passos largos o seu estudo pianístico, bem mais tarde retomado no Conservatório de São José do Rio Preto, embora não tenha chegado a concluir o curso.

Ainda muito jovem, na cidade de Catanduva, adquiriu grande destreza na leitura musical, fato que lhe possibilitou, anos depois, em breve período estudando no Rio de Janeiro, a trabalhar como pianista demonstrador na *Casa Bevilacqua*.

Já aos dezessete anos trabalhava como pianista para complementar o orçamento no *Cine Teatro Catanduva*, tanto na sala de projeção, enquanto as fitas ainda eram silenciosas, como na de espera, já com o cinema falado. A propósito, convém lembrar que, a despeito do cinema falado começar a funcionar, no Brasil, em 1929, com o longa-metragem *Alta traição*,⁵⁹³ por algum tempo estiveram lado a lado as duas tecnologias, como bem observa Wagner Antonio Rizzo, “com o cinema falado conviveu ainda, por algum tempo, o cinema mudo e os chamados *pianeiros* se incumbiam da trilha sonora da cidade com suas participações durante a exibição dos filmes e nas apresentações que precediam as sessões”⁵⁹⁴ (Grifo do autor). Também tocou em cinemas de outras cidades paulistas, como São José do Rio Preto e Mirassol, onde viveu situações pitorescas, como a que passo a contar.

Nessa época, os pequenos cinemas de cidades do interior tinham apenas duas pessoas que trabalhavam, o próprio dono, que fazia às vezes de bilheteiro, recepcionista, projetor das fitas, enfim, era o que hoje se chamaria de *pau para toda obra*, e o pianista, que sonorizava os filmes. Provavelmente, por conta da precariedade tecnológica, e, no mais das vezes, serem bastante rodadas, eventualmente as fitas estragavam, momentos em que os cinéfilos perdiam parte considerável da trama. Em certa ocasião, este problema ocorreu, o que levou o responsável pela projeção das películas a ir até ao palco, já com as luzes do cinema acesas, explicar o que ocorrera e, então, narrar pessoalmente a parte danificada.

⁵⁹³ Severiano, Jairo & Mello, Zuza Homem de. Op. Cit., p. 51.

⁵⁹⁴ Rizzo, Wagner Antonio. Op. Cit., p. 102.

Com esta iniciativa inusitada e para a satisfação do público, o problema foi *resolvido* a contento. Enquanto isso, como se nada de anormal estivesse ocorrendo, Idálio continuou tocando de forma impecável, sonorizando a fala do narrador, e não mais a ação projetada na tela. Interessante que o público recebeu embevecido a iniciativa do proprietário, sem reclamar da falta de imagens e achando natural o relato da cena, com o piano ao fundo.

É relevante destacar, também, que o fato de ser pianista de cinema dava, ao jovem Idálio, um certo *status*, pois ele podia conseguir ingressos para festas, além de ofertar a seus amigos entradas no cinema onde trabalhava.

Com a deflagração da Revolução Constitucionalista de 1932, os irmãos de Idálio, todos mais velhos do que ele, alistaram-se para o *front* de batalha. Idálio, um fã ardoroso da Revolução, também queria demonstrar que era um patriota, que queria lutar pelo seu Estado de São Paulo. Acontece que ele ainda era menor. Tinha, nessa época, apenas 17 anos. Não obstante isso, foi procurar realizar o seu intento. Lá chegando, logo foi surpreendido pela pergunta do oficial: “ - o que essa criança está fazendo aqui? ”. Antes mesmo de responder, o oficial afirma: “ - você não pode, filho, é apenas uma criança”. Ante o desapontamento de Idálio, o oficial volta a perguntar: “ - diga-me alguma coisa que você saiba fazer bem”, ao que, prontamente e com convicção, Idálio respondeu que sabia tocar piano. Dessa forma, Idálio passou a ser o pianista do Clube dos Oficiais, onde tinha boa comida e era bem tratado, animando as horas das refeições com a sua música. Foi assim que Idálio participou ativamente da Revolução Constitucionalista de 1932.

A propósito, o gosto de Idálio por músicas patrióticas, ao que tudo indica, formado nessa época, é confirmado quando se tem em mãos algumas de suas partituras, como *O passo do soldado*, com música de Marcelo Tupinambá e versos de Guilherme de Almeida, o hino das tropas constitucionalistas *A São Paulo*, com música de Francisco Mignoni e poema de Fagundes Varela, o hino *Anhanguera*, com versos de Menotti del Picchia e música de Natalino Ytabira, além, é claro, da *Marselhesa*, de Rouger de Lisle, o Hino da Revolução Francesa.

Conforme assinalado acima, com o objetivo de estudar no Rio de Janeiro, transferiu-se para essa cidade, onde ficou por um ano e meio. Morando na cidade pianista por excelência, Idálio teve grandes oportunidades em seu trabalho de pianista popular. De fato, Tinhorão comenta que, por essa época, muitos pianistas iam ao Rio de Janeiro à

procura de trabalho. De acordo com este autor, “a maioria desses novos pianeiros era atraída ao Rio de Janeiro pela oportunidade de ganhar algum dinheiro tocando música popular ao piano”. Apesar desse não ter sido, especificamente, o caso de Idálio, pode se dizer, contudo, que ao tocar como pianeiro na capital da República, ele, espertamente, uniu o útil ao agradável.

Quando voltou do Rio, Idálio, já em Catanduva, conheceu Francisca Ferraz Negrão em uma festa, logo se apaixonando pela futura mãe de seus filhos. Tocou bastante em bailes, bares, igrejas e cabarés, enfim, onde pagassem, daí ter encontrado certa resistência por parte da família de Francisca, ao pedi-la em casamento.

Ao se casar com Francisca, Idálio dedicou-se à carreira de professor primário, e, com isso, diminuiu sensivelmente seu trabalho como pianeiro. Mas a paixão pela música e, em especial, pelo piano, sempre o acompanhou. Como professor e, depois, diretor de escola, sempre dedicou especial atenção aos grupos de canto orfeônico, cujas músicas selecionava, ensaiva e acompanhava ao piano.

Idálio, um apaixonado pela família e pelo piano, tocou por toda a vida. De acordo com sua filha Thereza, Idálio tocou piano até seu último dia em casa, quando, sofrendo de diabetes, foi internado, para não mais voltar. Idálio de Mello, para o desalento de seus familiares e amigos, faleceu em 1994, na cidade paulista de São Vicente, deixando a certeza de que a sua música continua jovem, como se percebe na gravação realizada em 1981, em sua casa, onde a voz pueril de sua neta, Paula de Mello, num misto de timidez e ousadia, anuncia para o tempo futuro a música de Idálio: “hoje, 11 de dezembro de 1981, na casa da vovó Chiquita, vamos ouvir, ao piano, o vovô Idálio...”.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Fita doméstica gravada por Idálio de Mello.

6. AS NOVAS TECNOLOGIAS, A IDENTIDADE PIANEIRA E RECONFIGURAÇÕES: “COMO É BOM TOCAR UM INSTRUMENTO”

6.1. *O cinema falado é o grande culpado da transformação...*⁵⁹⁶

Com o implemento das novas tecnologias por todo o século XX, criou-se um clima de otimismo generalizado, no qual a crença no *moderno* gerou à população que teve contato com tal implemento, no mais das vezes, um certo *frisson*. Afinal de contas, a reprodução de sons e de imagens, feita em locais distantes e diversos àquele em que foram originalmente produzidos, era algo novo e, também, inusitado. Levando em consideração, como aponta Schafer, que “nunca, antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, a distância”,⁵⁹⁷ compreende-se, com justeza, o encantamento do homem do século XX ante às máquinas falantes, por exemplo. De fato, o historiador Noel Malcom, abordando especificamente a questão do advento das gravações, observa que “aquela foi uma revolução cultural tão importante, à sua própria maneira, quanto os efeitos da invenção de Gutenberg no século XV”.⁵⁹⁸

Quando Puskas, concessionário da patente do fonógrafo de Edison, em 1878 na cidade de Paris, gravou a frase, “o fonógrafo tem a honra de ser apresentado à Academia de Ciências”, fazendo, em seguida, que ela fosse reproduzida várias vezes, foi prontamente acusado por um intelectual, de nome Bouilllaud, de ventriloquismo.⁵⁹⁹ Parece cômico, mas o fato é que o advento das gravações tinha chegado para ficar.

Foi em 1892 que Frederico Figner, ao desembarcar no Rio, começou a divulgar o fonógrafo, de forma mais ampla, em terras brasileiras. Por essa época, Figner exibia a novidade em sessões, cobrando ingressos, como posteriormente veio acontecer nas de cinema. Instalado na rua mais movimentada do Rio, a do Ouvidor, Figner anunciava:

⁵⁹⁶ Versos iniciais da canção *Não tem tradução*, de Noel Rosa.

⁵⁹⁷ Schafer, R. Murray. Op. Cit., p. 136.

⁵⁹⁸ Malcom, Noel apud Blanning, Tim. In: Blanning, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 217.

⁵⁹⁹ Cf. Tinhorão, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p. 13.

Nesta cidade, na Rua do Ouvidor, 135, estará em exibição A machina que falla, última invenção, a mais perfeita do célebre Edison. Boa oportunidade para se conhecer um dos inventos mais estranhos e surpreendentes. Esta machina não só reproduz a voz humana, se não também toda a classe de sons, como canções, óperas, músicas militares.

O dono deste Phonographo traz uma colecção de peças musicais, discursos e canções dos principais artistas do mundo, como Adelina Patti, Christina Nilson, Menotti, tomadas diretamente, as quais são reproduzidas por esta maravilhosa machina. Se exhibirá todos os dias, das 12 às 15 horas da tarde, e das 6 às 8 horas da noite. Entrada: 1\$000.⁶⁰⁰

Logo Figner, já em sua *Casa Edison*, deu início à comercialização do

invento estranho e supreendente, assim como de outros produtos ligados à tecnologia, tais como, máquinas de escrever, geladeiras, gramofones, cilindros e discos importados. A partir de 1902, Figner começa a gravar músicas brasileiras, dando, com isso, início à nossa era fonográfica. Entre este ano e o de 1927, época em que se tinha unicamente à disposição o sistema mecânico de gravação, foram lançados, conforme informação de Severiano, “cerca de 7 mil discos, a maioria pelo selo Odeon”.⁶⁰¹ Ainda de acordo com este autor,

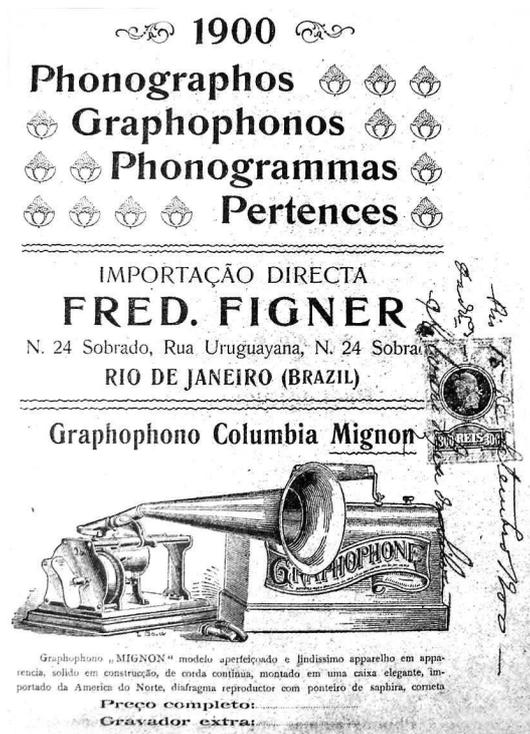


Figura 62: Catálogo da Casa Edson, propriedade de Fred Figner

Ao trazer para o Brasil a tecnologia de uma grande empresa internacional, criando as bases de nossa indústria fonográfica, apenas seis anos depois de ter sido iniciada a comercialização do

⁶⁰⁰ Tinhorão, José Ramos. *Ibidem*, p. 18.

⁶⁰¹ Severiano, Jairo. *Op. Cit.*, p. 59.

*disco, o dono da Casa Edison, Frederico Figner, foi o primeiro indivíduo a acreditar no potencial de vendagem de gravações da música brasileira. Acreditou e acertou, pois a sua empresa dominaria o nosso mercado fonográfico pelos próximos trinta anos.*⁶⁰²

Temos, com as gravações em disco, alguns desdobramentos importantes. Os artistas que viviam à margem da escrita, puderam projetar, em gravações - sem a necessidade de partituras -, as suas músicas e, com isso, ter a possibilidade de ser reconhecidos. Como bem observa Tatit, “ineptos para a inscrição de suas invenções sonoras na pauta musical, esses primeiros sambistas recebiam os novos aparelhos como um encontro com a própria identidade”.⁶⁰³ Também ocorre, de forma gradual, a tendência para uma certa fixidez nas interpretações, uma certa padronização, visto que os sambas e marchinhas da década de 1920, por exemplo, estavam ainda muito ligados a uma prática mais artesanal, e não industrial, em que os improvisos tinham grande destaque. Tatit observa que

*Os sambas produzidos na casa da Tia Ciata e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro nessa época possuíam justamente as mesmas características da fala que “perdemos” todos os dias: melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade. Se as melodias chegavam a se fixar por algum tempo, os versos alteravam-se ao sabor dos improvisos. Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular.*⁶⁰⁴

Se até ao fim do século XIX, a forma mais comum para se divulgar as músicas se dava por meio da venda de partituras, em geral, para piano - prática que, no Brasil, persistiu até o início dos anos 1930 -, começou a ocorrer, de forma gradual, significativa mudança de paradigma, graças à popularidade do gramofone e do rádio que possibilitou uma relativa queda em seus preços. Uma nova prática começou a se esboçar: ao invés de se comprar partituras e estudá-las, tornou-se mais conveniente comprar discos com as músicas de grandes intérpretes, ou, simplesmente, ligar o rádio para ouvi-las. Tim Blanning indaga: “por que comprar e aprender a tocar piano se um gramofone oferecia desempenho musical

⁶⁰² Ibidem, p. 58.

⁶⁰³ Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004, p. 34.

⁶⁰⁴ Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004, p. 35.

superior por muito menos dinheiro?”⁶⁰⁵ Frydman, em sintonia com Blanning e, tendo como objeto de análise o contexto brasileiro, observa que

*Passa a ser mais interessante adquirir um gramofone ou um rádio para o seu lar do que um piano, que precisa ser estudado para ser tocado. Com a crescente popularização do gramofone, existe um aumento da oferta de gravações nacionais e internacionais e o Brasil se torna o terceiro maior produtor de discos do mundo.*⁶⁰⁶

Ora, o que se percebe é o deslocamento do hábito de ouvir músicas interpretadas por músicos ao vivo - que se perdiam, enquanto corpo sonoro e não enquanto memória musical, logo após serem soadas -, para o de ouvir músicas executadas pelas novas tecnologias. Oportuno lembrar que era *conditio sine qua non* para que as novas tecnologias pudessem *executar músicas*, ter havido, primeiramente, a participação de músicos na gravação das composições, para que, só então, em momento posterior, elas viessem a ser reproduzidas. Por óbvia que pareça essa informação, à primeira vista, ela é relevante, na medida em que nos dá conta de que o trabalho do músico não se extinguiu ante às novas tecnologias, muito embora tenha passado por adaptações.

É claro que a mudança instaurada pelas gravações alterou a posição do piano enquanto instrumento musical ligado ao entretenimento, tanto público quanto privado, que, como consequência, modificou a prática profissional dos pianeiros. Uso o verbo *modificar*, porque a prática pianeira não desapareceu, com o advento das novas tecnologias, como alguns escatológicos, de forma precipitada, julgaram. Aconteceram, a bem da verdade, significativas reconfigurações, à maneira de ajustes, na profissão de pianeiro, no mais das vezes, resultando em uma ampliação dos campos de atuação.

Principalmente a partir de 1927, com a chegada ao Brasil do sistema elétrico de gravação, que transformava as ondas sonoras em energia eletromagnética, ao contrário do anterior, que armazenava a energia mecânica, o mercado fonográfico teve grande impulso. Não por acaso, nessa época, os discos com músicas cantadas começaram a superar àqueles instrumentais, além de ter ocorrido uma mudança significativa na forma de cantar. Severiano e Mello entendem que “liberados das limitações da gravação mecânica, que os

⁶⁰⁵ Blanning, Tim. Op. Cit., p. 217.

⁶⁰⁶ Frydman, Claudio. Op. Cit., Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/claudio-frydman-a-musica-do-leitor.pdf>>. Acesso em 20/05/2011.

obrigava quase a gritar para registrarem suas vozes, os cantores podem agora cantar de forma mais natural, além de terem um som de muito melhor qualidade na reprodução das gravações”.⁶⁰⁷ No ano seguinte, 1928, surgiu no cenário musical, o cantor Mário Reis (1907-1981), lançado por Sinhô, que fora seu professor de violão e o incentivara a cantar naturalmente, quase como se fala, em contraposição aos grandes tenores da época, como, por exemplo, Vicente Celestino (1894-1968).

Muitos pianeiros desse momento ligaram seus nomes à indústria fonográfica, quer como intérpretes, quer como diretores, ou até mesmo fundadores de gravadoras. Nonô, apelido de Romualdo Peixoto, (1901-54), tio dos cantores Ciro Monteiro (1913-73) e Caubi Peixoto (1934), foi um dos pianeiros que mais atuou em disco, acompanhando, ao piano, gravações de artistas como Mário Reis e Francisco Alves.⁶⁰⁸ O carioca Henrique Vogeler (1888-1944), que ocasionalmente tocava na sala de espera do *Cine Odeon*, substituindo Ernesto Nazareth, e autor da célebre *Ai, ioiô*, immortalizada na voz de Aracy Cortes (1904-85), foi diretor das gravadoras Brunswick e Odeon, em 1930, onde acompanhou várias gravações de Gastão Formenti (1894-1974).⁶⁰⁹ O pianeiro paulista Lírio Panicalli (1906-1984), nome bastante ligado ao mundo fonográfico, fundou, em 1950, a gravadora Sinter.⁶¹⁰

Desde que, em 1895, os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo, aparelho capaz de dar-nos a ilusão de que as imagens, fotografias, estão em movimento, o cinema - marco divisor em nossa história -, expandiu-se de forma considerável, chegando a se tornar uma das formas mais importantes de entretenimento em todo o mundo. Se nas primeiras décadas do século XX ele ainda era silencioso, muito embora sempre acompanhado por pianeiros e ou pequenas orquestras, a partir de 1927, com o filme *O cantor de jazz (The jazz singer)*, estrelado pelo cantor-ator Al Jolson, em que, pela primeira vez, aparecem pequenos diálogos e músicas sincronizadas, uma nova realidade começava a ser sentida. No ano seguinte, 1928, é produzido o primeiro longa-metragem completamente sincronizado da história do cinema, o filme *Lights of New York*. De fato, parece que a profecia do poeta Paul Valery, como bem observou Walter Benjamin, estava se cumprindo: “tal como a água,

⁶⁰⁷ Severiano, Jairo & Mello, Zuza Homem de. Op. Cit., p. 50.

⁶⁰⁸ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 575.

⁶⁰⁹ Ibidem, p. 825.

⁶¹⁰ Ibidem, p. 603.

o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal”.⁶¹¹

O cinema falado, apenas sete meses após o lançamento comercial nos Estados Unidos, chegou ao Brasil, em 13 de abril de 1929, “com a exibição do filme *Alta traição* (*The Patriot*) no Cine Paramount, na capital paulista”,⁶¹² sendo que no Rio de Janeiro, a sua estreia se deu em 20 de junho desse mesmo ano, com a exibição do musical *Melodia da Broadway* (*The Broadway melody*), por sinal, primeiro filme a ter canções compostas exclusivamente para uma produção.⁶¹³ Sintomático da acolhida que o cinema teve, por essa época, é que, no Rio, frequentar as salas de projeção dos filmes equivalia a ter um certo prestígio social, como bem observa Sevcenko, “ir ao cinema pelo menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a condição de moderno e manter o reconhecimento social”.⁶¹⁴ Ainda de acordo com este autor, “nunca um único sistema cultural teve tanto impacto e exerceu efeito tão profundo na mudança do comportamento e dos padrões de gosto e consumo de populações por todo o mundo, como o cinema de Hollywood no seu apogeu”.⁶¹⁵

Pensando nas transformações por que passa o trabalho do pianista neste contexto, especificamente no que tange à sua atividade como criador de ambiências sonoras para o cinema mudo, procuro apreender os ajustes que a profissão vive neste momento. É importante destacar que em momento anterior, a profissão já havia passado por ajustes. Ora, com o advento do cinema mudo, um novo campo profissional se abriu para os pianistas. Tornar-se o músico responsável em completar a rede de sentidos que emergia das imagens, significou, a bem da verdade, a adaptação, por parte do pianista, a um novo contexto, que só poderia ter êxito se houvesse a aquisição de novos saberes. Novamente, agora em tempos de cinema falado, o pianista está sendo interpelado a se adaptar a uma

⁶¹¹ Valery, Paul apud Benjamin, Walter. In: *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Textos escolhidos / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1983, p. 06.

⁶¹² Severiano, Jairo. Op. Cit., p. 102.

⁶¹³ Idem.

⁶¹⁴ Sevcenko, Nicolau. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: Novais, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 599.

⁶¹⁵ Ibidem, p. 602.

nova situação, e, de certa forma, reinventar a própria profissão, pois compreendo, em consonância com a reflexão de Thereza Negrão, que

*O homem é um animal político que interage com atores sociais, interpelados todos por um sistema cultural, estruturador de valores e normas, amalgamados sob o signo da coesão assegurada pelo registro simbólico que, por sua vez, encontra condições de desenvolvimento a partir de articulações plurais engendradas nas teias do imaginário.*⁶¹⁶

Com o *talking film*, é bem verdade que muitos pianeiros perderam o cargo de sonorizadores das imagens, como Costinha e Néelson Pereira (1902-1976), sendo que este último passou a trabalhar como professor de piano, por ter ficado sem emprego como pianeiro nos cinemas de Recife.⁶¹⁷ Contudo, outros tantos, como é o caso de Idálio de Mello,⁶¹⁸ em Catanduva, Estado de São Paulo, passaram a tocar nas salas de espera dos cinemas, hábito em voga nos cinemas do Rio, na década de 1910, mas que, apenas neste momento, os cinemas do interior começariam a adotar.⁶¹⁹

Muitos pianeiros continuaram trabalhando, como intérpretes ao piano, nos estúdios que gravavam as trilhas sonoras dos filmes, e outros passaram a exercer atividades diferentes à de tocar piano, dentro da indústria cinematográfica. Lírio Panicalli e Hervé Cordovil (1914-1979), por exemplo, tornaram-se compositores de trilhas de cinema, além de, no mais das vezes, também terem sido os maestros das orquestras que as gravavam. De Lírio Panicalli, cite-se as trilhas sonoras dos filmes: *Aves sem ninho*, de Raul Roulien, 1939; *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, 1943; *Este mundo é um pandeiro*, de Watson Macedo, 1947; *Dupla do baralho* e *Nem Sansão nem Dalila*, ambos de Carlos Manga, de 1954.⁶²⁰ E de Hervé Cordovil, a trilha do filme *Alô, alô Carnaval*, de Ademar Gonzaga, 1936.⁶²¹

⁶¹⁶ Mello, Maria T. Negrão de. “*Cascariguidum*” cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa. In: *História em movimento (temas e perguntas)*. Albene M. (Org.). Brasília: Thesaurus, 1997, p. 147.

