

AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS
DO RIO DE JANEIRO (1902-1927): VALSAS, POLCAS E DOBRADOS

por

DAVID PEREIRA DE SOUZA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, sob a orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá Ulhôa.

RIO DE JANEIRO, 2009.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

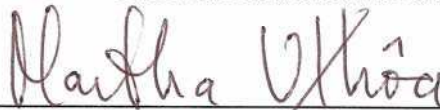
**“AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DA BANDA DO CORPO DE
BOMBEIROS (1902-1927): valsas, polcas e dobrados”**

por

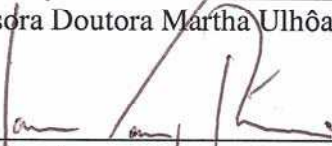
David Pereira de Souza

Tese de Doutorado

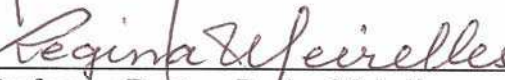
BANCA EXAMINADORA



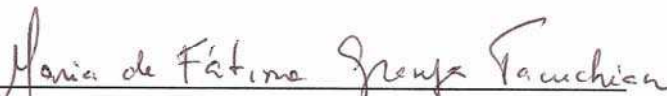
Professora Doutora Martha Ulhôa (orientadora)



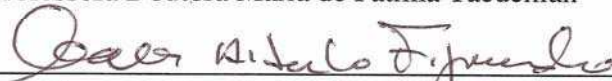
Professora Doutora Laura Rónai



Professora Doutora Regina Meirelles



Professora Doutora Maria de Fátima Tacuchian



Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo

Conceito: Aprovado com louvor

JUNHO DE 2009

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

S729 Souza, David Pereira de.
As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927) : valsas, polcas e dobrados / David Pereira de Souza, 2009.
xi, 148f. + CD-ROM

Orientador: Martha Tupinambá Ulhôa.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Bandas (Música) – História – Rio de Janeiro (Estado). 2. Registros sonoros – Indústria – Brasil – História. 3. Valsas. 4. Polcas. 5. Dobrados (Música marcial). 6. Andamento. I. Ulhôa, Martha Tupinambá. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 785.067098153

Esta Tese é dedicada, por ordem de chegada, aos meus pais, Manoel e Maria Aparecida, minha esposa, Marilene, e minha filha, Esther, pelo apoio, carinho e atenção incondicionais.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente a DEUS,
como gratidão eterna, pela sua bondade, misericórdia e infinito amor para
comigo, revelados através de Seu filho amado, Jesus Cristo,

a MARTHA ULHÔA,
pela confiança depositada em minha pessoa e em meu trabalho,
pela paciência na leitura e pela orientação lúcida e prática;

ao CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO,
pelo apoio constante e pelas sugestões práticas e eficientes;

a LAURA RONAI,
pela atenção e pelas dicas de escrita valiosíssimas;

a CAROLE GUBERNIKOFF,
pela confiança em minha pessoa e pela ajuda constante;

a ELIZABETH TRAVASSOS,
pela atenção e pelo apoio;

a MARIA DE FÁTIMA TACUCHIAN,
pelo carinho em aceitar o convite para compor a banca de defesa;

a REGINA MEIRELES,
pela gentileza em compor a banca de defesa;

a CLÁUDIA AZEVEDO,
pela revisão preciosa e competente do Abstract;

aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO;
pela excelência dos cursos ministrados;

ao amigo ARISTIDES,
pelo respeito, atenção e ânimo prestativo;

e, finalmente, aos demais amigos,
pelas orações e pelo incentivo.

Cada fonograma é uma criação artística única realizada por uma síntese de composição, execução e métodos de gravação específicos (Johnson, 2002, p. 209).

SOUZA, David Pereira de. *As Gravações Históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): Valsas, Polcas e Dobrados*. 2009. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal analisar o andamento das valsas, polcas e dobrados executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro na fase mecânica das gravações no Brasil (1902-1927). Primeiramente, apresenta um panorama histórico sobre sua organização, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros. Em segundo lugar, mostra que a indústria emergente do disco valorizou o tripé valsa, polca e dobrado. A seguir, fornece um comentário sobre os principais conceitos estéticos acerca da industrialização de bens culturais, a interferência da tecnologia sobre a gravação e a participação das bandas de música na era mecânica das gravações. Na última parte, discute a definição de andamento e seleciona quatro peças gravadas para análise: a valsa *Terna Saudade*, de Anacleto de Medeiros, a polca *Fantasia do Luar*, de Albertino Pimentel, a polca *Queixume ao Luar*, de Alberto F. Lopes, e o dobrado *Jubileu*, de Anacleto de Medeiros. Finalmente, identifica o andamento correspondente às valsas, polcas e dobrados gravados pela Banda do Corpo de Bombeiros. Em suma, a pesquisa indica que o andamento rápido praticado pelas bandas de música no início do século XX reproduzia um hábito interpretativo remanescente das danças européias oitocentistas.