⁶¹⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 288.

⁶¹⁸ Em entrevista concedida por Thereza Negrão no dia 22/09/2011.

⁶¹⁹ Informação concedida pela Prof^a Thereza Negrão.

⁶²⁰ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 603.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 213.

Outros pianeiros começaram a desenvolver, também, a carreira de atores de cinema, tornando-se famosos como os pianistas galãs, tais como: Custódio Mesquita (1910-1945), que atuou em *Alô, alô Brasil*, de Wallace Downey, 1935; *Bombonzinho*, de Mesquitinha, 1938; *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, 1943,⁶²² além de Bené Nunes e Dick Farney que serão abordados mais adiante.

No simbólico 7 de setembro de 1922, juntamente com a abertura oficial comemorativa do centenário de independência do Brasil, aconteceu a primeira transmissão radiofônica em nosso país. De acordo com Almirante, um artista bastante ligado ao novo veículo de comunicação, “em pouco tempo, alastrou-se a radiomania. A cidade se transformou numa floresta de antenas, indispensáveis à captação das ondas hertzianas”.⁶²³

Durante os dez primeiros anos do rádio no Brasil, não era permitido explorá-lo comercialmente, tempo em que “as emissoras dependiam da dedicação de abnegados colaboradores, ou da vontade de aparecer de alguns amadores, para permanecer em atividade”.⁶²⁴ De acordo com Severiano “isso significava improvisações, desacertos, falhas técnicas, baixa qualidade artística, ou seja, uma programação rigorosamente amadorística no pior sentido do termo”.⁶²⁵ Todavia, em 1932, um decreto, assinado por Getúlio Vargas, permitiu que as propagandas comerciais veiculadas no rádio fossem remuneradas por seus patrocinadores. De pronto, dois programas fizeram sensação: o *Esplêndido Programa*, de Valdo de Abreu e o *Programa Casé*, de Ademar Casé.

Logo o rádio começou a veicular a música popular brasileira, visto que anteriormente só era permitida a erudita. De fato, Sevcenko afirma que “não foi o rádio que lançou a música popular, mas o contrário”.⁶²⁶ Com isso, um contingente de músicos, dentre eles, uma grande quantidade de pianeiros, foi atraído para as emissoras de rádio. E assim, aproveitando a nova oportunidade de trabalho, muitos passaram a fazer parte de seus *casts*. Sem a intenção de ser exaustivo, apenas objetivando demonstrar que uma gama de possibilidades se abriu para os pianeiros, passo, a seguir, a elencar as emissoras em que muitos deles trabalharam.

⁶²² Ibidem, p. 506.

⁶²³ Almirante apud Sodré, Muniz. In: Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 101.

⁶²⁴ Severiano, Jairo. Op. Cit., p. 98.

⁶²⁵ Idem.

⁶²⁶ Sevcenko, Nicolau. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: Novais, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 593.

Nonô, por exemplo, era o pianista do *Programa Casé*, da *Rádio Philips*, onde acompanhou cantores como Silvío Caldas, Luis Barbosa, Noel Rosa e Marília Batista.⁶²⁷ Também atuaram nessa emissora: Custódio Mesquita, que foi diretor artístico da *Rádio Clube do Pará*, tendo-se apresentado ao piano em sua inauguração⁶²⁸, e Hervé Cordovil, pioneiro na composição de *jingles*, além de ser considerado “um dos pianistas mais solicitados pelas rádios cariocas”.⁶²⁹ Cordovil também trabalhou na *Rádio Sociedade*, por sinal, emissora onde o pianista Gadé,⁶³⁰ o Osvaldo Chaves Ribeiro (1904-1969), atuou. Gadé foi, também, pianista nas rádios *Clube do Brasil*, local em que trabalharam José Maria de Abreu (1911-1966),⁶³¹ Custódio Mesquita e Alcir Pires Vermelho (1906-1994).⁶³² Estes dois últimos, juntamente com Gadé, atuaram nas rádios *Ipanema*, *Mayrink Veiga*, *Tupi*, local onde Lindolfo Gaia trabalhou (1921-1987)⁶³³ e *Nacional*, emissora em que atuaram Lírio Panicallí,⁶³⁴ Leo Peracchi (1911-1993), que, também, tocou nas rádios *Educadora Paulista*, *Cosmos* e *Bandeirantes*, todas de São Paulo e Ribamar, José Ribamar Pereira da Silva (1919-1987),⁶³⁵ este após vencer o concurso para a escolha de um pianista de ritmos populares, em 1950.⁶³⁶

Em 1936 foi fundada a Rádio Nacional, que, de acordo com Rizzo, é “um importante vetor do símbolo da identidade carioca, suporte sonoro da cidade do Rio de Janeiro e veículo do sublinhamento da fisionomia da cidade como ‘metonímia do Brasil’”.⁶³⁷ Por esta emissora passaram grandes cantores de nossa música, tais como, Francisco Alves, um dos primeiros ídolos da música popular brasileira, que estreou com a gravação de duas músicas de Sinhô, em 1920, Orlando Silva, as eternas cantoras do rádio, Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira e Caubi Peixoto.

⁶²⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 575.

⁶²⁸ Ibidem, p. 506.

⁶²⁹ Ibidem, p. 213.

⁶³⁰ Ibidem, p. 311.

⁶³¹ Ibidem, p. 04.

⁶³² Ibidem, p. 812.

⁶³³ Ibidem, p. 311.

⁶³⁴ Ibidem, p. 603.

⁶³⁵ Ibidem, p. 675.

⁶³⁶ Ibidem, p. 617.

⁶³⁷ Rizzo, Wagner Antonio. Op. Cit., p. 95.

Sérgio Cabral informa que a Rádio Nacional, a despeito de não receber ajuda oficial, era “o veículo de comunicação com a maior receita publicitária do país”.⁶³⁸ Ainda observa que

*Tal receita era suficiente para pagar os salários de 9 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radiadores, 39 radiatrizes, 44 cantoras, 18 produtores de programas, 1 fotógrafo, 5 repórteres, 13 informantes, 24 redatores e 4 editores de jornais falados.*⁶³⁹

Fizeram época os programas de auditório, principalmente na década de 1940, coincidindo com o período de glória do rádio brasileiro. Todavia, esse momento áureo começou a declinar na década seguinte, principalmente com o advento da televisão no Brasil. A primeira transmissão televisiva, feita pela TV Tupi, aconteceu no dia 18 de setembro de 1950. Já na estreia se tem a presença pianeira, visto que na inauguração foi cantada *O hino da TV*, ou *Canção da TV*, com música de Marcelo Tupinambá e letra de Guilherme de Almeida, na interpretação da cantora Lolita Rodrigues. Por toda essa década, a televisão funcionou quase que como uma extensão do rádio, por isso, muitos profissionais ligados à radiofonia migraram para a TV, dentre eles, muitos pianeiros famosos, como Ary Barroso e Tia Amélia, artistas que serão contemplados no próximo subitem.

O que chama a atenção é que as novas tecnologias, como o rádio, as gravações elétricas, o cinema falado, a TV, incluíram, por um lado, o trabalho dos pianeiros em todas elas, e, por outro, muito colaboraram para que a cidade do Rio de Janeiro se tornasse ainda mais representativa de uma imagem do país, confirmando o seu papel de *metonímia do Brasil*, como tem sido demonstrado ao longo deste trabalho. Sevcenko observa que

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados do petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e

⁶³⁸ Cabral, Sérgio. A rádio nacional... Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat11.pdf>>. Acesso em 30/08/2011.

⁶³⁹ Idem.

*comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.*⁶⁴⁰

Após sinalizar o cenário sócio-histórico e cultural desta conjuntura, passo, doravante, a analisar mais de perto, nos subitens seguintes, a atividade de pianeiros, procurando - a partir da visualização de seus locais de trabalho, dos repertórios e gêneros musicais que frequentavam com maior assiduidade e do público para quem tocavam -, rastrear traços identitários e peculiaridades. Enfim, ver a experiência pianeira no viés dos lugares de fala e aspectos biográficos.

6.2. Sambas, arranjos e choros no *Brasil brasileiro*: Ary Barroso, Radamés Gnattali e Tia Amélia

Ary Barroso cultivou, ao longo de sua vida, sempre de forma calorosa, aliás, bem acorde ao seu temperamento, suas duas grandes paixões: o piano e o futebol. Ainda criança, em Ubá, Minas Gerais, dividia o tempo entre as longas aulas de piano com a sua tia Ritinha e as partidas de futebol com os colegas, onde, sem tirar os óculos, corria de um lado para o outro da trave, em tempo *allegro*, para que o time inimigo não tivesse nenhuma chance de fazer gol.

Possivelmente, muito do que aprendeu dos bamboleios e requebros que fazia soar de seu piano, em sambas entusiasmados como os gritos de gol e lamentosos ante a derrota do time, numa beleza de toque e um senso rítmico deliciosos, tenha sido resultado do hábito de se adaptar rapidamente às imprevisibilidades tão ao feitio do futebol. E quem vê, tanto o torcedor como o ouvinte, tem a impressão de que tudo é realizado sem dificuldade alguma, como se fosse a tarefa mais natural. Aqui reside um dos segredos que potencializa a arte de sedução, tanto do pianeiro como do jogador: fazer o difícil parecer fácil, tornar planície

⁶⁴⁰ Sevcenko, Nicolau. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: Novais, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 522. (Grifo meu).

aquilo que é íngreme. Sem ilusões, quanto ao jeito doce e sestroso que o pianista batuca o piano, Itiberê afirma:

*E como é árdua a sua tarefa! Porque a melodia do samba é rebelde, insubordinada, avessa à unidade de movimento, inimiga do método e da ordem, escamoteando o compasso, sempre que pode, e resvalando para a síncopa, procurando fugir à grafia. Essa melodia do Choro e do Samba é bem a imagem da alma brasileira: sestrosa e complicada, indo do caçafeste ao épico.*⁶⁴¹

Ary Evangelista Barroso nasceu em 1903, em Ubá, Minas Gerais. Devido à morte prematura de seus pais, João Evangelista Barroso e Evangelina Rezende Barroso, em 1911, quando tinha apenas 8 anos, Ary foi morar com a sua tia, Rita de Rezende, a tia Ritinha, pianista e professora de piano que gostava de tocar as músicas melodiosas de Chopin.⁶⁴² Logo começou a ter aulas de piano com a tia Ritinha. Ela era bastante rigorosa. O próprio Ary relembra momentos de seu aprendizado musical: “eu detestava cada minuto daquelas aulas que duravam no mínimo três horas. Nunca imaginei que o martírio de então fosse transformar-se no meu ganha-pão de toda uma vida”.⁶⁴³ Tia Ritinha, com o objetivo de trabalhar a igualdade sonora, questão cara aos pianistas, utilizava o método - que pra nós, hoje, parece inusitado -, de colocar um pires nas costas das mãos de Ary, para que ele fizesse os exercícios de escalas, num sobe e desce infinito, sem deixá-lo cair. E se, por acaso, ele perdesse o equilíbrio e o pires fosse ao chão, como conta Ary, “ela me batia com uma vara de marmelo”.⁶⁴⁴

Como Ary demonstrou talento e desenvolveu-se rapidamente, quatro anos depois, em 1915, começou a auxiliar a tia Ritinha, que trabalhava no Cine Ideal, sonorizando, ao piano, os filmes mudos.⁶⁴⁵ Ganhava, por essa época, 5\$000 por noite.⁶⁴⁶ Se, por um lado, Ary demonstrava desenvoltura ao piano, por outro, estava longe de ser um aluno exemplar. Contudo, nutria o desejo de ser um doutor, tornando-se advogado.

⁶⁴¹ Itiberê, Brasília. *Manguieira, montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970, p. 38.

⁶⁴² Cf. Olinto, Antonio. *Ary Barroso, história de uma paixão*. Rio de Janeiro: Mondrian, 2003, p. 23-24.

⁶⁴³ Ibidem, p. 20.

⁶⁴⁴ Barroso, Ary apud Olinto, Antonio. Op. Cit., p. 20.

⁶⁴⁵ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 74.

⁶⁴⁶ Cf. *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 02. (Encarte de LP).



Figura 63: Ary Barroso

Com a morte de seu tio, em 1921, Sabino Barroso, político influente que fora Ministro da Fazenda, Ary recebeu a soma valiosa de 40 mil contos de réis como herança. Antonio Olinto, amigo de Ary e, também, seu biógrafo, dimensiona quão valiosa foi a quantia que recebeu: “para que se tenha uma idéia de quanto essa quantia representava, basta que se diga que um professor de ginásio particular no Rio de Janeiro ganhava 100 mil réis por mês. Para chegar a essa quantia um professor deveria dar aulas ao longo de 40 anos”.⁶⁴⁷

Ary, com esse dinheiro, foi ao Rio de Janeiro, em 1921, para fazer o curso que almejava. Nesse mesmo ano entrou na Faculdade de Direito, da rua do Catete, e, também, começou a frequentar as rodas boêmias da capital. O jovem ubaense dever ter ficado deslumbrado com a quantidade de atrações que o Rio oferecia que, em pouco tempo, apenas dois anos, todo o dinheiro da herança havia se acabado.⁶⁴⁸ Reprovado na faculdade, e sem grana, iria se formar apenas em 1930, na turma do cantor Mário Reis. Ary teve que começar a trabalhar para se sustentar. Foi aí que se lembrou de quando tocava no cinema

⁶⁴⁷ Olinto, Antonio. Op. Cit., p. 41.

⁶⁴⁸ Idem.

em Ubá. Em 1923, portanto, tornou-se o pianista dos cinemas Íris e Odeon. Cabral informa que “tal atividade obrigava Ary Barroso a permanecer 10 horas por dia ao piano, cinco horas no cinema Íris e cinco no Odeon”.⁶⁴⁹ Por toda a década de 1920, Ary se sustentou como pianista, período de formação importante para o compositor que, a partir da década seguinte, iria revolucionar a história da música popular brasileira. Sobre esse tempo em que trabalhou nos cinemas, Ary se recorda:

*Tenho orgulho do tempo em que fui pianista de cinema. Os filmes eram mudos e ninguém podia suportá-los, sem acompanhamento musical. Valsas suaves e românticas, nos momentos dos beijos e dos idílios, marchas heróicas, nas cenas de batalhas. Tenho orgulho porque, para comer, poderia ter furtado, tomado dinheiro emprestado para pagar ou feito bandalheiras parecidas. Ao contrário disso, fiz do piano a minha enxada. E valeu a pena.*⁶⁵⁰

Por essa época, ainda tocou nas orquestras dos maestros Sebastião Sirino, na sala de espera do Teatro Carlos Gomes, na de Alarico Paes Leme, no Teatro Trianon, e na de J. Thomaz, na sala de espera do Cine Eldorado. Como se pode perceber, Ary era um músico requisitado, pois ainda tocou nas orquestras de dança *American Jazz*, do maestro José Rodrigues e no *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silva.⁶⁵¹ “Para sobreviver, oferecia-se para tocar em bailes a 10\$000 por hora, a metade do que ganhava em orquestras”.⁶⁵² Em 1926 passou oito meses em Poços de Caldas, Minas Gerais, tocando piano na orquestra do maestro Spina, de São Paulo. Trata-se de momento importante, visto que Ary pôde, também, se dedicar à composição.

Como se viu, esse foi um período em que Ary trabalhou bastante como pianista. Como desdobramento dessa primeira informação, vem a necessidade de se saber qual o repertório que ele tocava por essa época. Sabe-se que a presença da música norte-americana em nosso país, em especial, o jazz, era marcante. Sem dúvida, tal conjuntura aponta para uma forma de tocar diferente daquela em que ainda não se tinha a *influência do jazz*. Ary,

⁶⁴⁹ Cabral, Sérgio. *O talento e a inovação*. In: *90 anos sem Ary Barroso*. Rio de Janeiro: FENAB, 1992. (Encarte de CD).

⁶⁵⁰ Barroso, Ary apud Cabral, Sérgio. In: *O talento e a inovação*. In: *90 anos sem Ary Barroso*. Rio de Janeiro: FENAB, 1992. (Encarte de CD). (Grifo meu).

⁶⁵¹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 74.

⁶⁵² *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 05. (Encarte de LP).

em tom de indignação e lamento, comenta: “quando o jazz começou a sua invasão pela nossa terra, fui a primeira vítima. Apeguei-me em cheio a tal joça e acabei, pianista de jazz. E foi como pianista de jazz que cheguei ao lugar onde estou”.⁶⁵³ E complementa: **“até o piano perdeu, com a jazzificação, o maneirismo brasileiro que aprendi e nele evoluíra. Sou uma vítima”**.⁶⁵⁴

O uso de palavras como *invasão*, *vítima* e *joça*, deixa claro a insatisfação de Ary com os rumos que a música brasileira estava tomando. A forma de tocar *com maneirismo brasileiro em que ele aprendera e nele evoluíra*, de que fala Ary, era aquela ligada à execução pianística de, destacadamente, Sinhô. Ary costumava se referir a Sinhô como um gênio na música popular⁶⁵⁵, e, muito da sua forma de tocar nos primeiros anos da década de 1920, é tributária dos maneirismos do *Rei do samba*, ainda que em diálogo com as sonoridades jazzísticas.

Essas mudanças na forma de tocar ficaram ainda mais acentuadas quando o samba do Estácio, feito sob um novo paradigma, não mais o do *tresillo*, como era o dos sambas amaxixados de Sinhô, por exemplo, começou a ter visibilidade, graças à divulgação, principalmente, feita no rádio. E Francisco Alves, o cantor das multidões, teve um papel determinante nesse momento em que o samba do Estácio começou a ser projetado para além de suas fronteiras, assunto que será retomado um pouco mais adiante.

Em 1928, Mário Reis gravou, de Ary, *Vou à Penha*, um samba amaxixado bem ao estilo de Sinhô. Com essa composição, Ary começa a projetar o seu nome para além das ambiências planeiras. Outro fato relevante, por essa época, é que suas músicas começaram a ser veiculadas no Teatro de Revista, que, vale a pena reiterar, era um dos meios de divulgação mais eficazes da música popular à época. Músicas célebres como *No rancho fundo*, *Faceira*, *Boneca de piche*, além da *Aquarela brasileira*, apenas para citar algumas, todas começaram como números no Teatro de Revista. Cabral informa que um “levantamento apurado levaria à conclusão de que mais de 70 por cento da obra musical de

⁶⁵³ Barroso, Ary apud Cabral, Sérgio. In: *O talento e a inovação*. In: *90 anos sem Ary Barroso*. Rio de Janeiro: FENAB, 1992. (Encarte de CD).

⁶⁵⁴ Idem. (Grifo meu).

⁶⁵⁵ Olinto, Antonio. Op. Cit., p. 52.

Ary Barroso, da década de 30, foi feita para o teatro. E poucos compositores produziram tanto quanto ele, naquela época”.⁶⁵⁶

Todavia, o marco decisivo em sua carreira, que o faz ser reconhecido em todo o país, se deu com a vitória de sua marchinha *Dá nela* no concurso de músicas carnavalescas da *Casa Edison*, que tinha concorrentes do peso de Pixinguinha, Donga e Sinhô.⁶⁵⁷ Este último, insatisfeito com o resultado, e vaidoso como de costume, chegou até a fazer uma réplica com o samba *Dá nele*, cujos primeiros versos afirmavam: “esses mineiros vem pra cá com a mania de abafar”. Ary, a princípio, não queria participar do certame, mas, graças ao incentivo de seu amigo Eduardo Souto, ele inscreveu a peça no último dia. Olinto expõe esse momento de reviravolta na carreira de Ary:

Parecia, até então, que tudo conspirava contra ele. Um amigo umbandista aconselhou-o a procurar uma entendida em umbanda em Niterói, ela resolveria o problema. A mulher o recebeu muito bem e disse que Ary precisava de um banho. Sem roupa entrou numa tina cheia de água quente, com ervas de vários tipos boiando. No final, a mulher declarou que ele estava limpo, tudo ia melhorar. Ary quis saber quanto era o trabalho e ficou espantado com a resposta: “Nada”. Na volta, deparou, na Praça XV com gente gritando, vaiando uma estranha mulher que soltava palavrões para todos os lados e recebia apupos e frases: “Doida”, “Desbocada”, e alguém com a voz acima das outras gritava: “Dá nela! Dá nela!” Na mesma hora criou os versos: “Essa mulher / Há muito tempo me provoca / Dá nela! Dá nela!” Assim que teve acesso a um piano, sentou-se e compôs a marcha “Dá nela!” e, como havia sido anunciado um concurso para músicas de carnaval, lembrou-se de que o último dia era aquele dia, 31 de dezembro de 1929.⁶⁵⁸

Com o prêmio de cinco contos de réis, Ary pagou as despesas de sua formatura, além de se casar com Ivone Belfort de Arantes, por quem se enamorara quando passou a residir na pensão da rua André Cavalcanti nº 50.⁶⁵⁹ Muito embora se tratasse de um momento de grande reconhecimento público, Ary foi para a capital mineira, Belo

⁶⁵⁶ Cabral, Sérgio. *O talento e a inovação*. In: *90 anos sem Ary Barroso*. Rio de Janeiro: FENAB, 1992. (Encarte de CD).

⁶⁵⁷ Cf. *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 06. (Encarte de LP).

⁶⁵⁸ Olinto, Antonio. Op. Cit., p. 48.

⁶⁵⁹ Cf. *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 06. (Encarte de LP).

Horizonte, com o objetivo de assumir o cargo de juiz municipal de Nova Rezende, graças ao seu tio que conseguira a nomeação, o deputado estadual Inácio Barroso. Contudo, resolveu não aceitar a nomeação, decidindo-se, a partir deste momento, tornar-se músico profissional.⁶⁶⁰

Se os primeiros sambas de Ary ainda estão muitos ligados ao reinado de Sinhô, os posteriores revelam que foram feitos sob um novo paradigma. A propósito, o samba, riquíssimo em variantes, viverá, nos últimos anos da década de 1920, a sua transformação mais decisiva, momento este marcado pela gradual expansão do rádio e a popularização crescente das gravações em disco, que, sem dúvida, são índices de uma nova época. Tal é a força dessa mudança que logo essa nova maneira de fazer samba será reconhecida, de acordo com Sandroni, como o samba carioca por excelência.⁶⁶¹

Como tocado pelos bambas do Estácio, a exemplo de Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide e Marçal, esse samba significou uma maior originalidade rítmica que, portanto, o diferencia do maxixe e, também, dos sambas amaxixados, que tem como modelo expressivo o *Pelo telefone*. Essa nova forma de *praticar* o samba foi cunhada por Sandroni de *paradigma do Estácio*, com o objetivo claro de diferenciá-lo das músicas que eram feitas sob o *paradigma do tresillo*. Sandroni observa que ambos “podem ser descritos satisfatoriamente através do conceito de ‘imparidade rítmica’, conceito no quadro da pesquisa sobre música africana”,⁶⁶² contudo, aponta que o paradigma do Estácio é, ainda, mais contramétrico que o do *tresillo*. Ainda de acordo com Sandroni,

*(...) o paradigma do Estácio foi um compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco. Ele serviu ao mesmo tempo para que pessoas como Ismael Silva, Cartola e outros malandros em vias de profissionalização exibissem sua diferença, afirmando que o que faziam era samba, e não maxixe. Contribuiu também para que o Brasil, que 40 anos antes conhecia ainda a escravidão, passasse a outra etapa de sua identidade cultural, integrando dados até então excluídos.*⁶⁶³

⁶⁶⁰ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 75.

⁶⁶¹ Sandroni, Carlos. *Transformações do samba carioca no século XX*. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat10.pdf>>. Acesso em 02/09/2011.

⁶⁶² Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001, p. 221.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 222.

samba em pouco tempo, alcançou a posição de música nacional e colocou em plano secundário os outros gêneros regionais”.⁶⁶⁶ Sandroni observa que

*Esta nova síntese instrumental entre elementos provenientes de tradições afro-brasileiras e elementos vindos das práticas musicais de camadas médias urbanas é que foi chamada, nos estúdios de gravação e nas rádios, de “regional”, abreviação de “orquestra regional”, para diferenciá-la da orquestra tida por “universal”, à base de cordas de arco.*⁶⁶⁷

A mudança não estava ocorrendo apenas no campo musical, mas também na lírica. Caso emblemático é o de Noel Rosa que introjeta no samba versos mais leves, com ênfase no cotidiano das pessoas *desimportantes* da cidade, tais como immortalizou nos belos versos de *São coisas nossas*: “Baleiro, jornaleiro / Motorneiro, condutor e passageiro, / Prestamista e o vigarista”, além de também valorizar a figura do malandro carioca e os ambientes freqüentados por ele. Importante ressaltar, contudo, que os compositores não ligados ao modo de fazer samba do Estácio, que tem em Sinhô uma figura de destaque, discordavam dos rumos que o samba estava tomando. Sinhô, em artigo publicado no *Diário Carioca* em 1930, comenta:

*A evolução do samba! Com franqueza, eu não sei se ao que ora observa, devemos chamar evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir novidades ou embelezá-las, fogem por completo ao ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem “samba”. E lá vem sempre a mesma coisa: “Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem”. “A malandragem eu deixei”. “Nossa Senhora da Penha”. “Nosso Senhor do Bonfim”. Enfim, não fogem disso.*⁶⁶⁸

Como decorrência da entrada do naipe de percussão no universo do samba, vindo a desempenhar um papel de destaque em sua estrutura, uma mudança significativa ocorre

⁶⁶⁶ Ibidem, p 126.

⁶⁶⁷ Sandroni, Carlos. *Transformações do samba carioca no século XX*. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat10.pdf>>. Acesso em 02/09/2011.

⁶⁶⁸ Sinhô apud Narloch, Leandro. In: Narloch, Leandro. Op. Cit., p. 141.

quanto à forma de tocar do pianista. Visto que não há mais a necessidade de marcar o tempo, quase à maneira de um percutido *obbligato*, como outrora, o pianista agora pode se voltar mais para o aspecto melódico.

Não por acaso, temos neste contexto, um pianista que se tornou conhecido como o *Chopin do samba* - apelido dado pelo radialista César Ladeira a Nonô -,⁶⁶⁹ graças ao seu toque *cantabile*, além do sentimento e emotividade que transpareciam em sua forma de tocar. A propósito, Ary afirmava que “ele era um virtuose sem nunca ter se preocupado com o valor de uma semínima ou com o compasso em 12 por 8. Ele que tinha ritmo até nos gestos e que fazia do próprio ventre o ‘surdo’ que as macetas de suas mãos compridas batiam depois de um ‘trago’ bem ‘tragado’ ”.⁶⁷⁰

Convém destacar que o caráter percussivo não desaparece das interpretações dos pianistas. Todavia, a forma de percutir ao piano torna-se *dolce*, menos impositiva e mais suingada, como se valorizasse mais o que há de tímbrico no ritmo, e - importante ressaltar, visto que, de forma geral, o pianista desenvolve, nesse momento, frases melódicas mais elásticas, graças à nova abordagem no que tange à agógica -, gradualmente começa a desenvolver contracantos com o solo, ou mesmo torna-se o próprio solista, papel que era reservado, anteriormente, quase que exclusivamente para a flauta e outros instrumentos de sopro.

Ary é um pianista representativo, por excelência, dessa nova forma de execução. Sua forma de tocar pode ser percebida, por exemplo, nas gravações do disco *Ary Caymmi & Dorival Barroso: um interpreta o outro*, feita pela Odeon em 1958. A capa do LP diz muito da proposta musical: Dorival Caymmi vestido com a camiseta do Flamengo, time pelo qual Ary era quase fanático, e este, por sua vez, com roupa de pescador, num momento despojado na bela paisagem da baía da Guanabara. Além de cada um interpretar a música do outro, como evidencia o título do LP, eles fazem pequenas colagens musicais em que, geralmente nas *codas*, anunciam suas próprias músicas, como por exemplo, Ary, no final de *Lá vem a baiana* toca alguns acordes marcantes de *Na baixa do sapateiro*, e Caymmi, neste samba de Ary, toca, também ao final, a melodia de *O samba da minha terra* (quem não gosta de samba...).

⁶⁶⁹ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 575.

⁶⁷⁰ Barroso, Ary apud Lago, Sylvio. *Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor Editora, 2007, p. 440.

Todavia, o que chama mais a atenção é a forma como Ary toca o piano, no mais das vezes com toque *dolce cantabile*, às vezes, quase chopiniano, deixando que o naipe de percussão se desenvolva de forma absolutamente livre. Nos momentos em que há um conteúdo melódico mais expressivo a ser destacado, todos os outros instrumentos silenciam, para que o solo do piano seja interpretado de forma mais eloquente como, por exemplo, no final de *Dora*, em que Ary, na região aguda do instrumento, anuncia a frase inicial de sua homônima famosa, ainda que no diminutivo, *Dorinha, meu amor*, sucesso no carnaval de 1929, do grande Freitinhas.

Sendo assim, a união das *formas de tocar o jazz* com o surgimento do naipe de percussão, tanto no samba como no choro, fez com que acontecesse um dos momentos mais interessantes da arte pianeira, a saber, a instauração de uma nova forma de fazer musical, o que equivale dizer, de tocar piano. Ary, consciente da sua trajetória enquanto pianista e da mudança por que passou a sua forma de tocar, analisa:

*Naturalmente, no princípio eu sofria influência do Sinhô. Seguida pela fase que eu chamo de Eduardo Souto. Foram estes dois que me acompanharam musicalmente no começo da minha carreira. Depois eu consegui me libertar e criei um estilo todo pessoal, cujo início poderá ser marcado com Faceira. (...) Nessa fase eu era mais ingênuo, mais puro, mais autêntico.*⁶⁷¹

Os demais pianistas analisados neste trabalho, como se verá, não terão como modelo, nem a geração de Chiquinha e Nazareth, nem a de Cavalcanti, tampouco a de Sinhô, mas sim a de Ary Barroso. A propósito, respectivamente em 1934 e 1935, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga expiram na cidade em que trabalharam por toda a vida. Importante ressaltar que, não por acaso, os músicos ligados à bossa nova terão em Ary um guia, enquanto que quase desconhecem músicos importantes como Careca, Vasseur, Souto, Menezes Filho e, mesmo, Sinhô.

Não é apenas a maneira como Ary tocava que revela sofisticação, pois as suas composições, a exemplo de *No tabuleiro da baiana* e *Camisa amarela*, são representativas

⁶⁷¹ *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 09. (Encarte de LP). (Grifo meu).

de um *processo de sofisticação musical*,⁶⁷² por qual a música de Ary passa por toda a década de 1930. Para Severiano “são requintes até então desconhecidos em nossa música popular, como a variação de andamentos e o uso de crescendos e diminuendos como fatores de dramatização e, sobretudo, a conjunção de uma percussão forte, sacudida, com melodias brilhantes, refinadas”.⁶⁷³ Cada vez mais reconhecido, o prestígio de Ary muito se ampliou na década de 1930, com as gravações de Silvio Caldas, Carmen Miranda e Elisinha Coelho.⁶⁷⁴

Ary, em 1933, deu início à sua carreira radiofônica, na Rádio Philips, do Rio, nos programas *Horas do outro mundo*, de Renato Murce, e no *Programa Casé*, apresentando-se ao piano. A partir de 1935 estreou como locutor esportivo, na Rádio Cruzeiro do Sul, onde fez época com as suas transmissões tendenciosas em favor do Flamengo, seu time do coração. Dois anos depois, começou seu programa de calouros onde, de forma intransigente, “exigia que os candidatos falassem corretamente o nome dos compositores”.⁶⁷⁵ Com o advento da televisão, esse programa de calouros foi transposto às telas pela pioneira TV Tupi. No ano seguinte, 1938, tornou-se comentarista, humorista, ator e locutor, na Rádio Tupi. Com tantas atividades no rádio, além dos sucessos que vinha galgando com as suas composições, era muito compreensível que a atividade do pianista, neste momento, ficasse em segundo plano.

Em 1939, Ary compôs a sua música que se tornaria mais famosa: *Aquarela brasileira*, notoriamente reconhecida como o hino não oficial do país.⁶⁷⁶ Nesse final de 1930, momentos dramáticos do início da Segunda Grande Guerra Mundial, o samba brasileiro foi tonando-se cada vez mais passional, até chegar ao seu ponto máximo na década de 1950. Tatit aponta dois fatores para a passionalização do samba: o enfraquecimento das músicas carnavalescas e a influência do tango e bolero hispano-americanos.⁶⁷⁷

⁶⁷² Expressão desenvolvida por Severiano. Cf. Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 157.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 158.

⁶⁷⁴ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 75.

⁶⁷⁵ *Idem*.

⁶⁷⁶ *100 canções essenciais da música popular brasileira*. In: Revista Bravo!, (Edição especial), São Paulo: Editora Abril, 2008, p. 20.

⁶⁷⁷ Cf. Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004, p. 47.



Figura 65: Capa de partitura de Ary Barroso

Ary, procurando fugir do *pathos* dramático dos boleros, tangos, rumbas e mambos que afluíam para cá, e, em acordo com o seu temperamento patriótico e eloquente, não raras vezes, também, grandiloquente, procurou evidenciar, em uma composição, as características, tanto geográficas do país, quanto do povo brasileiro. Ary comenta acerca do momento em que fez *Aquarela brasileira*, “senti, então, iluminar-me uma idéia: a de



Figura 66: Pato Donald e Zé Carioca

êxito em toda a História da Música Popular Brasileira. Apenas para se ter uma ideia, a *Aquarela brasileira* - em plena política da boa vizinhança do Presidente Franklin Roosevelt que era firmada, de acordo com Sevcenko, na tripla via “dos investimentos econômicos, da diplomacia e da glamourização da imagem da América Latina no cinema de Hollywood”⁶⁷⁹ -, é a composição que serve de fundo musical para as aventuras do Pato Donald e do Zé Carioca, o malandro brasileiro, como pensadas por Walt Disney em seu filme *Alô, amigos*, de 1943.

É curioso que o filme pretende abordar o Brasil e, no entanto, só mostra imagens do Rio de Janeiro, sempre ao som de samba. Até o choro *Tico-tico no fubá*, do pianista paulista Zequinha de Abreu, tocado de forma deliciosa num guarda-chuva que faz as vezes da flauta, está em ritmo de samba, com a forte presença da percussão.

Ary entende que a *Aquarela brasileira*, com o célebre pleonasma *meu Brasil brasileiro*, na verdade uma bela frase de efeito, marcou uma nova etapa em sua trajetória, visto que, conforme suas próprias palavras, “é a fase em que falo do Brasil grandioso, nas suas várias facetas, de beleza, de riquezas”.⁶⁸⁰ De fato, com essa música, Ary lançou um novo tipo de samba: o *samba-exaltação* que “consiste em versos enaltecendo das qualidades do povo, das tradições, das riquezas naturais e das paisagens do Brasil,

⁶⁷⁸ Barroso, Ary apud Olinto, Antonio. Op. Cit., p. 63.

⁶⁷⁹ Sevcenko, Nicolau. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: Novais, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 609-10.

⁶⁸⁰ *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 09. (Encarte de LP).

libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo e das paixões incompreendidas do cenário sensual já tão explorado. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás”.⁶⁷⁸

É assim que surgiu uma das músicas de maior

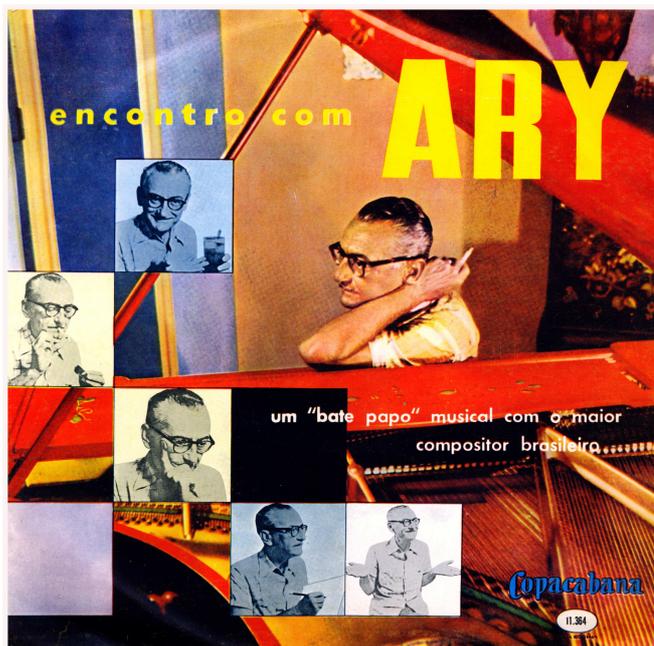


Figura 67: Capa de LP de Ary Barroso

concorrer ao *Oscar* de melhor música de trilha cinematográfica, com o samba *Rio de Janeiro*, em 1944.⁶⁸² Todavia, como a figura do pianista não está mais em destaque, visto que ela cedeu lugar para a do grande compositor, desobrigo-me, obviamente por extrapolar os limites de minha proposta, da análise de tão rico material, feito, sem exagero, por um dos nossos músicos mais excepcionais. Interessante que nos últimos anos de sua vida, Ary grava ao piano, em plena forma, composições importantes que, felizmente, nos dão conta da grandeza do pianista que foi.

Ary, na década de 1960, com a saúde fragilizada por conta do excesso de bebida, e, mesmo assim, resistindo em procurar ajuda médica, parecia perder a guerra contra a cirrose hepática instalada em seu corpo. De fato, essa doença se desenvolvia, sem dar trégua, de forma rápida e fulminante.

De noite, no domingo de Carnaval de 1964, enquanto Ary agonizava, a bateria da Escola de Samba Império Serrano se agitava para o início do desfile. Baianas, bailarinas, jardineiras, piratas e *castas suzanas*, talvez de *camisa amarela*, com o coração tremendo ao ritmo da batucada infinita - chorando desesperadas -, como se o Brasil tivesse perdido uma

mesclados com uma melodia forte e sincopada feita em uma gradação que atinge um final apoteótico”.⁶⁸¹ Importante que se diga que muito desse caráter apoteótico foi potencializado, graças ao arranjo revolucionário feito pelo grande pianista Radamés Gnattali, como será observado adiante.

A carreira de Ary será marcada por inúmeros sucessos, tanto no Brasil como no exterior, chegando a, por exemplo,

⁶⁸¹ *100 canções essenciais da música popular brasileira*. In: Revista Bravo!, (Edição especial), São Paulo: Editora Abril, 2008, p. 20.

⁶⁸² Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 75.

final de Copa do Mundo de Futebol, acabavam de saber que o ilustre homenageado daquele Carnaval, o autor de *Aquarela brasileira*, o grande Ary Barroso, falecera a poucos instantes.

Sob a batuta de Silas de Oliveira, o autor de outra *Aquarela brasileira*, a do Império Serrano, todos entoavam, em alto e bom som - tanto os foliões que desfilavam como os que acompanhavam assustados, ainda que em meio a soluços e lágrimas incontrolláveis, -, porque intuía, afinal de contas, que “é preciso cantar para vencer o silêncio da morte”.⁶⁸³ “Brasil / Essas nossas verdes matas / Cachoeiras e cascatas / De colorido sutil / E este lindo / Céu azul de anil / Emolduram em aquarela o meu Brasil. / Lá...lá...lá... / Lá...lá...lá...lá...lá...”.



Figura 68: Radamés Gnattali

Radamés Gnattali soube compreender o pensamento musical de Ary Barroso ao fazer o arranjo, para orquestra sinfônica, do samba *Aquarela brasileira*. E a grande inovação de Radamés foi dar nova função às cordas, às palhetas, aos metais, enfim, à orquestra como um todo. Ele percebeu a necessidade de uma nova forma de orquestrar que fosse compatível com a inovação de Ary. Sendo assim, o ritmo não ficava apenas com o naipe de percussão, toda a orquestra, agora, sob a condução de Radamés, percutia.

Como não se lembrar da famosa inflexão rítmico-melódica, em contracanto com a voz do solista - *Brasil (tan-tan-tan), meu Brasil brasileiro (tan-tan-tan)* -, no início da composição, logo após a breve introdução com gestos musicais bem ao gosto do pianismo de Tschaikowsky? O fato é que esse arranjo de Radamés foi tão marcante que as

⁶⁸³ *Nova História da Música Popular Brasileira - Ary Barroso*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 06. (Encarte de LP).

pessoas, à época, achavam que ele era bem mais que o arranjador da peça. Ele teve que explicar:

*Esse negócio não é meu, não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo.*⁶⁸⁴

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1906. Seu pai, Alessandro Gnattali, imigrante italiano, era fagotista, e sua mãe, Adélia Fossati Gnattali, pianista gaúcha. Foi com ela que Radamés começou a estudar música.

Aos 14 anos, entrou no Conservatório de Música de sua cidade, na classe de piano do professor Guilherme Fontainha. Dois anos depois, em 1922, começou a trabalhar como pianeiro no Cine Colombo, no bairro da Floresta, sonorizando as fitas do cinema mudo, ganhando, por dia, dez mil-réis.⁶⁸⁵ Todavia, o que Radamés queria mesmo era se tornar um grande concertista, um pianista virtuose. Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos apontam que “no conservatório, o aluno Radamés continuava com grande êxito o curso de piano e começava a acalentar seriamente o desejo de se tornar concertista. As rapsódias de Liszt, os estudos de Chopin, os prelúdios e fugas de Bach iam tomando forma e expressividade”.⁶⁸⁶

Fontainha, em 1924, considerou que o seu pupilo estava pronto para seguir carreira de pianista e, aproveitando o ensejo que estava de mudança para o Rio, organizou o *début* de Radamés no Instituto Nacional de Música, diga-se de passagem, grande centro de música erudita da época. Assim, Radamés passou a residir no Rio de Janeiro e no dia 31 de julho desse mesmo ano estreou na capital do país, com grande êxito, tocando, dentre outras peças, a *Sonata* de Liszt.⁶⁸⁷

Foi por essa época que ouviu Ernesto Nazareth tocando no Cine Odeon. No entanto, como o dinheiro era curto e a entrada do cinema cara para o seu orçamento, Radamés se embevecia com a música do *Rei do tango* do lado de fora do cinema, fato que marcou

⁶⁸⁴ Gnattali, Radamés apud Barbosa, Valdinha & Devos, Anne Marie. In: Valdinha & Devos, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 48.

⁶⁸⁵ Cf. Valdinha & Devos, Anne Marie. Op. Cit., p. 14.

⁶⁸⁶ Idem.

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 16.

profundamente a sua personalidade musical. A propósito, Cazes considera Radamés o melhor intérprete de Nazareth, visto que soube equilibrar o aprimoramento técnico da música de concerto com o balanço chorão.⁶⁸⁸ Este autor narra como Radamés absorveu o *estilo Nazareth*: “primeiro ele comprou as partituras e ouviu Nazareth tocar. Depois foi para a pensão onde morava na rua Larga, atual Marechal Floriano, e estudou, fascinado pelo equilíbrio entre delicadeza e balanço. Finalmente, depois de seis meses, Radamés mostrou o resultado e este ficou muito satisfeito”.⁶⁸⁹ De alguma forma, parece que sementes planeiras estavam sendo lançadas no universo musical do grande virtuose que já era. Para se ter uma ideia, Sá Pereira, um dos maiores pianistas e pedagogos musicais do Brasil, afirmou, após um concerto, em 1925, que “Radamés Gnattali revelou excepcionais qualidades de concertista de alta linhagem”.⁶⁹⁰

Radamés dedicou todos os seus esforços, entre 1925 e 1930, para concretizar o seu sonho de ser concertista. Em 1929, solou o *Concerto em si bemol maior*, de Tschaikowsky, sob a regência de Arnaldo Glückman, no Teatro Municipal do Rio, com abundante crítica favorável de Oscar Guanabarro, Itiberê da Cunha e Arthur Imbassahy, dentre outros.

Muito embora estivesse gravando o seu nome na história do piano brasileiro, Radamés, por essa época, estava passando por sérias dificuldades financeiras. Felizmente, foi procurado para substituir o pianista Mário Martins, no Cassino das Fontes, em Lambari, ao que Radamés recorda: “aí foi uma beleza, porque eu ganhava dinheiro e tinha tudo de graça: casa e comida”.⁶⁹¹

O início da década de 1930 descortinou um novo cenário para Radamés. “Os seus 25 anos de idade não mais permitem-lhe insistir no sonho de tornar-se um concertista. O Rio de Janeiro se apresentava agora não como um trampolim para os estudos na Europa, mas como uma solução de sobrevivência”.⁶⁹² Doravante, a música erudita será cultivada por Radamés apenas pelo compositor, e isso perdurará por toda a vida, visto que o intérprete não mais se dedicará às horas infindas de estudo ao piano, até mesmo por não tê-las, mas às rápidas performances que lhe rendiam dinheiro certo, ainda que pouco. Assim, o

⁶⁸⁸ Cf. Cazes, Henrique. Op. Cit., p. 37.

⁶⁸⁹ Idem.

⁶⁹⁰ Pereira, Sá apud Barbosa, Valdinha & Devos, Anne Marie. In: Valdinha & Devos, Anne Marie. Op. Cit., p. 23.

⁶⁹¹ Valdinha & Devos, Anne Marie. Op. Cit., p. 24.

⁶⁹² Ibidem, p. 31.

pianista, com sólida formação erudita, tornou-se, pelas contingências da vida, um pianeiro. Conforme Barbosa e Devos, “para ganhar a vida Radamés se lançou no mercado da música popular, tocando nas orquestras de Romeu Silva e de Simon Bountman; em bailes de Carnaval, em operetas, nas estações de rádio e em gravações de discos”.⁶⁹³

Estabeleceu contato com pianeiros famosos, como Menezes Filho, Nonô, Bequinho e Costinha, aprendendo com eles as sutilezas da arte pianeira. Eles se encontravam na *Casa Vieira Machado*, um dos pontos de encontro dos bambas, onde teve a oportunidade de revelar a sua habilidade como arranjador. A propósito, o Radamés arranjador tem um local de destaque dentro da música brasileira. Nos anos seguintes faria arranjos memoráveis, que marcariam época, como aqueles para as músicas *Lábios que beijei*, de J. Cascata e Leonel Azevedo, *Carinhoso* e *Rosa*, de Pixinguinha. Oportunamente, contudo, é relevante observar que a atividade de arranjador se apresentou para Radamés como um desdobramento do trabalho de pianeiro, como se pode ver,

*A casa Vieira Machado, que também imprimia música, era o ponto de encontro dos pianeiros que tocavam em bailes. Lá, alguns destes tinham as suas músicas impressas, mas não se mostravam muito satisfeitos com os arranjos das melodias. O arranjador costumava fazer a adaptação para a partitura à maneira dele, resultando na descaracterização das músicas. Até que Radamés resolveu a questão: “A próxima eu escrevo. Botei o cara pra tocar e fui escrevendo tudo, da mesma maneira como estava sendo executada. Quando acabou eu disse: vê se é isso mesmo... Aí começaram a fazer o meu cartaz como arranjador”.*⁶⁹⁴

Radamés passou a tocar piano em emissoras de rádio, a exemplo da Clube do Brasil, Mayrink Veiga e Cajuti, esta última, uma estação de vida bastante curta. Também, em 1932, trabalhou em gravações das Orquestras Típica Victor, Diabos do Céu e Guarda Velha, sempre adotando o pseudônimo de *Vero*, masculino de Vera, nome de sua esposa, para esconder a sua origem erudita, pois, de acordo com ele mesmo, “naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular”.⁶⁹⁵ Apesar de trabalhar muito nesse

⁶⁹³ Idem.