Palavras-chave: Gravações Históricas — Banda de Música — Andamento

SOUZA, David Pereira de. *The Old Recordings of Fire Brigade Band of Rio de Janeiro (1902-1927): waltzes, polkas and marches*. 2009. Thesis (Doctor in Music) - Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis is aimed at analysing the tempo of waltzes, polkas and marches performed by the Fire Brigade Band (Banda do Corpo de Bombeiros) of Rio de Janeiro, during the era of mechanical recording in Brazil (1902-1927). Firstly, the thesis presents a historical overview about the band's organization, under the supervision of conductor Anacleto de Medeiros. Secondly, the thesis argues that the emergent recording industry consolidated itself on the waltz/polka/march tripod. It follows with a commentary regarding the main aesthetical concepts about the industrialization of cultural production, the interference of technology in the recording process, as well as the participation of bands in the era of mechanical recording. In its last part, the thesis discusses the definition of tempo and analyses four recorded pieces: the waltz *Terna Saudade*, composed by Anacleto de Medeiros, the polka *Fantasia do Luar*, by Albertino Pimentel, the polka *Queixume ao Luar*, by Alberto F. Lopes, and the march *Jubileu*, by Anacleto de Medeiros. Finally, the tempo of waltzes, polkas and marches recorded by the abovementioned Fire Brigade Band is identified. In short, the research points out that the fast tempos adopted by bands in the beginning of the 20th century were a reproduction of a performance habit inherited from European dances of the 1800's.

Keywords: Old recordings — Bands — Tempo.

SOUZA, David Pereira de. *Les Enregistrements Historiques de l'Orchestre des Sapeurs-Pompiers de Rio de Janeiro (1902-1927) : des Valses, des Polkas et des Marches*. 2009. Thèse (Doctorat ès Musique). Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

L'objectif principal de cette thèse, c'est d'analyser le tempo des vales, des polkas et des marches exécuté par l'Orchestre des Sapeurs-Pompiers de Rio de Janeiro à la phase mécanique des enregistrements au Brésil (1902-1927). D'abord, on présente un panorama historique sur l'organisation de ce groupe de musiciens, dirigé par le chef d'orchestre Anacleto de Medeiros. Ensuite, on montre que l'industrie émergente du disque a valorisé le triplet valse-polka- marche. Après, on présente des commentaires à propos des principaux concepts esthétiques au sujet de l'industrialisation des biens culturels, à propos de l'interférence de la technologie sur l'enregistrement et à propos de la participation des groupes musicaux dans l'ère mécanique des enregistrements. Puis, on discute la définition de tempo et on choisit, pour analyser, quatre pièces: la valse « *Terna Saudade* », d'Anacleto de Medeiros, la polka « *Fantasia do Luar* », d'Albertino Pimentel, la polka « *Queixume ao Luar* », d'Alberto F. Lopes et la marche « *Jubileu* », d'Anacleto de Medeiros. Enfin, on identifie le tempo correspondant aux vales, aux polkas et aux marches enregistrées par le corps musical des Sapeurs-Pompiers. En résumé, cette recherche indique que le tempo rapide pratiqué par les groupes musicaux du début du XX^e siècle reproduisait une habitude interprétative qui remonte aux danses européennes des années 1800.

Mots-clés : Enregistrements Historiques – Orchestre – Tempo.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE ABREVIATURAS.....	x
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	x
LISTA DE QUADROS.....	xi
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – A BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO E SEU MESTRE: MAESTRO ANACLETO DE MEDEIROS.....	11
1.1 Esboço Biográfico de Anacleto de Medeiros: Ontem e Hoje	
1.1 A Banda do Corpo de Bombeiros: Criação e Organização (1986-1906)	
CAPÍTULO 2 – O REPERTÓRIO POPULAR DAS BANDAS DE MÚSICA NA INDÚSTRIA EMERGENTE DO DISCO: VALSAS, POLCAS E DOBRADOS.....	42
2.1 A Valsa Brasileira: origens e desenvolvimento	
2.2 A Polca Brasileira: origens e desenvolvimento	
2.2. O Dobrado Brasileiro: origens e desenvolvimento	
CAPÍTULO 3 – A INDÚSTRIA EMERGENTE DO DISCO NO BRASIL (1902-1927).....	70
3.1 As Primeiras Gravações das Bandas de Música no Brasil: o Contexto Histórico	
3.2 A Estética do Disco: Caminhos e Conceitos	
3.3 A Técnica do Disco: Aspectos do Passado e do Presente	
CAPÍTULO 4 – AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS NA ERA MECÂNICA: O ANDAMENTO NAS POLCAS, VALSAS E DOBRADOS.....	105
4.1 A Valsa <i>Terna Saudade</i>	
4.1.1 A Análise Comparativa: o Andamento	
4.2 As Polcas <i>Fantasia do Luar</i> e <i>Queixumes ao Luar</i>	
4.2.1 A Análise Comparativa na polca <i>Fantasia do Luar</i> : o Andamento	
4.2.2 A Análise Comparativa na polca <i>Queixume ao Luar</i> : o Andamento	
4.3 O Dobrado <i>Jubileu</i>	
4.3.1 A Análise Comparativa: o Andamento	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS.....	145