⁶⁹⁴ Idem.

⁶⁹⁵ Gnattali, Radamés apud Barbosa, Valdinha & Devos, Anne Marie. In: Valdinha & Devos, Anne Marie. Op. Cit., p. 33.

momento, a remuneração era pouca: “essa época foi muito difícil. Uma miséria desgraçada. Depois que aquilo passou eu fiquei até satisfeito. Não gosto nem de lembrar”.⁶⁹⁶

A vida mudou, quando já na Rádio Nacional, se dedicou de forma exclusiva a fazer arranjos de músicas brasileiras, embora tenha começado como pianista, utilizando orquestra ocidental completa, e não apenas regional, como era prática. Em 1943, a Rádio Nacional era considerada uma das maiores emissoras do mundo, e a melhor da América do Sul.⁶⁹⁷ Estreou nesse ano o programa musical *Um milhão de melodias*, para o qual compunha a grande quantidade de nove arranjos (sinfônicos!) por semana. A atividade do pianista foi deixada, nesse momento, tendo em vista a ocupação profissional de arranjador musical ocupar-lhe todo o tempo. Foi como arranjador que Radamés viveu por toda a sua vida, e não como intérprete cheio de bossa que tocava o seu piano para ganhar o sustento de cada dia.

Radamés, em nenhum depoimento seu, deixa transparecer que gostou da época em que foi pianista, muito pelo contrário. Diante disso, considero relevante olhar um pouco mais de perto a concepção que Radamés tem do músico em nossa sociedade. Aqui, o *Vero* deixa transparecer uma pontada de frustração e de amargor. Primeiramente analisa como chegou à música popular:

*Eu comecei como concertista. Terminei meu curso em Porto Alegre e vim para o Rio para ser concertista. Eu tinha qualidades para isso. Mas naquele tempo não havia possibilidade de se viver só de concerto. Hoje, há uma porção de sociedades que dão bolsas, mas naquele tempo não havia. Então eu tive que ir para a música popular para sobreviver.*⁶⁹⁸

Em seguida, aborda os desdobramentos do fato de não ter seguido a carreira de pianista virtuose: “eu tenho muita inveja desses pianistas todos, como o Estrella, o Moreira Lima, esses pianistas todos que vivem disso, porque **o que eu gosto, mesmo, é de tocar piano**. Mas para isso tem que se estudar, no mínimo, oito horas por dia, não se preocupar

⁶⁹⁶ Ibidem, p. 32.

⁶⁹⁷ Cf. Valdinha & Devos, Anne Marie. Op. Cit., p. 53.

⁶⁹⁸ Radamés Gnattali. *Autobiografia*. Disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>. Acesso em 25/10/2011.

em ter que trabalhar para ganhar dinheiro. Eu gostaria de ser um grande pianista” .⁶⁹⁹ (Grifo meu). E por fim, entre consciente e cáustico, aconselha jovens que queiram se dedicar à música,

*Não estude música. Ser profissional de música no Brasil é fogo. Aqui é muito difícil. A não ser que você tenha dinheiro para fazer disso um hobby. Começa que pra você entrar para a escola de música tem que fazer vestibular. Como se fosse para medicina ou qualquer outra coisa. Depois, tem que aprender um instrumento, estudar oito horas por dia, e aí não se tem tempo para mais nada. Aqui, só se pode fazer isso por diversão.*⁷⁰⁰



Figura 69: Radamés Gnattali e Tom Jobim

A carreira de Radamés Gnattali é riquíssima, merecendo destaque sua intensa participação no rádio, onde criou uma forma de arranjar a música brasileira, como também no cinema e na televisão. Influenciou toda uma geração de músicos, levando Tom Jobim a

⁶⁹⁹ Idem.

⁷⁰⁰ Idem.

afirmar que “Radamés é o pai musical de muita gente”. Dominou tanto as técnicas composicionais da música erudita, como da popular, sendo destaque em ambas. Além disso, estabelece uma ponte entre as duas, como na *Suíte Retratos*, de 1956, uma bela homenagem a Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, grandes mestres do choro brasileiro.

E, apesar de ter sido forçado pelas contingências da vida a ser pianista, como foi demonstrado, soube compreender os meandros do ofício a que esteve ligado durante significativo tempo de seus dias. Radamés viveu mais de setenta anos. Faleceu em 1988, no Rio de Janeiro, tendo o respeito e o reconhecimento por parte de músicos e das maiores instituições musicais do país, como da Academia Brasileira de Música, casa fundada por Villa-Lobos, onde, um dia, o *Vero*, de verdade, tornou-se imortal.



Figura 70: Tia Amélia

Tia Amélia notabilizou-se como a intérprete superior de valsas seresteiras e choros saltitantes - criados, no mais das vezes por ela mesma -, que remetem aos grandes mestres da arte pianista. De fato, em 1929, após se apresentar em concerto no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, com grande êxito, manteve contato com o pianista e compositor Ernesto Nazareth que, encantado ante a sua música, além de ter incentivado-a a tocar chorinhos, comentou: “quando eu morrer, você continue no choro. Não deixe o choro morrer”.⁷⁰¹

O conselho do *Rei do tango* marcou profundamente a carreira de Tia Amélia⁷⁰² que, *mutatis mutandis*, funcionou para ela como uma bússola e, não por acaso, nos termos de

⁷⁰¹ Cf. Borges, Gilson P. *Teatro Goiânia: história e estórias*. Goiânia: Editora UCG, 2007, p. 54.

⁷⁰² Idem.

Tinhorão, “em nenhum momento ela deixa de ser brasileira, musicalmente falando. Tanto na estrutura de suas composições, como na forma de executá-las. Tia Amélia preserva, de forma íntegra, a brasilidade recebida como herança dos velhos pianeiros de nosso país”.⁷⁰³ Para se ter uma ideia do impacto que a sua música causou na cidade do Rio de Janeiro, à época que conheceu Nazareth, basta pontuar que ficou conhecida como *a coqueluche dos cariocas*.⁷⁰⁴

O seu poder de encantar parecia não encontrar os limites que o próprio tempo impõe. Um dos maiores maestros da atualidade, o brasileiro John Neschling, que se dedicara ao piano no início de sua carreira, relembra que na década de 1950, ouvia enlevado, tanto Tia Amélia quanto Carolina Cardoso de Menezes, tocando nas tardes nos programas radiofônicos, “obras de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e demais tanguinhos e chorões brasileiros”.⁷⁰⁵

Em 1980, a anciã de cabelos alvíssimos, já tataravó, grava um disco, a convite de Marcus Pereira, *A bênção, tia Amélia*, onde esbanja generosamente vitalidade musical, que fez o cético crítico Tinhorão, na apresentação do LP, invocar ao seu texto até uma explicação sobrenatural:

*E não deixa de ser um milagre que, às vésperas dos seus 87 anos,[na verdade ela estava com 83 anos] Tia Amélia possa oferecer a todos esse documento inestimável de um velho estilo musical brasileiro e popular com uma vitalidade, uma alegria e uma malícia que, certamente, não basta ser apenas jovem para conseguir igualar. Porque, para tocar como Tia Amélia, é preciso o piano ter aquele algo mais, que só um verdadeiro pianeiro chorão lhe dá.*⁷⁰⁶

Amélia Brandão Nery, a Tia Amélia, nasceu em uma família musical, na cidade de Jaboatão, Pernambuco, em 1897. Seu pai, João Pereira Brandão, era maestro da banda do município, e sua mãe, Joana da Cunha Brandão, pianista. Começou a tocar piano com 4 anos de idade, e aos 12, compôs sua primeira peça, a valsa *Gratidão*.⁷⁰⁷ Sua neta, Regina

⁷⁰³ Cf. Tinhorão, José Ramos. In: *A bênção, Tia Amélia*. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1980, (Encarte de LP).

⁷⁰⁴ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 772.

⁷⁰⁵ Neschling, John. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 37.

⁷⁰⁶ Cf. Tinhorão, José Ramos. In: *A bênção, Tia Amélia*. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1980, (Encarte de LP). (Grifo meu).

⁷⁰⁷ Cf. Borges, Gilson P. Op. Cit., p. 54.

Andrade Mascarenhas, afirmou que a Tia Amélia era obrigada a estudar somente os compositores clássicos,⁷⁰⁸ de modo que se diplomou, aos quinze anos, no velho continente, em Lisboa, Portugal. Por essa época, não cultivava a música popular, conforme ela mesmo explica: “o primeiro gênero que eu segui foi o clássico, porque eu sou bem do clássico. Depois passei a folclorista, folclorista a sambista e, quando eu me passei para o choro, foi depois da morte de Ernesto Nazareth. Ele morreu... eu tomei conta”.⁷⁰⁹



Figura 71: Tia Amélia

Com o seu casamento, aos 17 anos, já de volta em Pernambuco, teve que, forçosamente, interromper a carreira de pianista, visto que o seu marido não permitia que ela fosse artista. Tia Amélia nasceu exatamente meio século após Chiquinha Gonzaga e, como se vê, parece que quase nada havia mudado no que diz respeito à moral machista. Ela observa:

*Eu pertencço a uma época de muito rigor. Os pais muito rigorosos e, principalmente, a minha família, que não me deixava ser artista. Sofri muito. Muito e muito mesmo. Eu não tive liberdade. Nem sequer para fazer arte. Eles não combinavam. Queriam ter uma pianista dentro de casa, me mandaram estudar na Europa. Eu estudei, voltei e fiquei incubada. Não me apresentava em parte alguma. Foi um sofrimento para mim. Depois que eu casei, achei que eu ia ter a vida que sonhei. Mas foi o contrário: meu marido continuou severo como a minha família. Só aos 25 anos, 27 anos, quando fiquei viúva, foi que eu fiz então o que eu queria. Vim a ser verdadeiramente artista!*⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 09/08/2011.

⁷⁰⁹ Tia Amélia apud Borges, Gilson P. In: Op. Cit., p. 54.

⁷¹⁰ Tia Amélia apud Borges, Gilson P. In: Op. Cit., p. 55.

Assim que se viu livre para fazer música, Tia Amélia começou a trabalhar como pianeira. Com sólida formação musical, uniu os estudos clássicos com a música popular. Tinhorão observa que “o resultado foi, pois, o aparecimento de uma pianeira e compositora de gêneros populares que, assumindo o espírito do choro e do sentimentalismo seresteiro, podia emprestar às suas execuções uma segurança técnica que fechava o círculo das influências: a pianista das valsas mais difíceis, ia tocar choros como um pianeiro”.⁷¹¹ Tinhorão ainda observa, procurando compreender os traços significativos da música de Tia Amélia, como também, da sua forma de tocar, elementos formadores de sua arte:

A obra pianística de Tia Amélia pode, toda ela, ser definida como um tripé básico de influências, a partir do qual se explica a técnica de seus choros e de suas valsas. As componentes desse tripé são claras, visíveis para qualquer observador um pouco mais informado: de um lado, a própria tradição melódica brasileira; de outro o peso do repertório pianístico clássico-romântico, no qual os nossos pianistas fizeram (e fazem até hoje, por incrível que pareça) seu aprendizado. E, finalmente, as sonoridades musicais-de-salão de fins do século XIX e início do atual [XX], principalmente a dos pianeiros nacionais (Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Alfredo Gama, Misael Domingues) e estrangeiros (principalmente os norte-americanos autores das chamadas “valsas - Boston”).⁷¹²

Logo começou a trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco em Recife. Depois de sua temporada no Rio, em que atuou, também, nas rádios Mayrink Veiga, Sociedade e Clube do Brasil,⁷¹³ voltou a trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco, onde teve a oportunidade de, em visitas ao interior do Estado, pesquisar o folclore da região. Em 1931, as cantoras Elisinha Coelho e Stefana de Macedo gravaram composições suas. A propósito, por essa época, Tia Amélia “já era compositora e intérprete bastante conhecida, com muitos contratos e apresentações”.⁷¹⁴

A década de 1930 foi intensa para Tia Amélia, como se pode ver em rápido painel: fez excursão pelas Américas, a convite do Itamarati; trabalhou durante cinco meses na rádio de Schenectady, nos Estados Unidos; Cumpriu contratos em Nova York e Nova Orleans;

⁷¹¹ Cf. Tinhorão, José Ramos. In: *A bênção, Tia Amélia*. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1980, (Encarte de LP).

⁷¹² Idem.

⁷¹³ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 772.

⁷¹⁴ Idem.

Em Hollywood foi convidada para participar de um filme da RKO, em que atuaria ao lado da orquestra de Rudy Vallee, mas não aceitou, visto que o contrato previa que ela atuasse cantando; e, por fim, em 1939, à exceção dos Estados de Mato Grosso e Rio Grande do Sul, excursionou por todo o país.⁷¹⁵

SERVIÇO DE IDENTIFICAÇÃO	
Nome: <i>Amélia Brandão</i>	 Registro Geral N. <i>10349</i> ... F. D. <i>1-2343</i> Secção V. <i>4248</i> <i>Amélia Brandão</i> ANOTADORA DO PORTA DOR
Data do nascimento: <i>25-5-1897</i>	
Filiação: <i>Jão Pereira Brandão e de Joana da Cunha Brandão</i>	
Naturalidade: <i>Jaboatão Pernambuco</i> Nacionalidade: <i>Brasileira</i>	
NOTAS CROMÁTICAS	
Cúti: <i>clara</i>	Tipo Sanguíneo L. N. _____  polegar direito
Olhos: <i>cast.</i> Cabelos: <i>grisalhos</i>	
Observações: (Marca, Cicatrizes, etc.)	
Goiânia, <i>20</i> de <i>Janeiro</i> de <i>1950</i> . <i>Adriano de Paiva</i> CHEFE DO SERVIÇO DE IDENTIFICAÇÃO	

Figura 72: Documento de identificação de Tia Amélia

Com o casamento de sua filha, Silene de Andrade, resolveu fazer o seu *canto do cisne*, no Teatro Municipal do Rio, passando a residir, juntamente com Silene, primeiramente em Marília, interior de São Paulo, e, depois, já no início da década de 1950, em Goiânia, a então jovem capital de Goiás.

Em Goiânia se dedicou a ministrar aulas de piano, contribuindo de forma decisiva na formação musical da recente capital. Braz Wilson Pompeu de Pina Filho observa que “assim que se transferiu para Goiânia, montou uma escola em sua casa (Rua 24, esquina com a 4), com mais de quatro pianos, onde estudavam alunos de grande talento”.⁷¹⁶ E, ainda, aponta fato importante: “paralelamente ao ensino de piano, havia o ensino de ballet,

⁷¹⁵ Idem.

⁷¹⁶ Pina Filho, Braz Wilson Pompeu de. *A memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002, p. 147.

com sala própria, onde Silene Andrade, filha de D. Amélia, criou a primeira escola dessa arte”.⁷¹⁷

Muitos músicos de Goiás com projeção nacional e internacional estudaram com Tia Amélia, tais como a pianista Heloisa Barra Jardim, a cantora lírica Maria Augusta Calado e o compositor Estércio Marquez Cunha, por sinal, todos três professores aposentados da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Estércio Marquez Cunha se recorda que Tia Amélia acompanhava as apresentações de ballet dos alunos de Silene. Em algumas delas ele chegou a dançar, nos jardins do Palácio das Esmeraldas, na época em que Jerônimo Coimbra Bueno era o governador.⁷¹⁸ Maria Augusta Calado relembra das apresentações que os alunos de piano de Tia Amélia faziam nas rádios Clube e Brasil Central.⁷¹⁹

Se o carisma era uma característica da pianista Tia Amélia, o rigor, aliado ao perfeccionismo, era, talvez, o que mais se fazia perceber na professora, tantas vezes nervosa, Amélia Brandão. Todos os seus ex-alunos com quem conversei foram unânimes em acentuar esse aspecto. Só ensinava os clássicos - chegando a proibir que seus pupilos tocassem músicas populares, como se recorda Heloisa Barra Jardim -,⁷²⁰ com horas infindas de exercícios de Czerny, Crammer, sempre incentivando que eles tocassem Bach, Mozart, Beethoven e Chopin, conforme relatou sua neta Regina Andrade Mascarenhas.⁷²¹ Certa vez, Regina tirou uma música de ouvido e sua avó ficou muito brava, fazendo que ela dissesse que nunca mais iria fazer aquilo. Interessante que Tia Amélia repete exatamente o que viveu em sua infância. Tal como o seu pai a proibia de tocar música popular, ela também agia assim com seus alunos.

Mesmo a contragosto da professora, alguns de seus alunos enveredaram, também, para a música popular, como é o caso de Heloísa Barra que, embora seja uma pianista com pleno domínio do repertório camerístico da música clássico-romântica, trilhou as sendas pianísticas, onde, as composições de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e Tia Amélia, para citar apenas alguns, têm lugar de destaque.

⁷¹⁷ Idem.

⁷¹⁸ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 25/09/2011.

⁷¹⁹ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 06/10/2011.

⁷²⁰ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 29/03/2010.

⁷²¹ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 09/08/2011.

Tendo em vista que o trabalho de Tia Amélia rendeu frutos, em Goiânia, considero oportuno deter-me um pouco na figura de sua ex-aluna Heloísa Barra, que, trilhou, como afirmado anteriormente, passos pianeiros. Nascida em Uberaba, Minas Gerais, em 1937, Heloísa, filha do farmacêutico Alaor Barra e de Francisca Consentino Barra, que gostava de tocar bandolim, mudou-se para Goiânia ainda bem criança.⁷²² Aos 10 anos ganhou o primeiro lugar num concurso de calouros da Rádio Clube, tocando o *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth. Por volta dos 13 anos começou a estudar com Tia Amélia. Pouco tempo depois, já na Rádio Brasil Central e no Lyceu de Goiânia, era quem acompanhava, ao piano, os calouros, tocando um repertório formado, principalmente de sambas e boleros.⁷²³ Contribuiu de forma decisiva, ao lado de seu futuro esposo, o violinista Edilberto da Veiga Jardim Filho, para o desenvolvimento da música na jovem capital.⁷²⁴ A partir de 1960 passou a ser professora na Universidade Federal de Goiás, instituição em que se aposentou. Em 1989, ocasião em que foi reinaugurado o *foyer* do Teatro Goiânia, passando a se chamar, então, *Sala Tia Amélia*,⁷²⁵ por sinal, bela homenagem dos goianienses à grande pianeira, Heloísa tocou três peças de sua antiga mestra: *Jaboatão*, *Seresteiro* e *Ouvindo o Gaya*. Heloísa Barra continua em plena atividade musical, tocando em casamentos, formaturas, festas, além de recitais em que se destaca como excelente camerista.

Tudo indica que Tia Amélia deve ter sentido, na época em que morou em Goiânia, no início da década de 1950, o fato de não estar tocando profissionalmente e, para piorar a situação, ainda vivendo distante do grande centro musical da época, o Rio de Janeiro. Embora estivesse contribuindo para o desenvolvimento da música em Goiás, Regina Mascarenhas informa que sua avó “não estava mais aguentando morar em Goiânia”.⁷²⁶

Foi com o incentivo de seus amigos, o pianeiro Ary Barroso e a cantora Carmélia Alves, em 1954, que Tia Amélia resolveu voltar a trabalhar como intérprete. Foi ao Rio, e depois de 17 anos sem tocar profissionalmente, trabalhou na Rádio Nacional e, principalmente, no Clube da Chave, conforme relatou sua neta Regina Mascarenhas. Por essa época, o pianeiro oficial do Clube da Chave era Antonio Carlos Jobim, o Tom Jobim,

⁷²² Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 29/10/2011.

⁷²³ Entrevista concedida ao autor deste trabalho em 29/03/2010.

⁷²⁴ Cf. Pina Filho, Braz Wilson Pompeu de. Op. Cit., p. 25.

⁷²⁵ Cf. Borges, Gilson P. In: Op. Cit., p. 56.

⁷²⁶ Idem.

que, no final desta década, faria uma revolução na música popular brasileira, com o advento da bossa nova. Sérgio Augusto elucida o motivo do clube ter este nome:

O clube era assim chamado porque cada um dos seus sócios tinha uma chave que dava acesso a uma garrafa de uísque individual; ficava no Posto 6 de Copacabana, onde depois se localizaria a TV Rio e hoje fica o hotel Sofitel (ex-Rio Palace). Criação do compositor de baiões Humberto Teixeira e do radialista Manuel Barcelos, era freqüentado por artistas, intelectuais e boêmios de profissão definida.⁷²⁷



Figura 73: Partitura de Tia Amélia

Em São Paulo, atuou por três meses, nas TVs Record, Tupi e Paulista (hoje Globo). Voltou ao seu estado natal e trabalhou nas rádios Clube de Pernambuco e Jornal do Comércio, em Recife.⁷²⁸ Gilson P. Borges informa que

Em 1960, a TV Tupi contratou-a para fazer uma retrospectiva da época de ouro do chorinho, e, na TV Rio apresentou, durante 14 meses, o programa “Velhas Estampas”, produzido por João Loredo, onde tocava piano, recebia convidados e tinha suas histórias de juventude recontadas através de encenações teatrais. Seu programa, por ser muito popular, era bastante disputado e tornou conhecidos diversos músicos,

⁷²⁷ Augusto, Sérgio. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim music, 2001, p. 20.

⁷²⁸ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). *Op. Cit.*, p. 772.

*atores e atrizes. Depois disso, Loredó começou a trabalhar na TV Tupi e levou junto Tia Amélia. Seu programa passou a chamar-se, então, “Tia Amélia, Suas Histórias e Seu Piano Antigo”.*⁷²⁹

Gravou em 1959, com a Orquestra Vila Rica, o LP *Velhas estampas*, com composições suas, onde são destaques as interpretações de *Bordões ao luar*, título sugerido pelo poeta Vinícius de Moraes, *Recordando Pattapio* e *Gratidão*, por sinal, sua primeira composição. “Seu LP ‘Velhas Estampas’ fez tanto sucesso que chegou a superar as vendas do disco que Nat King Cole havia lançado naquela época, e estava promovendo no Brasil”.⁷³⁰

O piano de Tia Amélia era tão contagiante que só mesmo a ambiência da roda de choro, nos termos de Cazes, “o habitat natural dessa música”,⁷³¹ poderia dar conta do poder de sua interpretação. E foi isso o que ela fez: transpôs para rádios, emissoras de TV e palcos em todo o mundo o ambiente doméstico da roda. Em uma gravação do choro *Meu caro amigo*, de Chico Buarque e Francis Hime, de 1976, hoje disponível no DVD *Chico Buarque - Meu caro amigo*, há uma cena curiosa e bastante significativa. Ao piano, no centro da roda de choro, Francis Hime começa de forma empolgada a introdução espevitada do buliçoso choro, ao que prontamente, Chico, bem folgazão, anuncia: **ao piano: Tia Amélia!**

Tia Amélia, vítima de esquizofrenia cerebral e hérnia de hiato, faleceu em 1983, em Goiânia.⁷³² Sem ficar ultrapassada, a sua interpretação pianeira ainda tem muito a dizer, pois leva-se em consideração que “quando se ouve o som atual de Tia Amélia, pode dizer que é toda a história do piano popular que soa em sua interpretação”.⁷³³

6.3. Os bambas virtuosos: Aloysio de Alencar Pinto, Carolina Cardoso de Menezes e Bené Nunes

⁷²⁹ Borges, Gilson P. In: Op. Cit., p. 55-6.