LISTA DE ABREVIATURAS

ARQUIVOS DE PARTITURAS E DE GRAVAÇÕES

ABCBRJ - Arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro
ABAN - Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno (Escola de Música da UFRJ)
ABNRJ - Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
AMA - Acervo Mozart de Araújo (Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil - RJ)
AORB - Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João Del Rei - MG)
ASIMS – Arquivo Sonoro do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

DB78RPM – Discografia Brasileira 78rpm Vol. 1 (1902-1964)
EMB – Enciclopédia de Música Brasileira

INTÉRPRETES (BANDAS DE MÚSICA)

BCBRJ - Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro
BCE - Banda da Casa Edson (RJ)
BCF – Banda da Casa Faulhaber
BC – Banda Columbia
BM – Banda do Malaquias
BFM – Bandas na Fase Mecânica

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Página
1. Anacleto de Medeiros, <i>Jubileu</i> , dobrado, 1906, Introdução	21
2. Anacleto de Medeiros, <i>Terna Saudade</i> , valsa, [1904], c. 1-8.	51
3. Anacleto de Medeiros, <i>A Despedida</i> , valsa, [1902], c. 1-8	51
4. Anacleto de Medeiros, <i>Farrula</i> , valsa, [1904], c. 1-8	51
5. Anacleto de Medeiros, <i>Lídia</i> , polca, s/data, c. 1-4	53
6. Anacleto de Medeiros, <i>Cabeça de Porco</i> , polca, 1896, c. 1-8	56
7. Anacleto de Medeiros, <i>Araribóia</i> , dobrado, [1904], c. 57-63	59
8. Anacleto de Medeiros, <i>Avenida</i> , dobrado, [1905], c. 40-44	60
9. Anacleto de Medeiros, <i>Pavilhão Brasileiro</i> , dobrado, [1905], c. 5-12	62
10. John Philip Sousa, <i>Semper Fidelis</i> , marcha, 1888, c. 17-24.	64
11. Anacleto de Medeiros, Pavilhão Brasileiro, dobrado, [1905], c. 1-4	64
12. John Philip Sousa, <i>Semper Fidelis</i> , marcha, 1888, c 1-8	65
13. Henrique A. de Mesquita, <i>A Gata Borralheira</i> , polca, 1885, compassos 1-4	67
14. Anacleto de Medeiros, <i>Avenida</i> , dobrado, [1905], compassos 1- 4	67
15. Henrique A. de Mesquita, <i>A Gata Borralheira</i> , polca, 1885, c. 2-4	67
16. Anacleto de Medeiros, <i>Avenida</i> , dobrado, [1905], c. 6-8	68

LISTA DE QUADROS

	Página
1. Gravações com títulos de autoria do maestro Anacleto	23
2. CD Evocação IV: Anacleto de Medeiros	24
3. CD Sempre Anacleto	25
4. Composições do maestro Anacleto de Medeiros	27
5. Quantitativo de valsas, polcas e dobrados na fase mecânica (1902-1927)	47
6. Casa Edison: Discos Duplos Zonophone (1902-1904)	73
7. Casa Edison: Discos Duplos Odeon (1902-1927)	74
8. Gravações com a BCBRJ (Odeon, série 40.000, 1904-1907)	79
9. Proporção entre os Andamentos e as Indicações Metronômicas	111
10. Valsas Interpretadas pela Banda do Corpo de Bombeiros (1902-1927)	119
11. Polcas Interpretadas pela Banda do Corpo de Bombeiros (1902-1927)	129
12. Dobrados Interpretados pela Banda do Corpo de Bombeiros (1902-1927)	135
13. Listagem das Gravações no CD Exemplos Fonográficos	139

Capítulo 1

A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e Seu Mestre: Maestro Anacleto de Medeiros

Compositor e regente, o maestro Anacleto de Medeiros (1866-1907) adaptou, em pauta e em disco, o sincopado buliçoso do maxixe, o melodismo fluente da modinha e o timbre grave e brejeiro do violão à linguagem das bandas de música. Sem dúvida, sua capacidade inventiva estará registrada na memória da música brasileira pelo balanço de seus ritmos, expressividade de suas melodias e requinte de seus arranjos. Aliás, suas obras serviram até de inspiração para outros compositores. A seção final do *Choros n° 10*, da autoria do maestro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), foi construída sobre o tema singelo do xóti *Iara*, de Anacleto de Medeiros. Mas sua vocação musical e seu talento profissional legaram ainda à posteridade um dos patrimônios históricos e culturais mais representativos da música brasileira: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.