⁷³⁰ Idem.

⁷³¹ Cazes, Henrique. Op. Cit., p. 113.

⁷³² Cf. Borges, Gilson P. In: Op. Cit., p. 56.

⁷³³ Tinhorão, José Ramos. In: *A bênção, Tia Amélia*. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1980, (Encarte de LP).



Figura 74: Aloysio de Alencar Pinto

sem deixar de privilegiar os compositores da música erudita brasileira, como Alexandre Levy, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos.

De fato, Aloysio pertence a uma linhagem pianística que remonta a Beethoven, como se pode observar: estudou com Robert Casadesus (1899-1972), aluno de Louis Diémer (1843-1919), que, por sua vez, estudara com Franz Liszt (1811-1886), discípulo de Carl Czerny (1791-1857), aluno de Ludwig van Beethoven (1770-1827).⁷³⁴ Aloysio transmitiu sua arte ao virtuose Jacques Klein que se tornou professor de Arnaldo Cohen, um dos pianistas brasileiros mais festejados em todo o mundo. No entanto, tendo em vista a simplicidade e a elegância tão afeitas ao temperamento de Aloysio, muito mais do que revelar a linhagem nobre de seu pianismo, o que se pretende, aqui, é evidenciar que “a aprendizagem do piano passa necessariamente pelo acúmulo de experiência e ensinamento transmitidos de professor a aluno, refinados, aperfeiçoados e atualizados no tempo e no espaço.”⁷³⁵

Aloysio é considerado um dos maiores intérpretes de Nazareth, tendo gravado um LP com obras dele, em 1963, juntamente com o pianista Arnaldo Rebello. Esta gravação

⁷³⁴ Cf. Pinto, Georges F. Mirault. Op. Cit., p. 67.

⁷³⁵ Ibidem, p. 66.

representa o momento em que as músicas do autor de *Bambino*, falecido em 1934, começam, de forma corajosa, a ter relativa visibilidade no cenário musical do país, principiando, com isso, a afastar o esquecimento a que sua música ficou relegada. Concernente à música de Nazareth, Machado observa que

*Após a repercussão da sua morte, um esquecimento relativo - e natural naquilo que virou definitivamente passado - convive difusamente com o seu lugar de clássico da música popular e com o interesse de um círculo mais restrito de compositores da música erudita nacional, como Francisco Mignone e Villa-Lobos.*⁷³⁶

Assim, Aloysio ajudou a ampliar o interesse pela música de Nazareth, rompendo, dessa forma, os limites que restringiam-na àquele círculo acima referido. Em sua esteira, seguiram as gravações de Eudóxia de Barros e Arthur Moreira Lima que, de acordo com Machado, “darão impulso definitivo à ‘ressureição de Nazareth’ ”.⁷³⁷ Aloysio, seguindo os passos de Itiberê, publicou dois artigos imprescindíveis para o estudo dos pianeiros. Em ambos, a figura de Ernesto Nazareth aparece como foco principal de sua abordagem.

Nesses textos seminais, *Ernesto Nazareth/Flagrantes*, ambos têm o mesmo título, publicados na Revista Brasileira de Música, em 1963, Aloysio deixa nítida a sua marca de grande pesquisador. Também grafou a *Pianola*, de Sinhô. De acordo com nota que escreveu na partitura, Aloysio informa que “o ragtime Pianola de J. B. da Silva (Sinhô), apesar de divulgado em gravações fonográficas, foi pela 1ª vez grafado em pauta para piano solo e piano a 4 mãos por Aloysio Alencar Pinto”.⁷³⁸

Aloysio de Alencar Pinto nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1912. Aos 7 anos começou a estudar piano com a sua tia Hortência Jaguaribe de Alencar, vindo, posteriormente a ter aulas com a pianista Ester Salgado Studart da Fonseca, fundadora do Conservatório Alberto Nepomuceno, e com Luiggi Maria Smidio. Com este último, estudou teoria musical, harmonia e composição.⁷³⁹

Aos 11 anos apresentou-se no Teatro José de Alencar, tocando Chopin, Grieg, Borodine e Schubert. Em 1926, aos 14 anos, publicou o tango *Teu cantor*, com versos de

⁷³⁶ Cf. Machado, Cacá. Op. Cit., p. 14.

⁷³⁷ Ibidem, p. 15.

⁷³⁸ Pinto, Aloysio Alencar. *Pianola*. (Partitura), manuscrito, sem data.

⁷³⁹ Cf. Pinto, Georges F. Mirault. Op. Cit., p. 7.

Pierre Luz, dedicado ao seu irmão Fernando Pinto, e, no ano seguinte, conheceu o pianista Nicolai Orloff (1892-1964), que estava em temporada pelas capitais nordestinas, com quem

viria a estudar mais tarde. Ingressou no Instituto Nacional de Música, na classe de piano de Barroso Neto, no Rio de Janeiro, onde passou a residir. Paralelamente aos estudos no Instituto, Aloysio tocava em bares da rua do Catete. De acordo com Mirault Pinto

*Por esta época, Aloysio residia numa república de estudantes à rua do Catete, com colegas de todo o Brasil, sempre visitada por amigos como Alfredo Tranjan, Guilherme Figueiredo e Francisco Mignone, que conhecera em Laranjeiras, em casa da tia Hortência, antiga professora de piano em Fortaleza. Foi na sala desta pensão que Alberto Simões da Silva, o célebre Bororó pediu-lhe que escrevesse a primeira versão da obra “Da Cor do pecado”.*⁷⁴⁰

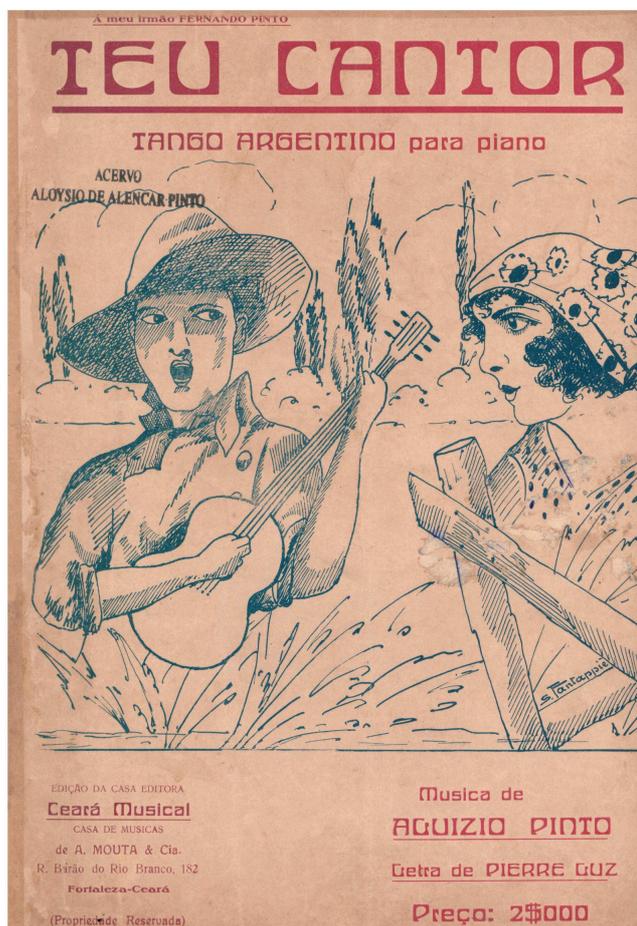


Figura 75: Capa de partitura de Aloysio de Alencar Pinto

Como se pode perceber, Aloysio, além de tocar em bares, transpunha para a pauta as músicas de colegas que não dominavam a escrita. Sem dúvida, tal atividade consiste em uma das facetas do trabalho do pianeiro. Vale lembrar que Freitinhas e Radamés também exerceram essa atividade. Continuou trabalhando como pianeiro por grande parte da década de 1930, ainda que de forma esporádica, visto que tinha como foco o estudo no Instituto Nacional de Música. Em 1933, esteve em Portugal, como um dos representantes do Instituto, onde tocou composições de Alexandre Levy, Francisco Mignone, Villa-Lobos,

⁷⁴⁰ Ibidem, p. 12.

além de peças de sua autoria, ocasião em que foi elogiado pelo pianista Viana da Motta.⁷⁴¹ Em 1936, após concluir o curso de piano com Medalha de Ouro, foi morar em Paris, por quase 3 anos - sob o patrocínio de seu irmão, o mecenas Fernando Pinto, e não às custas de prêmio concedido pela instituição na qual acabara de se formar, como é bastante divulgado em dicionários e enciclopédias -, onde estudou com Nadia Boulanger, Robert Casadesus e Nicolai Orloff.⁷⁴² Lá, teve a oportunidade de ouvir os maiores pianistas do século XX, tais como, Alexandre Brailowsky, Walter Gieseking, Arthur Rubinstein, Myra Hess, Sergei Rachmaninoff, Wilhelim Backaus, Wilhelim Kempf.⁷⁴³ “No final de 1938, Aloísio obteve o mais importante prêmio concedido a um aluno em Fontainebleau: a *Mention d’Honneur du Concours de Virtuosité*, láurea outorgada ao compositor Aaron Copland na década anterior”.⁷⁴⁴

De volta ao Brasil, desenvolveu intensa atividade de concertista, entre 1940 e 1952, voltando, em seguida, a se dedicar à composição e às apresentações de suas músicas. Ainda realizou, nos primeiros anos da década de 1940, consultoria musical para o filme *It’s all true*, cujo cenário eram as praias cearenses, do cineasta Orson Wells.⁷⁴⁵ Desenvolveu trabalho musicológico, cujas pesquisas abordaram principalmente Ernesto Nazareth, José Maurício Nunes Garcia e Darius Milhaud. A sua atuação na música brasileira tornou-se, então, plural. De acordo com Vasco Mariz,

*Aloísio teve várias atividades profissionais: foi produtor radiofônico de vários programas da Rádio MEC e da Rádio Globo, professor de piano, de história da música popular brasileira e de folclore musical, é conferencista nos assuntos de sua especialidade, integrou o júri de numerosos concursos de piano, canto e desfiles de carnaval, havendo também sido orientador musical de conjuntos folclóricos, como o de Mercedes Batista, que se exibiu em Paris, além da atividade de concertista e trabalhos de consultoria. Recebeu várias medalhas de ouro nos seus cursos, no Brasil e em Paris.*⁷⁴⁶

⁷⁴¹ Ibidem, p. 14.

⁷⁴² Ibidem, p. 16.

⁷⁴³ Ibidem, p. 32-34.

⁷⁴⁴ Ibidem, p. 34-5.

⁷⁴⁵ Cf. Ibidem, p. 147.

⁷⁴⁶ Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 272.

Aloysio participou com propriedade tanto do mundo das salas de concerto, como das ambiências pianísticas. Costumava afirmar que não via diferença entre as duas formas de fazer música.⁷⁴⁷ Em 1986, gravou o LP *Os Pianeiros*, juntamente com Carolina Cardoso de Menezes e Antonio Adolfo. Neste LP tocou o *schottisch Maghi*, de Raimundo Donizete Gondim (1881-1926), a valsa *Morrer Sonhando*, de J. Garcia de Christo, a polca *Sultana*, de Chiquinha Gonzaga, os tangos *Pisandos em ovos*, de Carlos de Abreu (? - ?), *Fon-fon*, de Nazareth e *É café pequeno*, de José Emygdio de Castro. Em 1997, apresentou-se, aos 86 anos, com a pianista Irany Leme, tocando composições suas a dois pianos e a quatro mãos.

Era membro da Academia Brasileira de Música, cuja cadeira Ernesto Nazareth era o patrono. Artista festejado por Villa-Lobos, Gustavo Capanema e Câmara Cascudo,⁷⁴⁸ Aloysio recebeu, ao longo da vida, diversos prêmios: “a UNIRIO concedeu-lhe, em 2006, o título de **Doctor Honoris Causa** pela sua obra em prol da Cultura Brasileira, a Casa Rui Barbosa outorgou-lhe a **Medalha Rui Barbosa**, a Academia Cearense de Letras e Artes premiou-o com a **Medalha Barão de Studart** e a Prefeitura de Paris lhe deu a **Medaille de la Ville de Paris**”.⁷⁴⁹ Diversos compositores brasileiros dedicaram composições a Aloysio, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, José Siqueira, Arnaldo Rebello, Radamés Gnattali, Frutuoso Viana, Helza Camêu.

O cearense Aloysio de Alencar Pinto, devoto de São Francisco de Assis e de Canindé, expirou em 2007, na abundância de seus 95 anos. De acordo com seu filho, Georges Frederic Mirault Pinto, Aloysio “faleceu a morte dos justos, sentado em sua cama, conversando, após beber a água de um coco, não um doce das praias de Iguape, mas nascido de outras areias de Pindorama”.⁷⁵⁰

Carolina Cardoso de Menezes, a diletta descendente do célebre pianista Menezes Filho, chamada carinhosamente de *Sinhazinha* por seus pais, foi um dos músicos que tocou no histórico Festival Ernesto Nazareth, juntamente com Arnaldo Rebello, Mário Azevedo e Henrique Vogeler, promovido pela Associação dos Artistas Brasileiros, em 1939. Foi nesta ocasião que Brasília Itiberê proferiu a conferência sobre o autor de *Fon-fon*, considerado

⁷⁴⁷ Cf. Pinto, Georges F. Mirault. Op. Cit., p. 128.

⁷⁴⁸ Cf. Pinto, Georges F. Mirault. Op. Cit., p. 203.

⁷⁴⁹ Ibidem, p. 204. (Grifos do autor).

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 4.

um marco no estudo deste compositor e da arte dos pianeiros. Mário de Andrade, que estava presente no festival, em comentário acerca dos músicos que se apresentaram, revelou a prazerosa impressão que teve da jovem Carolina: “foi ela a grande nota pianística do festival, executando o ‘Turuna’ e ‘Chave de ouro’ **com uma graça, uma naturalidade, uma untuosidade sonora e uma riqueza de acentos de deliciosíssimo caráter. Ela era a verdadeira tradição...**”.⁷⁵¹

Interessante o uso do substantivo feminino *untuosidade*, derivado do adjetivo untuoso, por parte de Andrade, que, de acordo com o verbete do Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, significa aquilo “que causa agradável sensação de brandura; macio, meigo, melífluo, suave”. Palavra mais adequada não poderia ter sido encontrada, pois, o que sobressai quando se depara com o universo sonoro de Carolina, até mesmo à audição mais despretensiosa de suas gravações, é exatamente a leveza, a beleza do toque, a inventividade rítmica que faz dela uma pianeira suingadíssima, conforme expressão que Cazes usou para se referir a ela,⁷⁵² e, ao mesmo tempo, delicada e docemente cheia de traquinice. De fato, as suas gravações, muitas da década de 1950, soam deliciosamente juvenis, como se o tempo que impregnou aos sons se perpetuasse de tal forma, que o olor daqueles dias parece perfumar outras ambiências, bem distantes daquelas, onde sua música, de forma poderosa, renasce a cada novo soar.



Figura 76: Carolina Cardoso de Menezes

Carolina Cardoso de Menezes nasceu em 1916, no Rio de Janeiro, em um ambiente musicalmente privilegiado. Era, portanto, muito natural que Carolina logo despontasse com habilidade ao teclado. Efezê se recorda que “a menina acorria ao piano que, na casa, freqüentada pelos pianeiros da época, nunca estava fechado”.⁷⁵³ Estudou com os professores Zaíra Braga, Gabriel de Almeida e Paulino Chaves. Aos 14 anos, em 1930, formou-se no Instituto Nacional de Música, em teoria e solfejo, passando, então, a estudar com Newton

⁷⁵¹ Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1976, p. 319. (Grifo meu).

⁷⁵² Cf. Cazes, Henrique. Op. Cit., p. 36.

⁷⁵³ Efezê, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 194.

Pádua, seu primo,⁷⁵⁴ que, no ano seguinte, viria a ser um dos fundadores da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde atuou como violoncelista *spalla* por quase duas décadas.⁷⁵⁵

Participou, ainda neste ano, da gravação histórica do samba *Na pavuna*, de Almirante e Homero Dornelas. Também estreou como pianista no rádio, momento em que deu início à sua atividade profissional, vindo a trabalhar nas emissoras Sociedade, Educadora, Philips e Mayrink Veiga, todas no Rio. “Em 1931, gravou seu primeiro disco, pela Parlophon, com duas composições de sua autoria: o fox ‘Good bye’ e o samba ‘Eu passo’. Na época, participou do Festival Parlophon no Teatro Cassino Beira-Mar, ao lado de Eduardo Souto, do Bando de Tangará, de Elisa Coelho, Ary Barroso, Luperc Miranda, Tute e outros”.⁷⁵⁶ Quatro anos depois, 1935, estava na Tupy, e, em 1944, passou a trabalhar na Nacional, onde ficou até 1968, ano em que se aposentou.⁷⁵⁷ Carolina, “uma das instrumentistas que mais presente esteve no desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica brasileira, memória viva dessa época”,⁷⁵⁸ acompanhou, ao piano, em programas radiofônicos, cantores como Silvio Caldas, Elisinha Coelho, Carmen Miranda e Jorge Fernandes.⁷⁵⁹ Carolina gravou obras de muitos pianistas, a exemplo de Nonô, Gadé, Sinhô, Ary Barroso, além de Nazareth e Chiquinha. Como compositora, criou nos mais variados gêneros, do choro ao samba, do bolero ao foxtrote, passando por baiões, canções e marchas. Era uma especialista na interpretação de foxtrote, gênero, inclusive, em que compôs várias peças, como *Good bye, I have money* e *My sweet haven*.⁷⁶⁰ Em 1956, “tornou-se um das pioneiras do rock no Brasil ao gravar ‘Brasil rock’, de sua autoria”.⁷⁶¹

Carolina, felizmente, tem uma discografia pródiga. Em 1986, na vitalidade dos seus 70 anos, participou do LP *Os pianistas*, tocando um repertório rico e variado, a exemplo dos tangos *Odeon*, de Ernesto Nazareth, *Do sorriso da mulher nasceram as flores*, de

⁷⁵⁴ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 503.

⁷⁵⁵ Ibidem, p. 600.

⁷⁵⁶ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 30/09/2011.

⁷⁵⁷ Ibidem, p. 503.

⁷⁵⁸ Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 30/09/2011.

⁷⁵⁹ *Os pianistas*. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986, (Encarte de LP).

⁷⁶⁰ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 30/09/2011.

⁷⁶¹ Idem.

Eduardo Souto, a valsa *Mulher*, de Osvaldo Cardoso de Menezes (Menezes Filho), *O maxixe*, de Aurélio Cavalcanti, o choro *Tempos que se foram*, de Alberico de Souza (Bequinho) e o samba *Sete Coroas*, de Sinhô. Sobre este último, o jovem pianista e *expertise* na arte dos pianeiros, Alexandre Dias, comenta acerca da habilidade de Carolina em criar harmonias:

*O José Silas [José Silas Xavier, coordenador geral e produtor artístico do LP] tinha uma partitura desse samba com apenas a linha melódica, sem acordes ou acompanhamento de qualquer tipo, e perguntou para a Carolina se era possível fazer alguma coisa com aquela melodia. A Carolina negou, dizendo que era difícil tirar aquela música, mas no mês seguinte ela apareceu com a música pronta, e toda a parte da mão esquerda criada por ela. Esta é a primeira gravação do “Sete Coroas”.*⁷⁶²



Figura 77: Capa de LP de Carolina Cardoso de Menezes

Merece destaque, ainda, o seu disco, na companhia do violinista Fafá Lemos, *Fafá & Carolina - Fafá Lemos e Carolina Cardoso de Menezes*, de 1989, Selo Eldorado 147.89.0555.

Dentre os compositores presentes no repertório, estão os pianeiros Ary Barroso, Vadico, Lina Pesce, além de música da própria Carolina. A propósito, acerca da paulista Lina Pesce (1913-1995), a célebre autora de *Bem-te-vi atrevido*, composição que foi bastante

divulgada pela organista norte-americana Ethel Smith, inclusive no filme *Dupla ilusão (Twice Blessed)*,⁷⁶³ é considerada por Tinhorão como uma das herdeiras da forma de tocar dos pianeiros do século XIX, ao lado de Tia Amélia e de Carolina Cardoso de Menezes, ao

⁷⁶² Dias Alexandre. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/OMalho/message/4855>>. Acesso em 30/09/2011.

⁷⁶³ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 623.

que observa: “e não deixa de ser curioso que uma parte da herança sonora dos chorões esteja nas mãos de três mulheres, continuadoras, assim, da tradição de uma das pioneiras criadoras do próprio estilo, a maestrina Chiquinha Gonzaga”.⁷⁶⁴

Carolina se apresentou em público, pela última vez, em 1999, em recital da pianista Maria Teresa Madeira, na Sala Funarte, no Rio, onde tocou alguns de seus sucessos.

Enquanto milhões de cariocas estavam fascinados com as luzes multicores dos fogos de artifício que espocavam para dar as boas vindas ao novo ano, a pianista de mãos pequenas e de toque *dolce* e *untuoso* (vocábulo que também significa *cheio de unção*), que um dia tanto impressionou Mário de Andrade, despedia-se do Rio de Janeiro, discretamente, aos 83 anos de música, no último dia de 1999. Entrementes, a sua maneira ímpar de tocar, vívida e dengosa, continua a evidenciar que “inequívoca é a atmosfera brasileira do seu piano e a espontaneidade com que se encadeiam os ritmos, fraseados e a indissolúvel aliança entre a pianista e as linguagens populares”.⁷⁶⁵



Figura 78: Bené Nunes

Bené Nunes, apelido curto para o longo nome de Benedito Francisco José de Sousa da Penha Nunes da Silva, foi, acima de tudo, um virtuose. Dono de uma técnica apuradíssima, o seu piano se espalhou por todo o Brasil pelas ondas do rádio e, principalmente, pelo cinema. Sempre atuando ao lado do piano, Bené Nunes que tinha um

porte atlético e carisma que a todos encantava, ficou conhecido como *o pianista-galã do cinema e rádio brasileiros*.⁷⁶⁶ Assistindo a uma hilária brincadeira musical em que Bené contracena com o grande Ankito - Anchizes Pinto (1924-2009), um dos nomes mais

⁷⁶⁴ Tinhorão, José Ramos. In: *A bênção, Tia Amélia*. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1980, (Encarte de LP).

⁷⁶⁵ Lago, Sylvio. Op. Cit., p. 442.

⁷⁶⁶ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 578.

representativos das chanchadas -, no filme *É fogo na roupa*, de Watson Macedo, de 1952, tem-se uma ideia da versatilidade e presença de espírito com que improvisava ao piano.⁷⁶⁷

João do Vale, juntamente com Luiz Wanderley, sintetizaram, em uma bela homenagem a Bené, *Coroné Antonio Bento*, o seu poder de atrair ouvintes os mais diversos. Até o coronel nordestino, no dia do casamento de sua filha, preferiu a música de Bené, ao invés do tradicional sanfoneiro, como reza a letra da canção: “Coroné Antonio Bento / No dia do casamento / Da sua filha Juliana / **Ele não quis sanfoneiro / Foi pro Rio de Janeiro / Convidou Bené Nunes pra tocar / Olé rê, Olá rá**”. (Grifo meu). A propósito, Tim Maia, na década de 1970, fez grande sucesso com essa música, tendo um *revival*, na década de 1990, na voz inconfundível de Cássia Eller. Um pouco mais a frente, a letra continua narrando as façanhas que sua música causava: “**E todo mundo que mora por ali / Nesse dia não pôde arresistir / Quando ouvia o toque do piano / Rebolava, saia requebrando / Até Zé Macacheira que era o noivo / Dançou a noite inteira sem parar / Que é costume de todos que se casam / Ficar doido pra festa se acabar**”. (Grifo meu).

Bené Nunes nasceu em 1920, ano em que fazia grande sucesso a marcha carnavalesca *Pé de anjo*, de Sinhô. Por sinal, foi exatamente com essa música que Bené fez sua estreia, tocando na Rádio Cajuti, aos 7 anos de idade. Imediatamente foi contratado por esta emissora, atuando, apesar de tão criança, por 6 meses. Pode-se dizer que ao tocar a marcha de Sinhô no programa radiofônico, já tinha certa tarimba, visto que começou a tocar piano aos 4 anos. Estudou apenas 6 meses, e, depois, tornou-se um autodidata, passando a ser guiado, então, pelo mestre superior que teve por toda a vida, o seu ouvido superlativo.

Tal fato, é, sobremaneira, impressionante, porque Bené, em suas gravações, dialoga com autores da música erudita, a exemplo de Mozart e Chopin, com absoluta naturalidade e, principalmente, domínio técnico de um virtuose. É como se, de repente, tivéssemos o prazer de ouvir um Wladimir Horowitz ou um Nelson Freire se esbaldando em uma roda de samba, de fraque e tudo.

O seu disco *Teclado fantástico*, de 1968, (Fantasia FLP 2.020) aliás, título justamente adequado ao conteúdo, é pródigo em nos brindar com essa abordagem que une o improviso espontâneo, como numa *jam session*, a uma tradição do instrumento, por meio

⁷⁶⁷ Esta cena do filme está disponibilizada na internet. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VbC5VQJ2pT8>. Acesso em 10/09/2011.

de referências ao repertório pianístico clássico-romântico. Mesmo quando exagera nos trinados, harpejos, *glissandi*, por exemplo, conferindo a sua interpretação um certo ar deliciosamente maneirista, ele simplesmente confirma que vem de uma linhagem de pianeiros que, embevecidos, deixavam, desavergonhadamente, transparecer o fato de *como é bom poder tocar um instrumento*.

Bené articula, de forma inventiva, ideias musicais de procedências diversas, como quando une a música pré-clássica do filho de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel, ao jazz, nos dando a impressão de que a composição foi composta para a formação piano, contrabaixo e bateria, como aparece em sua gravação de *Solfeggietto*, do mestre acima referido, tal como registrada em seu LP *Teclado fantástico*. Oportunamente, lembro-me da bela e inspiradora escritura de Victor Leonardi: “o exercício de uma profissão inventiva exige indivíduos acostumados à diversidade, donos de uma visão articulada, policêntrica e possibilista”.⁷⁶⁸



Figura 79: Capa de LP de Bené Nunes

⁷⁶⁸ Leonardi, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999, p. 31.

Aos 14 anos, Bené trabalhava em gafieiras. De acordo com Tinhorão, a gafieira era “baile de gente pobre - o que quer dizer predominantemente de pretos e mestiços - essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de ‘vida de salão’ ”.⁷⁶⁹ Em 1946, sempre com o seu piano, começou a atuar em filmes, estreando em *Mãe*, produção da Atlântida, de Teófilo de Barros, seguindo em outras películas, todas sob a direção de Watson Macedo, como *Carnaval no fogo*, 1949, *Aí vem o barão*, 1951, *É fogo na roupa*, 1952, em que contracenou, nesta última, com Adelaide Chiozzo. Também, nesse ano, interpretou o pianista Sinhô, no filme *O rei do samba*, de Luís Santos, e *Barnabé, tu és meu*, de José Carlos Burle.⁷⁷⁰

Bené Nunes, juntamente com a sua esposa, à época, Dulce Nunes, cantora de bossa nova que se apresentou com Baden Powell e Carlos Lyra, por exemplo, abriu as portas de sua casa para os novos músicos que fizeram a grande mudança na música brasileira. O verbete do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* informa que no final da década de 1950,

*Ele e sua esposa, Dulce, foram dos primeiros grandes anfitriões do movimento da Bossa Nova, sempre abrindo as portas de seu amplo apartamento para as reuniões dos jovens Bossa Nova. Em dezembro de 1959, reuniu em seu apartamento na Gávea, bairro carioca, os grandes nomes da Bossa Nova, para que a revista "O Cruzeiro" fizesse uma grande reportagem sobre o movimento. A reunião rendeu uma matéria de 10 páginas, com fotos de João Gilberto, Luís Bonfá, Ronaldo Bôscoli, Tom Jobim, Nara Leão, Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Sylvinha Telles, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Alayde Costa, Luís Carlos Vinhas, Nana Caymmi, Ary Barroso, que apareceu para dar seu apoio, além de muitos outros artistas.*⁷⁷¹

Era o pianista preferido do Presidente Juscelino Kubistchek, aliás, chamado de o *Presidente Bossa Nova*, tendo animado diversos bailes e saraus no Palácio do Catete,⁷⁷² aquele mesmo que um dia fora o palco do escândalo proporcionado pela primeira dama Nair de Teffé, em 1914, ao tocar a música irrequieta e viva de Chiquinha Gonzaga.

⁷⁶⁹ Tinhorão, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 174.

⁷⁷⁰ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 578.

⁷⁷¹ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/bene-nunes/dados-artisticos>>. Acesso em 01/10/2011.

⁷⁷² Idem.

Sua última apresentação foi no templo da música de concerto do Rio de Janeiro, a Sala Cecília Meireles, em 1984, em uma celebração à sua vida de virtuose, vocábulo que nos remete àquele que tem grandes virtudes, ao lado da pianista Lais de Sousa Brasil, que fora aluna de Guilherme Fontainha e tornou-se grande intérprete de Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Paul Hindemith, dentre outros, além de detentora da *Medalha Harriet Cohen*, de Londres, Inglaterra. Bené Nunes, “aposentado como delegado fiscal do governo, viveu seus últimos anos, com a família, em seu apartamento no bairro carioca de Botafogo”.⁷⁷³ Faleceu em 1997, deixando um legado para a música brasileira de valor inestimável, principalmente para aqueles que se interessam pelos meandros da arte pianística.

6.4. O piano *cool* dos *infernhinhos* de Copacabana anuncia o amor, o sorriso e a flor: Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim



Figura 80: Dick Farney

Dick Farney anuncia, com o seu toque *dolce* e fluido, embora discreto e, por isso mesmo, elegante, um novo universo na sonoridade pianeira. Se, por um lado, sua forma de tocar é tributária da mudança irreversível instaurada por Ary Barroso, cuja característica mais sensível é o predomínio da melodia, realizada em toque *cantabile*, por outro, pode se dizer, que a sua interpretação configura-se como o coroamento dessa transformação. As características do jazz que Ary via com significativo desconforto em sua maneira de tocar, agora são assumidas pela geração

de Dick Farney, principalmente por ele, Johnny Alf e Tom Jobim, pianeiros abordados neste subitem, como elementos intrínsecos e estruturantes de seus universos sonoros, ainda que plenamente adaptadas às necessidades musicais de cada um.

Como forma de realçar a melodia ao piano, Dick toca a parte harmônica, que, no mais das vezes, fica por conta da mão esquerda, de forma muito suave, quase como uma leve brisa ensolarada. E isto torna a sua interpretação, ao mesmo tempo nova e revolucionária, muito embora discreta e intimista: uma revolução, diga-se de passagem, feita à meia-voz, que anuncia barquinhos, dias de sol e uma *joie de vivre* inconfundível. Como um João Batista que preparou e aplainou o caminho para que as palavras revolucionárias de Jesus Cristo tivessem repercussão em seu tempo, Dick antevê rumos novos para a música popular brasileira e, em especial, para uma nova era no que tange à forma de tocar piano de nossos músicos populares, realizada, em grande parte, com o advento da bossa nova. Neste momento, a melodia ganha tanta força que o pianeiro sofisticado, como era Dick, não mais se conforma em só fazer belos toques *cantabiles*, ele mesmo se torna um cantor de voz melíflua, deliciosamente romântica. Interessante que Johnny Alf e Tom Jobim, embora com menor apuro técnico vocal do que Dick, construíram suas carreiras, também, como cantores. Estamos, portanto, na era dos pianeiros cantores.

Dick Farney, o Farnésio Dutra e Silva, nasceu em 1921, no Rio de Janeiro. Aprendeu música erudita com seu pai e, com sua mãe, teve as primeiras aulas de canto. “Aos 14 anos apresentou-se em rádio, no programa Picolino, de Barbosa Júnior, interpretando ao piano a *Dança ritual do fogo*, de Manuel de Falla (1876-1946). Mais tarde, interessou-se por música norte-americana e ingressou, como pianista, no conjunto *Swing Maníacos*, cujo baterista era seu irmão Cyll Farney”.⁷⁷⁴

A sua estreia como cantor aconteceu em 1937, interpretando a canção *Deep Purple*, de David Rose, no Programa *Hora Juvenil*, na Rádio Cruzeiro do Sul, no Rio. No ano seguinte já estaria em seu próprio programa, *Dick Farney, sua voz e seu piano*, onde cantava, acompanhando-se ao piano, graças ao convite do lendário radialista César de Alencar. Entre 1941 e 1944 atuou como pianeiro na orquestra de Carlos Machado, do Cassino da Urca. As músicas mais visitadas por Dick, por essa época, eram as norte-americanas, no mais das vezes, jazzísticas. Convém apontar que o pianeiro Fats Elpídio,

⁷⁷⁴ Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 278.

grande incentivador dessas sonoridades em nosso meio, realizou o *I Concerto de Jazz do Rio*, no Fluminense Futebol Clube, no ano de 1938.⁷⁷⁵

Dick cantava quase sempre em inglês, tanto que quando o compositor Braguinha, João de Barro, pediu-lhe para que gravasse sua composição que se tornaria famosa em todo o mundo, o samba *Copacabana*, Dick prontamente, entre assustado e perplexo, replicou: “mas eu não sei cantar samba, Braguinha!”.⁷⁷⁶ Entretanto, apenas para agradá-lo, Dick gravou a música. Acerca do arranjo desse samba, Severiano e Mello apontam que

*No acompanhamento, havia uma orquestra construída por oito violinos, duas violas, violoncelo, oboé, piano, violão, contrabaixo e bateria, executando arranjos “diferentes” de Radamés Gnattali -, que causaram certa celeuma na ocasião e depois passaram a ser considerados um marco na evolução da moderna MPB.*⁷⁷⁷

A gravação de Dick tornou-se campeã de vendas entre meados de 1946 e o final de 1947, fato que muito contribuiu para que o intérprete se conscientizasse de que sabia cantar, também, em português.⁷⁷⁸ Em contraposição aos sambas-canções abolerados, com carga passional à flor da pele, como se pode perceber, por exemplo, em interpretações de Dalva de Oliveira e Linda Batista, com fortes ativações do modo de cantar de Vicente Celestino, que não economizava nos *dós de peito*, Dick privilegia o detalhe, a forma íntima e sofisticada de se expressar, evitando, com isso, os derramamentos pulsionais. Tal é a importância dessas duas formas de interpretação, por essa época, que chegou a se firmar, conforme Severiano, a tendência de dividir o samba-canção em duas vertentes, a tradicional e a moderna. Para este autor

A tradicional era musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na Época de Ouro e tinha como expoentes os veteranos compositores Lupcínio Rodrigues e Herivelto Martins. A moderna era essencialmente renovadora, propunha novos rumos não apenas para o samba-canção, mas também para a própria música brasileira, e tinha como figuras emblemáticas os então jovens cantores Dick Farney e Lúcio Alves. Enquanto parte considerável da primeira derivou para

⁷⁷⁵ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 279.

⁷⁷⁶ Severiano, Jairo e Mello, Zuza Homem de. Op. Cit., p. 246.

⁷⁷⁷ Idem.

⁷⁷⁸ Idem.

*formas popularescas, depreciativamente chamadas de música brega, a segunda sofisticou-se, desembocando na bossa nova.*⁷⁷⁹

Percebe-se que Dick estava em sintonia com o projeto norte-americano de *felicidade*, grandemente difundido no mundo após a Segunda Guerra Mundial, que se apropriou do jazz, música tipicamente ianque, como um aliado para a concretização do seu intento. Hobsbawm analisa que

*Na verdade, o jazz fez seu caminho às suas próprias custas. E só depois de tê-lo feito foi reconhecido pelo governo americano como um agente de propaganda do ‘american way of life’, durante a Guerra Fria, usando-o para penetrar a barreira leste-oeste, inundando o ar com ondas de rádio de jazz e enviando músicos de projeção ao exterior como ‘embaixadores culturais’ ”.*⁷⁸⁰

Por sinal, o jazz, não tanto o *be-bop*, exterior e *hot*, mas sim o *cool*, requintado e elaborado, foi, por excelência, a música usada como elemento de propaganda para divulgar o *american way of life*, de que nos fala Hobsbawm. Tendo em vista a forma de interpretar o *cool jazz*, relevante, tanto para Dick, Johnny e Tom, como para a música subsequente, convém olhá-la mais de perto, conforme análise de Brasil Rocha Brito: “no *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita”.⁷⁸¹ Ampliando essa questão, Tatit observa que

(...) por volta dos anos quarenta, nova onda de influência do refinamento harmônico e melódico da música européia (sobretudo da música de C. Debussy) deu origem ao que conhecemos como cool jazz, algo mais intimista e menos dependente do esquema “espetáculo”.

Tudo isso chegava ao Brasil por músicos que lá se reciclavam, pelos discos, mas sobretudo pelo cinema que nessa fase, como se sabe, difundia o projeto norte-americano de “felicidade”. Dick Farney e

⁷⁷⁹ Severiano, Jairo. Op. Cit., p. 291.

⁷⁸⁰ Hobsbawm, Eric J. Op. Cit., p. 99.

⁷⁸¹ Brito, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 18.

*Jonny Alf eram músicos brasileiros entusiastas (até na adoção dos nomes artísticos) das conquistas daquele país.*⁷⁸²

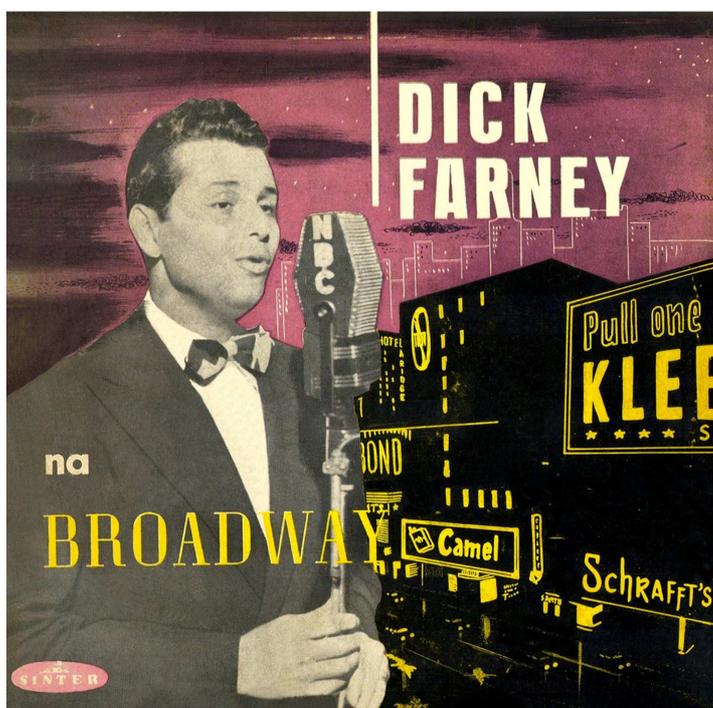


Figura 81: Capa de LP de Dick Farney

e Hollywood, patrocinado pelos cigarros Philipp Morris.⁷⁸⁴ Teve grandes sucessos, nesse ano, com o disco *Dick Farney na Broadway*, onde, no mais das vezes, canta em inglês ou em versões bilíngues, português e inglês, a exemplo de *Copacabana*, de Braguinha e Alberto Ribeiro, *Marina*, de Dorival Caymmi e *Tenderly*, de Jack Lawrence e Walter Gross. Além de cantar, acompanhando-se ao piano, Dick, assim como o pianista Bené Nunes, atuou, também, como galã de cinema. Cite-se os filmes: *Somos dois*, de Milton Rodrigues, em 1950, *Carnaval Atlântida*, em 1952, de José Carlos Burle e *Perdidos de amor*, em 1953, de Eurides Marinho.⁷⁸⁵ Concernente à trajetória de Dick, Severiano aponta:

⁷⁸² Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004, p. 48.

⁷⁸³ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 278.

⁷⁸⁴ Idem.

⁷⁸⁵ Idem.

Dick conheceu o pianista Eddin Duchin e o arranjador Bill Hitchcock, em 1946, época em que tocava no Copacabana Palace, que o convidaram a se apresentar nos Estados Unidos. Ainda nesse ano, já em Nova York, Dick aparece ao lado de músicos do porte de Nat King Cole, David Brubeck e Bill Evans, ocasião em que assinou contratos para se apresentar no ano seguinte.⁷⁸³

Em 1947, atuou em cidades como Chicago, San Francisco

*Exímio pianista, dono de um refinado estilo jazzístico, Dick Farney seria mais músico do que cantor - embora jamais tenha deixado de cantar - a partir de 1955, quando se esgotou sua fase de maior evidência. Assim, nos trinta anos seguintes, formou e liderou vários trios, quartetos e até uma orquestra, com os quais muito gravou e atuou nas noites paulistana e carioca.*⁷⁸⁶

A forma branda e *dolce* como Dick acariciava as teclas do piano ou as sílabas das palavras que ganhavam vida em sua voz, era a própria gênese de um novo balanço, de uma nova bossa. O homem Farnésio Dutra e Silva faleceu em 1987, todavia, o artista Dick Farney e sua obra continuam vivos, anunciando, ainda, novas brisas, novos ventos, que, discreta e elegantemente, têm o poder de tocar e sensibilizar. Ruy Castro entende que Dick Farney, “como pianista, amansou as harmonias que só iriam dar à praia anos depois, nas águas da bossa-nova - movimento que ele antecipou, ao qual emprestou seu prestígio e sobre o qual pairou soberano”.⁷⁸⁷



Figura 82: Johnny Alf

Johnny Alf, o *rapaz de bem* mais admirado pelos criadores da bossa nova, construiu sua linguagem musical empolgado com as músicas de George Gershwin e Cole Porter, que ouvia nos filmes. Quando chegava em casa e procurava reproduzir as melodias e harmonias ouvidas nas sessões de cinema, algo novo brotava de seu piano: uma certa indefinição na tonalidade expressa num colorido jazzístico, que, por si só, já era o suficiente, para que a sua música soasse completamente nova. As boates escuras e enfumaçadas, os famosos *inferninhos* de Copacabana, eram o *locus* privilegiado do

⁷⁸⁶ Severiano, Jairo. Op. Cit., p. 296.

⁷⁸⁷ Castro, Ruy apud Lago, Sylvio. Op. Cit., p. 154-55.

dedilhar instrospectivo, íntimo e reservado do expressivo pianeiro que misturava gestos chopinianos ao choro. Todavia, Johnny deixou bem registrado, numa ironia refinadíssima, o seu pedido de desculpas ao mestre polonês, em *Seu Chopin, desculpe*, que, à maneira dos criadores pós-modernos, usa o recurso da colagem ao citar a famosa *Polonaise Heróica op 53*, do célebre compositor. Vale à pena acompanhar os versos deste choro de Alf que são, afinal de contas, uma bem humorada aula de História da Música Romântica:

*Seu Chopin, não vá ficar zangado
E ressentido pela divertida união
Que fiz de sua inspiração
A três tempos de um chorinho meu
Seu Chopin, não vá pensar
Que estou me aproveitando
De seu nome e sua projeção
Mas sua cooperação valoriza este
Chorinho meu
Dizem que o próprio Liszt
Ao seu valor não se relegou
Até a George Sand os pontos entregou
Por isso eu quero, uma vez mais
Dizer que não é plágio
Esta divertida união
Que fiz de sua inspiração
Ao compasso dois por quatro
Leve, sincopado
Deste chorinho-canção*

Johnny Alf, nome que Alfredo José da Silva encontrou para brilhar na música popular brasileira, nasceu em 1929, em uma família pobre, no Rio de Janeiro. Aos 3 anos ficou órfão de pai e, por isso, sua mãe teve que trabalhar numa casa de família para que pudesse ter condições de criá-lo. Foi com uma amiga da sua família, Geni Borges, que Johnny começou a estudar piano clássico.⁷⁸⁸ “Pelos 14 anos, formou um conjunto com amigos em Vila Isabel, indo tocar nos fins de semana na Praça Sete, do Andaraí”.⁷⁸⁹

Quando estudava no Colégio Pedro II, manteve contato com a turma do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), instituição famosa por promover intercâmbio entre os dois países. A propósito, apenas como forma de demonstrar a perenidade do IBEU em fomentar

⁷⁸⁸ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 278.

⁷⁸⁹ Idem.

o diálogo entre as produções musicais, tanto do Brasil como dos Estados Unidos, aponto que foi com o prêmio concedido por esta instituição - uma viagem aos Estados Unidos e quantia em dinheiro -, no *I Concurso Nacional de Piano*, em 1997, como melhor intérprete de música brasileira, com a *Tocatta*, de Ronaldo Miranda, e norte-americana, com *Birds 2*, de Seymour Bernstein, além do 1º lugar, que o autor desta narrativa teve a oportunidade de ampliar seus conhecimentos pianísticos nas terras do tio Sam. Pois bem, Johnny Alf

*Com o grupo do Instituto Brasil-Estados Unidos fundou um clube para promoção e intercâmbio de música brasileira e norte-americana, que realizava sessões semanais para analisar orquestrações, solos etc., além de apresentar filmes, shows, concertos de jazz, entre outras atividades. Quando Dick Farney, já profissional e recém-chegado dos E.U.A, ingressou no grupo em 1949, o clube passou a chamar-se Sinatra-Farney Fan Club, tendo entre seus sócios Tom Jobim, Nora Ney e Luis Bonfá, entre outros, ainda principiantes.*⁷⁹⁰

Por essa época, Johnny exercia jornada dupla. Durante o dia trabalhava como cabo do exército e, à noite, trabalhava como pianista do *Sinatra-Farney Fan Club*.⁷⁹¹ Passou a tocar na Cantina do César, em 1952, cujo proprietário era César de Alencar, que o conheceu por intermédio de Dick Farney e Nora Ney.⁷⁹² A convite do violinista Fafá Lemos, Johnny começou a tocar em seu conjunto na boate Monte Carlo. Ainda atuou nas boates Mandarim, Plaza, Drink, além do Clube da Chave, locais em que também trabalhava Newton Mendonça que, juntamente com Tom Jobim, compôs canções seminais da bossa nova, tais como *Desafinado*, *Samba de uma nota só*, *Foi a noite* e *Meditação*. A propósito, Tárík de Souza observa a forma inusitada como Newton Mendonça tocava piano: “com a perna esquerda cruzada sobre a direita, bebia o copo d’água de um gole só e antes de fumar perfurava várias vezes o cigarro com um alfinete - ou o massageava até que ele expulsasse algum fumo e ficasse mais tenro”.⁷⁹³

⁷⁹⁰ Idem.

⁷⁹¹ Idem.

⁷⁹² Idem.

⁷⁹³ Souza, Tárík de. Op. Cit., p. 191.



Figura 83: Cartaz do Sinatra-Farney Fan Club

*essa sustentação, chegando mesmo a passar a impressão que cada um - piano e cantor - seguia direções diferentes. Sua concepção não era a do piano marcar o ritmo, mas emoldurar a voz, cercando a melodia”.*⁷⁹⁵

O piano de Johnny, ao *emoldurar a voz* e não *marcar o ritmo*, como observado pelos autores citados, revela, de forma inequívoca, um novo *approach* no que tange à forma

Em 1955, Johnny passou a residir em São Paulo, trabalhando na Boate Baiúca e no Bar Michel.⁷⁹⁴ Por essa época já eram conhecidas suas composições *Rapaz de bem* e *Céu e mar*. Severiano e Mello, a respeito de *Rapaz de bem* observam que Johnny antecipava

(...) fundamentos da bossa nova como a marcação do piano, com base harmônica jazzística, em acordes blocados, estranhamente desvinculada do contrabaixo e da bateria. Exibia também um atraente jogo rítmico, muito diferente do padrão em voga, que dava apoio ao cantor. Com Johnny, praticamente, não havia

⁷⁹⁴ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 12.

⁷⁹⁵ Severiano, Jairo e Mello, Zuza Homem de. Op. Cit., p. 324. (Grifo meu).

de tocar. O piano, muito mais que ser o suporte para o canto, forma tradicional de acompanhamento, caminha ao lado da voz, numa espécie de *páracanto*.

A grande visibilidade que a bossa nova teve na década de 1960, projetando-se em todo o mundo, quase nada alterou a forma de Johnny Alf se expressar, tanto em seu piano, como em suas composições. Mesmo quando ela, a bossa nova, tornou-se mais exteriorizada, Johnny continuou afeito às sonoridades evocadora das ambiências noturnas e enfumaçadas das boates, sem revelar interesse de agradar ao público logo em um primeiro momento, como se pode ver em sua fala: “meu trabalho não é de fácil consumo, são arranjos elaborados que custam muito a entrar no ouvido do público”.⁷⁹⁶

Johnny Alf faleceu em 2010, em São Paulo. Apesar de ser admirado pelos grandes da bossa nova, como Tom Jobim e João Gilberto, fazia questão de afirmar que não fazia parte do grupo: “nunca fui da turma da bossa nova. Eles eram de Copacabana, eu de Vila Isabel. Cheguei a cantar com eles. Um dia certo produtor de discos de bossa nova chegou a dizer que eu não servia porque não era loiro nem tinha olhos azuis”.⁷⁹⁷ Todavia, se Johnny Alf não fez parte da *turma*, “muitos, como o próprio Antonio Carlos Jobim, reconhecem nesse músico a paternidade da bossa-nova”.⁷⁹⁸

Tom Jobim - muito antes de ser o artista reverenciado por intérpretes como Frank Sinatra, João Gilberto, Ella Fitzgerald, Elis Regina, Sarah Vaughan, Stan Getz, Sting, para citar apenas alguns nomes -, exerceu o ofício de pianista nas boates enfumaçadas do Rio de Janeiro na final da década de 1940, os famigerados *inferninhos*, onde fazia companhia, às vezes a única, a tantos despertados na vigília das madrugadas, com sua música suave e, ao mesmo tempo, concisa.

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim, nasceu em 1927, no bairro carioca da Tijuca, pelas mãos do mesmo obstetra que trouxe ao mundo Noel Rosa.⁷⁹⁹ Aos 4 anos mudou-se para Ipanema. Sua irmã Helena estudava piano no instrumento que sua mãe alugara, mas ele nem queria saber disso: “estudar piano, nem pensar. ‘Isso é coisa de mocinha’, alegava. E o velho Bechstein, que sua mãe alugara para que ele e Helena

⁷⁹⁶ *100 canções essenciais da música popular brasileira*. In: Revista Bravo!, (Edição especial), São Paulo: Editora Abril, 2008, p. 84.

⁷⁹⁷ *Idem*.

⁷⁹⁸ Brito, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: Campos, Augusto de. Op. Cit., p. 20.

⁷⁹⁹ Augusto, Sérgio. Op. Cit., p. 13.

estudassem com o professor Hans Joachim Koellreutter, acabou sendo uma exclusividade de sua irmã. Mas só por pouco tempo”.⁸⁰⁰

Koellreutter, compositor, musicólogo e educador musical alemão, criador do Grupo Música Viva, que tinha como proposta a renovação da linguagem musical no Brasil, chegou ao nosso país em 1937, logo passando a ensinar a grandes nomes da música brasileira como Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Edino Krieger.⁸⁰¹ Aos 14 anos, após muito brincar no teclado do piano, Tom se rendeu aos seus mistérios e, então, resolveu estudá-lo seriamente. Sérgio Augusto observa que

*Guiado por Koellreutter, Tom praticou escalas e aprendeu a ler música, estudando às vezes até dez horas por dia. Àquela altura já decidira o que queria ser na vida: um grande concertista - opção, de resto, facilitada por um tombo na praia, que lhe quebrou a quinta vértebra e o forçou a abandonar por um bom tempo todas as suas atividades esportivas.*⁸⁰²

Tom, aos 16 anos, foi estudar harmonia e composição com Paulo Silva, admirado por Villa-Lobos, e com Tomás Terán, considerado por Arthur Rubinstein como o melhor pianista espanhol.⁸⁰³ Entretanto, foi com Lúcia Branco, discípula de Charley Lachmund⁸⁰⁴ e importante professora de grandes nomes do piano brasileiro, a exemplo de Arthur Moreira Lima, que aprofundou o estudo dos clássicos, Bach, Beethoven, Chopin, Ravel, Debussy e Villa-Lobos.⁸⁰⁵ Ao apresentar suas músicas a Lúcia Branco, Tom se convenceu de que tinha talento para compor.

*Ela não só aprovou o que ouvira como incentivou seu aluno a investir mais em seu talento para fazer música do que numa carreira de concertista, previamente limitada pela pouca abertura de suas mãos. Com o “polegar preso”, sem poder dar uma oitava, Tom jamais seria um grande pianista clássico, sentenciou Lúcia Branco.*⁸⁰⁶

⁸⁰⁰ Idem.

⁸⁰¹ Cf. Rosa, Robervaldo Linhares. *Obras dodecafônicas para piano de compositores do grupo música viva: H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe, Edino Krieger - uma proposta interpretativa*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, 2001.

⁸⁰² Idem.

⁸⁰³ Ibidem, p. 14.

⁸⁰⁴ Cf. Wehrs, Carlos. Op. Cit., p. 49.

⁸⁰⁵ Cf. Augusto, Sérgio. Op. Cit., p. 14.

⁸⁰⁶ Idem.

Tom, em 1949, casou-se com Thereza, sua namorada desde o tempo de adolescente,⁸⁰⁷ e, como precisava de manter a esposa e a si próprio, decidiu investir em uma profissão segura. Começou, então, a cursar arquitetura. No entanto, só aguentou um ano de faculdade. A música falou mais alto. Foi nesse momento que Tom iniciou seu trabalho de pianista. Começou a trabalhar na Rádio Clube do Brasil e “para aumentar a renda mensal, acumulou o trabalho na rádio com outro, de seis às dez da noite, no Bar Michel, em Copacabana”.⁸⁰⁸ O repertório que tocava era composto de rumbas, boleros, tangos, foxes.⁸⁰⁹ Entre esse final de década de 1940 e os dois primeiros anos da seguinte, trabalhou intensamente, chegando a pedir demissão da rádio para poder se dedicar ao trabalho noturno, a ponto de ficar exaurido, como bem observa Augusto:

*Varou madrugadas no Drink, Bambu Bar, Arpège, Sacha's, Monte Carlo, Night and Day, Casablanca, Tasca, Alcazar, Tudo Azul, Bom Goumert, Rumba, prisioneiro do que chamava de 'cubo das trevas', metafórica alusão aos ambientes escuros e enfumaçados onde se exauria para pagar o aluguel e fechar as contas no fim do mês. Trabalhava demais, quase sem prazer algum, e começou a dar sinais de que a qualquer momento poderia sucumbir, fatalmente, ao que Thereza chamava, com muita propriedade, de "morte noturna".*⁸¹⁰

Em 1952, trabalhou grafando as partituras para aqueles compositores que não escreviam música, atividade tão comum aos pianistas que dominavam o código gráfico musical, momento em que começou a ter, ainda que incipiente, um pouco mais de conforto. O próprio Tom observa:

Resolvi mudar minha vida, de repente. Para ser bicho diurno, arranjei emprego na Continental Discos, em 1952. O trabalho era na Pedro Lessa, para onde fui levado pelo Sávio Carvalho da Silveira. Levava minha pastinha, com algumas partituras. Alguém cantava uma música, batendo na caixa de fósforos, e eu punha a melodia no papel. Naquele tempo não havia gravador, nem nada. Era tudo de ouvido. Os que existiam eram grandes móveis,

⁸⁰⁷ Cf. Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 403.

⁸⁰⁸ Idem.

⁸⁰⁹ Idem.

⁸¹⁰ Ibidem, p. 15. (Grifo meu).

*verdadeiros mastodontes. Minha pasta era dessas de ‘attaché’, com pentagrama, lápis, borracha e gilete, lá dentro. Lembro do Monsueto chegando lá com aquele samba “Mora na filosofia”, e eu escrevendo a música para ele, riscando o pentagrama com todo o cuidado. O samba foi o maior sucesso.*⁸¹¹



Figura 84: Tom Jobim

Ainda neste ano, começou a fazer arranjos para gravações, momento importante que o encorajou a mostrar suas próprias composições. No ano seguinte teve sua *Teresa da praia*, em parceria com Billy Blanco, gravada por Dick Farney e Lúcio Alves, grande êxito que foi “lançada com a intenção de desmentir boatos de inimizade entre dois dos mais importantes cantores da época”.⁸¹²

Paulatinamente, Tom se firmava no cenário musical como arranjador, e, de forma gradual, essa nova profissão substituía a antiga do pianista. Tanto que, em 1955, Radamés Gnattali, que tinha um programa respeitado na Rádio Nacional, *Quando os maestros se encontram*, o convidou a participar, “regendo a orquestra da emissora e apresentando um tema de sua preferência”.⁸¹³ A peça escolhida foi *Lenda*, que Tom dedicara ao seu pai, Jorge de Oliveira Jobim, falecido em 1935.⁸¹⁴ Augusto observa que “fim de ano mais promissor Tom não podia ter tido. Na lista dos melhores arranjadores da temporada, escolhidos pelo crítico Ary Vascellos,

⁸¹¹ Jobim, Tom apud Augusto, Sérgio. In: Op. Cit., p. 19.

⁸¹² Marcondes, Marcos A. (Org.). Op. Cit., p. 404.

⁸¹³ Augusto, Sérgio. Op. Cit., p. 21.

⁸¹⁴ Idem.

perdeu apenas para Gnatalli e Panicalli (empatados em primeiro lugar) e dividiu o segundo posto com Pixinguinha e Renato de Oliveira”.⁸¹⁵

O final da década de 1950, com o advento da bossa nova, viveu a grande virada na música popular brasileira. Tom foi figura central, todavia não mais como pianista e, sim como compositor inspirado e intérprete de suas próprias músicas.

The image shows a page of a musical score for the song "AS PRAIAS DESERTAS" by Tom Jobim. The title is at the top center, followed by "SAMBA CANÇÃO" and "Letra e Música de ANTONIO CARLOS JOBIM". The score is written for piano and voice. It features a piano introduction with a "Lento" tempo marking and a vocal line marked "Canto". The piano part includes various chords and dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. The score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The bottom of the page contains copyright information: "Copyright © 1958 by Editora Musical Arapuçá - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil" and the publisher's code "EMA - 198".

Figura 85: Partitura de Tom Jobim

⁸¹⁵ Idem.

Muitas águas, tanto as de março como as de outros meses, iriam fluir na carreira brilhante de Tom Jobim que, sempre com o seu piano, cultivou a economia de meios para expressar estruturas complexas, criando, nos termos de Rogério Duprat, o *despojamento na complexidade*.⁸¹⁶

Sua composição *Brasília - Sinfonia da Alvorada*, uma encomenda do então Presidente Juscelino Kubistchek, o *Presidente Bossa Nova*, feita em parceria com o poeta Vinícius de Moraes, em 1960, sinaliza o desabrochar de novos tempos, nova capital do país, novo centro político, novas práticas musicais e, portanto, novas histórias para serem contadas... Pois, afinal de contas, como diria Sevcenko, “o Rio de Janeiro nunca mais foi o mesmo. Nem o Brasil”.⁸¹⁷

Tom Jobim faleceu em 1994, em Nova York.

Tom cultivou por toda a vida, a despeito de sua carreira de grandes êxitos artísticos, a simplicidade que aprendeu com a polifonia dos pássaros da Mata Atlântica, com os sons dos ventos e das praias que tanto amou, com a mesma alegria do menino que brincava no piano alugado, antes mesmo de se tornar pianeiro.

⁸¹⁶ Cf. Duprat, Rogério. *Uma mudança no código*. In: *Nova história da música popular brasileira: Tom Jobim*. São Paulo: Abril cultural, 1977, p. 07. (Encarte de LP).

⁸¹⁷ Sevcenko, Nicolau. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: Novais, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 619.

CONCLUSÃO

Ao longo dos 6 capítulos que compõem esta tese, busquei destacar na cena urbana brasileira a figura do pianista, memória-memórias com a intenção de sondar sonoridades esquecidas, e auscultar o diálogo entre a História e a Música pelo viés da arte pianística.

Se de fato “ao historiador cabe contar uma história”, força reconhecer também na esteira da máxima benjaminiana que “escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia”. E outro não foi o propósito da trilha percorrida, cujos *primeiros acordes* destacam usos e apropriações do piano pela sociedade imperial brasileira e marca em meados dos 50 do século XIX uma importante inflexão histórica desencadeada com a febre dos importados. Afinal, entre um instrumento musical simbolizando *status* e o objeto reconfigurado em mercadoria-fetiche, aí mesmo já é possível entrever os primórdios da atividade pianística.

Em outro feixe de reflexão, o suporte da literatura inventariada permitiu o desenho do termo pianista e sentidos das diferenças e semelhanças entre o pianista e o pianista, cujos respectivos fazeres sugerem especificidades também relacionadas aos seus respectivos lugares de performance.

A cidade do Rio de Janeiro, metonímia do Brasil, é cenarizada dos meados do século XIX até ao apagar das luzes do Brasil monárquico. Assim, E EIS QUE CHEGAM OS PIANISTAS..., capítulo 3, como se viu, convoco Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, destacando, em tal encenação, o maxixe e o tango brasileiro.

Em pouco mais de 50 páginas distribuídas em três subitens, lanço um olhar sobre o cenário do Rio de Janeiro em um momento em que a cidade, para ficarmos com uma expressão consagrada, “civiliza-se”. Como se viu, com o suporte de uma estante que privilegia a História, retomo o processo de remodelação urbana, cujos deslocamentos e reconfigurações não escaparam ao discurso bem humorado do chargista Raul Pederneiras que transborda de sentidos que estreitamente dialogam com o meu objeto de estudo. Assim, houve a oportunidade de pensar cada uma das tiras da charge trabalhada, cujas imagens incluem instrumentos identificadores de práticas musicais diferenciadas. Foi possível,

então, refletir sobre o piano, contrastá-lo com outros instrumentos ou modelos, como que preparando a narrativa que se segue a este subitem que, priorizando a tônica biográfica, alude a uma constelação de pianeiros, com ênfase à performance de Aurélio Cavalcanti, talento que brilha entre os bambas do teclado na *belle époque* carioca.

No quinto capítulo, tive a intenção de não esgotar a prática pianeira no cenário do Rio de Janeiro. Numa espécie de “toque lá que eu toco cá”, enquanto pianeiros como Sinhô, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Careca e Freitinhas batucavam por lá, a prática se desterritorializa e alcança São Paulo, ao som do piano de Marcelo Tupinambá, Zequinha de Abreu, Giovanni d’Alice e Idálio de Mello. No cenário brasileiro, esta incursão paulista configura-se como um entreato.

Em perspectiva histórica o período compreendido entre os 40 e 60 do século XX é pontuado de importantes inflexões. Afinal, tem-se aí um pós-guerra, uma filmografia edulcorada hollywoodiana com a indefectível presença do piano e no plano interno um cotidiano carioca, aliás replicado em outros cenários, onde a vida noturna era embalada pela música dos pianeiros.

Como parte das reconfigurações por que passou a atividade laboral do pianeiro aponto mudanças significativas no seu modo de tocar. Se até o primado de Sinhô as interpretações realçavam muito mais o aspecto percussivo, a partir de Ary Barroso, o que coincide, por sinal, com a entrada do naipe de percussão nos grupos instrumentais, o fazer musical do pianeiro privilegiará mais o aspecto melódico, em detrimento do percussivo, o que vale dizer que as interpretações se tornam mais *cantabiles*. Não por acaso temos nesse momento um pianeiro, Nonô, conhecido como o *Chopin do samba*. Essa faceta melódica fica cada vez mais evidente até se chegar ao momento em que os próprios pianeiros extrapolam os limites do toque *cantabile* ao piano e tornam-se, também, cantores de fato, como Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim, que, a propósito, imortalizaram diversas canções que fazem parte do imaginário musical brasileiro.

Este sexto e último capítulo tem como baliza final o momento da transferência da capital da República para Brasília.

A abertura para sentidos possíveis evidenciou a figura do pianeiro, em sua posição de *intermediário cultural*, como um dos responsáveis pela síntese pela qual passou a música

brasileira. Além disso, esta tese mostrou-se como o espaço para se repensar a posição do piano dentro da História da Música Popular Brasileira.⁸¹⁸

Tendo como bordão deste trabalho a reflexão benjaminiana utilizada como epígrafe desta tese que remete ao apelo dirigido do passado para o presente e que, por sua vez, não pode ser rejeitado impunemente, relembro, de forma oportuna, do apelo que o pianista Ary Barroso deixou gravado em seu LP *Encontro com Ary*, de 1956. Em vista da pertinência deste apelo, que funciona, efetivamente, como a personificação de tantos outros apelos anônimos, e da convicção de que reverberações do passado foram ouvidas neste trabalho, reproduzo a fala de Ary:

*Meus amigos, este long-play é um documentário. Quero deixar às futuras gerações alguma coisa que o tempo não destrua. Muita gente, daqui a muitos anos - quem sabe? - irá ouvir falar no compositor popular Ary Barroso. Então, fazendo rodar este disco, poderá ouvir minha voz e meu piano. Não é um piano virtuoso nem uma voz de ouro. É o piano simples que me ajudou a descobrir harmonias. É a voz metálica dos microfones e dos bate-papos. Se meu objetivo for colimado, então estarei perfeitamente tranquilo e compensado.*⁸¹⁹

De todo modo, como bem observa Barbosa,

*Ao se transformar em texto, submete-se a pesquisa a uma imposição definitiva: o seu término. Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter fim, sendo estruturado de forma a caminhar exatamente para este término. Assim, enquanto a escrita é plena, a pesquisa tem como característica mais emblemática, a falta.*⁸²⁰

Teimosamente, porém, como “cenas de um próximo capítulo”, prossigo para além da finalização formal e, em pensamento, representações de outros tantos pianistas me rondam, na verdade me comovem. Difícil não pensar em Scott Joplin, como esquecer Bola de Nieve, e, entre nós, no tempo presente, o som pianista de Ivan Lins, as performances de

⁸¹⁸ Esta leitura retoma a reflexão do Prof^o Dr^o Clodo Ferreira, a quem agradeço.

⁸¹⁹ Barroso, Ary apud Olinto, Antonio. Op. Cit., p. 130.

⁸²⁰ Barbosa, Marialva. *Paradigmas de construção do campo comunicacional*. In: *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. (Orgs) Weber, Maria Helena, Bentz, Ione & Hohlfeldt, Antonio. Porto Alegre: Sulina, 2002, p. 78.

Guilherme Arantes, Eduardo Dussek, e outros tantos anônimos que resistem às reconfigurações de outra temporalidade, aos quais esta pesquisa pretende homenagear.

Em ensaio sempre lembrado por minha orientadora, Benatti, citando Lawrence Stone, reitera que a escritura do texto histórico, ao afetar e ser afetada tanto pelo conteúdo como pelo método, tem como suportes “algum princípio gerador, um tema e um argumento”.⁸²¹ Assim, na minha condição de músico e no meu encontro com o mundo da História situo os pilares que motivaram a escolha do tema e desenvolvimento da pesquisa realizada.

⁸²¹ Benatti, Antonio Paulo. *História, ciência, escritura e política*. In: *Narrar o passado, repensar a história*. (Orgs). Rago, Margareth, & Gimenes, Renato Aloysio de Oliveira. Campinas: UNICAMP, 2000, p. 83.

CORPUS DOCUMENTAL

1. FONTES ESCRITAS

1.1. ESTANTE CONSTITUÍDA DE OBRAS ESPECIALIZADAS, BIOGRAFIAS E OBRAS PARA EMBASAMENTO HISTÓRICO (vide Referências Bibliográficas)

1.2. PERIÓDICOS

Diário do Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1824. BNRJ – Seção de Periódicos: PR – SPR 5.

Correio da Manhã, 19 dez., 1926.

Correio Mercantil, 20 de julho de 1868. França Júnior, José Joaquim de. *Políticas e costumes – folhetins esquecidos (1867-1868)*. Magalhães Júnior (Org.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957, p. 268.

Gazeta de Notícias, 12 de janeiro de 1880.

Folha da Noite, São Paulo 8 de setembro de 1924.

Jornal do Comércio, 1 e 29 de junho de 1885.

Diário do Congresso Nacional, 8/11/1914, p. 2789. (Referindo-se à 147ª sessão do Senado federal, ocorrida em 7 de novembro de 1914).

Jornal *A Noite*, 30 de outubro de 1916.

O Globo, 14/04/1982. Cabral, Sérgio. Elepê e missa celebram 100 anos de Eduardo Souto, autor de “Despertar da montanha”.

1.3. REVISTAS

Geraes Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

Revista Klaxon. São Paulo: nº 1, 1922.

Revista Fon-fon!. Rio de Janeiro: ano I, nº 1, 1907.

Revista Fon-Fon!, Rio de Janeiro: 1924.

Revista O malho. Rio de Janeiro: 1904.

Revista Bravo!, (Edição especial: *100 canções essenciais da música popular brasileira*). São Paulo: Editora Abril, 2008.

Revista Concerto – Guia mensal de música erudita. São Paulo: Clássicos Editorial Ltda, ano XV, nº 155, 2009.

Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, a.2, n. 6. out./dez., 1970.

Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro: ano 4, nº 14, 1972.

Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Música, 1992/9.

Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Música,, volume XV, 1985.

Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, nº 4/janeiro de 2000.

Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: ano II, nº 5, 1963.

Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro: ano II, nº 6, 1963.

1.4. PARTITURAS

Vou dar banho em minha sogra. (polka). Francisca Gonzaga (Chiquinha Gonzaga). Rio de Janeiro: Imperial estabelecimento pianos músicas Narciso e Arthur Napoleão. (sem data).

Apanhei-te cavaquinho. (polka). Ernesto Nazareth. Rio de Janeiro: Casa Edson. (sem data).

Consuelo. (valsa espanhola). Aurélio Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado editora. (sem data).

Bohème. (valse lente). Aurélio Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Filippone editora. (sem data).

Sabonte japonês. (polka). Aurélio Cavalcanti. (sem indicação de editora e data).

Cake-walk. Aurélio Cavalcanti. Rio de Janeiro: Manoel Antonio Guimarães editora. (sem data).

Levadas da Bréca. (samba das sapequinhas). Osvaldo Cardoso de Menezes (Menezes Filho). Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs editor. (sem data).

Que tentação... (polka-tango). J. F. Fonseca Costa (Costinha). Rio de Janeiro: Atelier Utho-musical editor (sem data).

Bonita como eu só... (polka). Carlos T. de Carvalho (Corujinha). (sem indicações de editora, local e data).

Esperançosa. (valsas). Alexandre G. de Almeida (Xandico). Rio de Janeiro: Buschmann e Guimarães editora. (sem data).

In dubbio. (valsas) José Garcia de Christo (J. Garcia de Christo). Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado editora. (sem data).

Amor que dorme. (*schottisch*). J. M. Azevedo Lemos. Rio de Janeiro: Casa Edson. (sem data).

Carnaval. (tango). J. Carvalho de Bulhões (Bulhões). (sem indicações de editora, local e data).

Mineira. (valsas). Aurélio Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa Viúva Guerreiro & Cia Editores de Música. (sem data).

Inglêz. (*Schottisch*). Aurélio Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado editora. (sem data).

Baiser supreme. (*valse lente*). Mário Penaforte. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão editora. (sem data).

Pelo telefone. (samba carnavalesco). Ernesto dos Santos (Donga). (sem indicações de editora, local e data).

Falla baixo. (Marcha carnavalesca). J. B. Silva (Sinhô). Rio de Janeiro: Editora Viúva Guerreiro & Cia. 1922.

Pianola (Ragtime). J. B. Silva (Sinhô). Transcrição a 4 mãos por Aloysio Alencar Pinto, manuscrito, (sem data).

Gosto que me enrosco. (Samba). J. B. Silva (Sinhô). Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs & Cia. (sem data).

Love and roses. (*Fox-trot*). Augusto Vasseur. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes. (sem data).

O despertar da montanha. (Tango de salão). Eduardo Souto. São Paulo: edições musicais, 1919.

Pembêê. (Chula à moda bahiana). Eduardo Souto. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes. (sem data).

B...A BA... (Samba carnavalesco). Luiz Nunes Sampaio (Careca). Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes. (sem data).

Não é assim que eu queria... (Samba). Luiz Nunes Sampaio (Careca). Rio de Janeiro: Editora Viúva Guerreiro & Cia. (sem data).

Vênus. (Fox-trot). José Francisco de Freitas (Freitinhas). Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs & Cia. (sem data).

Maricóta, sáe da chuva. (Tanguinho). Marcelo Tupinambá. São Paulo: Estabelecimento musical Sotero de Souza editor. (sem data).

Não sejas má, titia. (Tango). João Popini Mascarenhas (Giovanni d' Alice). (sem indicação de editora e local). 1915.

Brazil (Aquarela do Brasil). (Samba). Ary Barroso. New York: Southern Music Pun. Co., Inc. (sem data).

Seresteiro (choro). Amélia Brandão (Tia Amélia). Rio de Janeiro: Rio musical Ltda, 1954.

Teu cantor. (Tango argentino). Aloysio de Alencar Pinto. Fortaleza: Casa editora Ceará musical, 1926.

As praias desertas. (Samba-canção). Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim). São Paulo: Editora musical arapuá, 1958.

2. FONTES ICONOGRÁFICAS

Foto do arquivo particular de Custódia Annunziata de Oliveira

Fotos do arquivo particular de Robervaldo Linhares Rosa

Fotos de partituras

Fotos de livros

Fotos de pianeiros

Fotos de LPs

Fotos da cidade do Rio de Janeiro

3. FONTES FONOGRAFICAS

3.1. COLEÇÃO DE GRAVAÇÕES EM VINIL

Os pianeiros. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986.

Victor Assis Brasil - ao vivo. Magic Music (MM 3010), 1974.

Nova história da música popular brasileira: Ary Barroso. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

Nova história da música popular brasileira: Tom Jobim. São Paulo: Abril cultural, 1977

Nova história da música popular brasileira: Sinhô. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

Nova história da música popular brasileira: Carnaval I. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Nova história da música popular brasileira: Carnaval II. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Clara Sverner interpreta Eduardo Souto. Brasil: Emi-Odeon, 1982.

A bênção, Tia Amélia. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1980.

Velhas estampas: Tia Amélia com a Banda Vila Rica. Odeon MOFB 3056, 1959.

Encontro com ARY: um “bate papo” musical com o maior compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Copacabana, 1956.

Ary Caymmi & Dorival Barroso: um interpreta o outro. Odeon, 1958.

Teclado fantástico – Bené Nunes. Rio de Janeiro: Fantasia FLP 2.020, 1968.

Johnny Alf e os precursores da Bossa Nova. Nova História da MPB. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Fafá & Carolina - Fafá Lemos e Carolina Cardoso de Menezes. Eldorado (147.89.0555), 1989.

Tapete Mágico - Carolina Cardoso de Menezes. Odeon MOFB 3027, 1958.

Dick Farney na Broadway. Sinter SLP-1013, 1947.

Dick Farney - Música Romântica. Continental LPP-2, 1954.

Tom Jobim - the composer of desafinado plays. Verve records, 1963.

Radamés interpreta Radamés. Rio de Janeiro: Todamérica LPPTA – 310, 1958.

3.2. COLEÇÃO DE GRAVAÇÕES EM CD

As cidades - Chico Buarque. 1998, BMG/Brasil, 7432183233-2.

A Casa Edison e seu tempo. Franceschi, Humberto Moraes. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

90 anos sem Ary Barroso. Rio de Janeiro: FENAB, 1992.

Chiquinha Gonzaga e seu tempo. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2009.

Lua Branca - Eudóxia de Barros. São Paulo: Paulinas – COMEP, 2002.

Memórias Musicais – Caixa com 15 CDs. Rio de Janeiro: Biscoito Fino/Instituto Moreira Sales, 2002.

A Música dos Pianeiros (Gravação do recital). Pianista: Robervaldo Linhares Rosa. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2010.

4. FONTES ORAIS

Entrevistas com:

Maria Lúcia Roriz. (08/03/2011).

Heloísa Barra Jardim. (29/03/2010 e 29/10/2011).

Regina Andrade Mascarenhas. (09/08/2011).

Thereza Negrão. (22/09/2011).

Estércio Marquez Cunha. (25/09/2011).

Maria Augusta Calado. (06/10/2011).

Alice Mascarenhas Roriz. (21/10/2011).

5. FONTES ELETRÔNICAS

<<http://muse.jhu.edu/journals/notes/v057/57.1moore.pdf>>. Acesso em 24/02/2010.

<<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/1213.pdf>>. Acesso em 30/08/2010.

<http://www.lereumaviagem.com.br/sala/alves_rubem_saberler.html>. Acesso em 13/12/2010.

<http://www.chiquinhagonzaga.com/entrevistas/edinha_diniz.html>. Acesso em 25/08/2011.

<<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/claudio-frydman-a-musica-do-leitor.pdf>>. Acesso em 20/05/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-frederico-cardoso-de-meneses/dados-artisticos>>. Acesso em 10/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/antonio-frederico-cardoso-de-meneses/biografia>>. Acesso em 10/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/corujinha/dados-artisticos>>. Acesso em 10/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/azevedo-lemos/dados-artisticos>>. Acesso em 10/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/sinho/critica>>. Acesso em 01/10/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/augusto-vasseur/dados-artisticos>>. Acesso em 04/10/2011.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pianola>>. Acesso em 15/10/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/jose-francisco-de-freitas/dados-artisticos>>. Acesso em 06/10/2011.

<<http://aochiadobrasileiro.webs.com/Biografias/BiografiaFreitinhas.htm>>. Acesso em 06/10/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/jose-francisco-de-freitas/dados-artisticos>>. Acesso em 06/10/2011.

<<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/claudio-frydman-a-musica-do-leitor.pdf>>. Acesso em 20/05/2011.

<<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat11.pdf>>. Acesso em 30/08/2011.

<<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat10.pdf>>. Acesso em 02/09/2011.

<<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat10.pdf>>. Acesso em 02/09/2011.

<<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em 25/10/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 30/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 30/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos>>. Acesso em 30/09/2011.

<<http://br.groups.yahoo.com/group/OMalho/message/4855>>. Acesso em 30/09/2011.

<<http://www.youtube.com/watch?v=VbC5VQJ2pT8>>. Acesso em 10/09/2011.

<<http://www.dicionariompb.com.br/bene-nunes/dados-artisticos>>. Acesso em 01/10/2011.

<http://www.darandina.ufjf.br/textos/br/maio_2009/artigos/artigo04.pdf>. Acesso em 28/10/2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *O carnaval carioca através da música*. Vol 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985.

_____. *Claridade e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, Vol. 2. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ALMEIDA, Afifi Francisco Craveiro de. *Ernesto Nazareth - Vida e obra na memória do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Volume XV, Publicação da Escola de Música da UFRJ, 1985.

ALMEIDA, Luiz Antonio de. *Coração que sente*. Manuscrito original. (Sem data).

ALMEIDA, Benedicto Pires de. *Marcelo Tupinambá - obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial Ltda, 1993.

ALVES, Rubem. *A arte de saber ler*. Disponível em: http://www.lereumaviagem.com.br/sala/alves_rubem_saberler.html. Acesso em 13/12/2010.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo*. (Vol. 1). Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

_____. *Pianolatria*. In: *Revista Klaxon n° 1*. São Paulo, 1922.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.

ARAÚJO, Samuel. *Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade*. In: *Revista Brasileira de Música n° 4/janeiro de 2000*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

ARAÚJO, Mozart de. *Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, ano 4, n° 14, 1972.

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense editora, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda, 2007.
- AUGUSTO. Antonio J. *A questão Cavalier – música e sociedade No Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2009.
- AUGUSTO, Sérgio. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim music, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANDEIRA, Manuel & ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.
- BANDEIRA, Manuel. *Sinhô, traço de união*. In: BANDEIRA, Manuel & ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.
- _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Orestes. *Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BARBOSA, Marialva. *Paradigmas de construção do campo comunicacional*. In: *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. (Orgs.). WEBER, Maria Helena, BENTZ, Ione & HOHLFELDT, Antonio. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1999.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *O pianista brasileiro: do “mito do virtuose à realidade do intérprete*. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, Dissertação de mestrado, 1998.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BÉHAGE, Gehard. *Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana*. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Música, 1992/9.
- BENATTI, Antonio Paulo. *História, ciência, escritura e política*. In: *Narrar o passado, repensar a história*. (Orgs). RAGO, Margareth, & GIMENES, Renato Aloysio de Oliveira. Campinas: UNICAMP, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v. 1), São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema*, São Paulo, Escrituras, 2006.
- BLOES, Cristiane C. de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, Monografia, 2006.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BORGES, Gilson P. *Teatro Goiânia: história e estórias*. Goiânia: Editora UCG, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Cultura e história, uma aproximação possível*, In: Paiva e Moreira. (Orgs.). *Cultura. Substantivo plural*. Rio de Janeiro, ED.34, 1996.
- BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- BUENO, Silveira. *Gente Ilustre Marcelo Tupinambá*. In: ALMEIDA, Benedicto Pires de. *Marcelo Tupinambá – obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial Ltda, 1993.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.
- CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CARRASCO, Ney. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*, São Paulo, Via Lettera Editora & Fapesp, 2003.

- CATROGA, Fernando. *Memória e história*, In: *Fronteiras do milênio*, PESAVENTO, Sandra J. (Org.). Rio Grande do Sul, Editora Universidade UFRGS, 2001.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, (vol 1). Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*, (vol. 2). Petrópolis, Ed. Vozes, 2005.
- COHEN, Alberto A. & GORBERG, Samuel. *Rio de Janeiro: o cotidiano carioca no início do século XX*. Rio de Janeiro: AA Cohen Ed, 2007.
- COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazareth – pianista do Brasil*. Rio de Janeiro: ND Comunicações, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, 2002.
- DANTAS, Pedro. *Meditação sobre as origens*. In: Almeida, Benedicto Pires de. *Marcelo Tupinambá – obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial Ltda, 1993.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1984.
- DINIZ, André. *Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1991.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.
- DUBOIS, Jean. et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.
- _____. *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FONSECA, Aleilton Santana da. *Enredo romântico, música ao fundo*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de mestrado, 1992.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FREITAG, Lea Vinocour. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- FRESCA, Camila. *Pianolatria*. In: *Revista Concerto - Guia mensal de música erudita*. Ano XV, nº 155. São Paulo: Clássicos Editorial Ltda, 2009.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A. 1962.
- GAINZA, Violeta. H. *La improvisacion musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: C/DGDI, 1995.
- GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Zequinha de Abreu revisitado*. Santa Rita do Passa Quatro: Prefeitura municipal, 1986.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e terra, 2008.
- ITIBERÊ, Brasília. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Boletim Latino-americano de música, Ano V, nº 6, 1946.

- _____. *Nazareth, Garrincha, Gadé e outros “cobras”*. In: *Mangueira, montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*, Campinas, Papirus, 1996.
- JÚNIOR, Caio Prado. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.
- KOLINSKY, Mieczyslaw. *Review of studies in African musica by A. M. Jones*. The Musical Quartely, XLVI, jan 1960.
- LAGO, Manuel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- LAGO, Sylvio. *Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor Editora, 2007.
- LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.
- LUCAS, Maria Elizabeth. *Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: DACANAL, José & GONZAGA, Sérgio. (Orgs.). *Cultura e ideologia*. Porto Alegre: 1980.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*, Maryland: Scarecrow press, inc., 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2004.
- _____. *Elogio da razão sensível*, Petrópolis, Ed. Vozes, 2008.
- _____. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- MARCONDES, Marcos A. (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- MARINHO, Marco Antônio Ferreira. *Do latim ao português, percurso histórico dos sufixos –dor e –nte*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2009.

- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARTINELLI, Leonardo. *Piano, um amor à brasileira*. In: *Revista Concerto - Guia mensal de música erudita*, Ano XV, nº 155. São Paulo: Clássicos Editorial Ltda, 2009.
- MASCARENHAS, Adalberto. *Dados biográficos de João Popini Mascarenhas*. Manuscrito original (Sem data).
- MEDEIROS, Bianca F. *You don't have to know the language: Hollywood inventa o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Cadernos de antropologia e imagem, 1997.
- MELLO, Maria T. Negrão de. *Clio, a musa da História e sua presença entre nós*. In: COSTA, Cléria Botelho (Org.). *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15 Editores, 2002.
- _____. “*Cascariguidum*” cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa. In: *História em movimento (temas e perguntas)*. Albene M. (Org.). Brasília: Thesaurus, 1997.
- _____. *História cultura como espaço de trabalho*. In: *Os espaços da história cultural*. KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, Maria T. Negrão de. (Orgs.). Brasília: Paralelo 15, 2008
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Lisboa: 2005.
- MILLAN, Cleusa de Sousa. *Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da “Belle Époque”*: um ensaio de memória. Rio de Janeiro: Mestrado em memória Social e Documento da Universidade do Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, 1996.
- MORAIS JÚNIOR, Luís Carlos de. *O sol nasceu para todos: a história secreta do samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed. 2011.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MOORE, Tom. *A visit to Pianopolis: Brazilian music for piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno*. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/notes/v057/57.1moore.pdf>> (Acesso em 24/02/2010).
- MUNIZ, Diva Couto G. *O Império, o piano e o ensino da “miserável música” em Minas Gerais do século XIX*. In: COSTA, Cléria Botelho da & MACHADO, Maria Saete Kern. (Orgs.). *Imaginário e história*. Brasília: Paralelo 15, 1999.
- MURICY, Andrade. *Ernesto Nazareth (1863-1934)*. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros. Ano 5, nº 3, 1963.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

- NARLOCH, Leandro. *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. São Paulo: Ley, 2009.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NERY, Laura. *Cenas da vida carioca: o Rio nos traços de Raul Pederneiras*. In: In: *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. (Orgs.). CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Sousa, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- NESCHLING, John. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- NÓVOA, Jorge & SILVA, Marcos, *Cinema-História e Razão-poética: o que fazem os profissionais de História com os filmes?* In: *Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa*, PESAVENTO, Sandra J. (Org.). Goiânia: Ed. UCG, 2008.
- OLINTO, Antonio. *Ary Barroso, história de uma paixão*. Rio de Janeiro: Mondrian, 2003.
- OLIVEIRA, Clóvis de. *O caboclo Tupinambá*. In: ALMEIDA, Benedicto Pires de. *Marcelo Tupinambá – obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial Ltda, 1993.
- PEDERNEIRAS, Raul. *Cenas da vida carioca*, Rio de Janeiro, 1924.
- PENNAFORT, Onestaldo de. *Um rei da valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- PERES, Talitha Maria Cardoso. *Os tangos para piano de Chiquinha Gonzaga. Uma análise descritiva*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, Dissertação de mestrado, 1995.
- PESAVENTO, Sandra J. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *A memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.
- PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- PINTO, Aloysio de Alencar. *Ernesto Nazareth/ Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 5, 1963.
- _____. *Ernesto Nazareth/ Flagrantes*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Ano II, nº 6, 1963.
- _____. *Material manuscrito*. (sem data).

- PINTO, Alexandre. *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- PINTO, Georges F. Mirault. *Aloysio de Alencar Pinto: pianista e pianeiro*. Manuscrito original. (Sem data).
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- REIS, Júlio. *Música de pancadaria*. Rio de Janeiro: Casa editora Braz Lauria, 1919.
- REZENDE, Carlos Penteadó de. *Notas para uma história do piano no Brasil*. Revista Brasileira de Cultura, a.2, n. 6, Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, out./dez., 1970.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, (Tomo 1). Campinas: Papyrus editora, 1983.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- RIZZO, Wagner Antonio. *Finas estampas: o suporte representacional das estampas eucalol na encenação cotidiana brasileira e na memória publicitária nacional (primeira metade do século XX - tempo presente)*. Brasília: Universidade de Brasília, Tese de Doutorado PPGHIS, 2009.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Obras dodecafônicas para piano de compositores do grupo música viva: H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe, Edino Krieger - uma proposta interpretativa*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, 2001.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHIMIDT, Benito Bisso. *Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura*. In: *Narrar o passado, repensar a história*. (Orgs.). RAGO, Margareth, & GIMENES, Renato Aloysio de Oliveira. Campinas: UNICAMP, 2000.
- SCHLOCHAUER, Regina B. Q. *A presença do piano na vida carioca do século passado*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In: NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Tomás Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*, In: SILVA, Tomás Tadeu da. (Org.). HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Bruno Mandarino, 1967.

SODRÉ, Álvaro. *Os cafés-cantantes*. In: *Revista Fon-Fon!*, 26 de julho de 1924.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas editora, 1998.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em cena: a semana santa na cidade de Goiás (século XIX)*. Brasília: PPGHIS/UnB, Tese de doutorado, 2007.

SOUSA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2003.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. *Sócio-antropologia do cotidiano: a abordagem de Michel Maffesoli*. In: *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha a lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Nova história, velhos sons: notas pra ouvir e pensar a música brasileira popular*. In: Revista Debates, n° 1, Cadernos de Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1997.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WEHRS, C. Carlos J. *O Rio antigo – pitoresco e musical (memórias e diário)*. Rio de Janeiro: Ortibral, 1980.
- WEHRS, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed, 1983.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.
- _____. *A nova música da república velha*. (Sem indicação de editora e local), 1985.
- _____. *Panorama da música popular brasileira na “belle époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2000.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ. 2004.
- VIARO, Mario Eduardo. *Problemas de morfologia e semântica histórica do sufixo –eiro*. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/1213.pdf>> (Acesso em 30/08/2010).
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo. Brasiliense: 2004.

ZACCUR, Edwiges. *Metodologias abertas a iterâncias e errâncias cotidianas*, In: GARCIA, Regina Leite. (Org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DF&A, 2003.

ANEXO 1: Partituras

- Partitura 1. Francisca Gonzaga (Chiquinha Gonzaga): *Gaúcho (Corta-Jaca)* – Tango
Partitura 2. Ernesto Nazareth: *Apanhei-te, cavaquinho* – Polka
Partitura 3. Aurélio Cavalcanti: *Chorosa – Schottisch*
Partitura 4. J. B. Silva (Sinhô): *Falla baixo* – Marcha carnavalesca
Partitura 5. Eduardo Souto: *O despertar da montanha* – Tango de salão
Partitura 6. Ary Barroso: *Aquarela do Brasil* – Samba
Partitura 7. Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim): *Praias desertas* – Samba-canção

ANEXO 2: Documento sonoro – (CD)

Documento sonoro – (CD)

1. **Chiquinha Gonzaga:** *Gaúcho (Corta-Jaca)* – Tango
Piano: **Chiquinha Gonzaga**
2. **Ernesto Nazareth:** *Apanhei-te, cavaquinho* – Polka
Piano: **Ernesto Nazareth**
3. **Aurélio Cavalcanti:** *Chorosa – Schottisch*
Piano: Robervaldo Linhares Rosa
4. **Menezes Filho:** *Mulher* – Valsa
Piano: **Carolina Cardoso de Menezes**
5. **A. Chirol:** *Caboclinho* – Tango
Piano: Antonio Adolfo
6. **J. Garcia de Christo:** *Morrer sonhando* – Valsa
Piano: **Aloysio de Alencar Pinto**
7. **J. M. Azevedo Lemos:** *Lili – Schottisch*
Piano: Antonio Adolfo
8. **Sinhô:** *Fala, meu louro* - Samba de partido alto
Piano: Robervaldo Linhares Rosa
9. **Sinhô:** *Pianola – Ragtime* (transcrição para 4 mãos de Aloysio de Alencar Pinto)
Piano: **Augusto Vasseur**
10. **Marcelo Tupinambá:** *O matuto* – Cateretê à moda cearense
Piano: Eudóxia de Barros
11. **Zequinha de Abreu:** *Os pintinhos no terreiro* – Choro
Piano: Robervaldo Linhares Rosa
12. **Giovanni d’Alice:** *Não sejas má, tia!* – Tango
Piano: Robervaldo Linhares Rosa
13. **Eduardo Souto:** *O despertar da montanha* – Tango de salão
Piano: **Idálio de Mello**
14. Dorival Caymmi: *Dora* – Samba
Piano: **Ary Barroso**
15. **Radamés Gnattali:** *Gatinhos no piano*
Piano: **Radamés Gnattali**
16. **Tia Amélia:** *Bordões ao luar* – Choro
Piano: **Tia Amélia**
17. José Emygdio de Castro: *É café pequeno* – Tango
Piano: **Aloysio de Alencar Pinto**
18. **Carolina Cardoso de Menezes:** *Curió dengonso* – Choro
Piano: **Carolina Cardoso de Menezes**
19. Victor Young: *Stella by starlight*
Piano: **Bené Nunes**
20. R. Whiting e N. Moret: *She’s funny that way*
Piano: **Dick Farney**
21. **Johnny Alf:** *Seu Chopin, desculpe* – Samba-choro
Piano: **Johnny Alf**
22. **Tom Jobim:** *Meditação*
Piano: **Tom Jobim**