Organizada em 1896, com a seguinte ressalva: “sem ônus para os cofres públicos”, esse conjunto musical teve que contar com a ajuda financeira de comerciantes e empresários em seus primeiros anos, conforme averiguamos nos jornais da época. Mesmo assim, logo alcançou prestígio no cenário musical carioca, pois foi uma das primeiras bandas militares convidada para gravar discos no Brasil. Sem dúvida, a fase mecânica das gravações em disco no Brasil (1902-1927) foi marcada pela presença expressiva das bandas de música, em cujo repertório predominantemente popular sobressaiu valsas, polcas e dobrados. O Catálogo da Casa Edson de 1902 está repleto de gravações com esses gêneros musicais, “executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro sobre [*sic*] a regência de seu mestre, maestro Anacleto de Medeiros” (Franceschi, 2002, p. 92). Atualmente, esses primeiros registros fonográficos representam tanto um acervo documental importantíssimo para a música brasileira como fonte primária para a pesquisa das práticas musicais no início do século XX.

1.1 Esboço Biográfico de Anacleto de Medeiros: Ontem e Hoje

Como organizador e maestro ensaiador da BCBRJ, Anacleto de Medeiros contribuiu efetivamente para a cultura musical brasileira. Como arregimentador, foi, pouco a pouco, convidando os melhores instrumentistas da época para integrar essa instituição musical. Como regente, o rigor rítmico, a afinação primorosa e a maciez de interpretação em conjunto foram os elementos de destaque no cenário fonográfico. E como compositor, a expressividade e a singeleza melódicas formaram o tempero do timbre melancólico de suas valsas, enquanto que o ritmo sincopado e buliçoso foi o ingrediente principal de suas polcas amaxixadas. Mas apesar de toda essa contribuição significativa à música brasileira, a verdade é que seus dados biográficos ainda são muito escassos e dispersos. Até hoje, existem informações cujo conteúdo é contraditório, muito embora sua repetição sistemática tenha contribuído para adquirir credibilidade. Assim, o cruzamento dos dados constantes na historiografia da música brasileira com documentos extraídos de fontes primárias transforma-se em uma ferramenta metodológica essencial. Com isso, é possível tanto descobrir novos dados como também ampliar o foco da pesquisa histórica.

O artigo publicado no jornal *A Gazeta de Iotícias*, de 13 de julho de 1906, é o documento biográfico mais antigo e mais completo sobre o maestro Anacleto de Medeiros. Cumpre, ainda, destacar que é uma fonte documental contemporânea ao biografado. Por conseguinte, carrega uma autoridade histórica significativa. O artigo foi escrito em um data duplamente especial, pois o maestro Anacleto de Medeiros completava 40 anos de vida nesse dia e o Corpo de Bombeiros ainda comemorava o seu Jubileu, ocorrido no dia 2 do mesmo mês. O resultado foi, também, duplamente proveitoso. Anacleto de Medeiros compôs o dobrado *Jubileu*, construído sobre o toque do Corpo de Bombeiros, e o Jornal *A Gazeta de Iotícias* publicou um artigo histórico sobre a sua biografia.

Segundo a pesquisadora Clara Asperti, “a *Gazeta* era um periódico voltado para o seu tempo que colocaria, além das atualidades, a arte e a literatura ao alcance da população”, acrescentando, mais à frente, que “nomes respeitáveis da literatura e do meio cultural nacional desejavam ardentemente as páginas da *Gazeta de I otícias*; [e] realizaram esse desejo Coelho Neto, Alúcio Azevedo, Pardal Mallet e José do Patrocínio, dentre outros.⁸ Ou seja, a credibilidade adquirida por esse periódico estava entre as mais respeitadas da época. Apesar de extenso, os dados biográficos são bastante esclarecedores. Vale a pena a longa citação.

Faz anos hoje o Anacleto. Conhecem-no todos. É o mestre da Banda do Corpo de Bombeiros. Anacleto nasceu em Paquetá a 13 de julho de 1866, sendo anos depois, aprendiz de flautim e sax de uma banda que existiu naquela ilha. Matriculou-se, em 1884, no então Conservatório de Música, tendo por colega Francisco Braga, obtendo a carta de professor, em 1886. Fundou o Clube ‘Gutenberg’, quando aprendiz, e mais tarde oficial, de tipógrafo da Imprensa Nacional. Com alguns músicos da extinta banda de Paquetá fundou o ‘Recreio Musical Paquetaense’, escrevendo para esse conjunto, diversos cantos sacros, missas, **Te-Deum**, que tem sido cantados em várias igrejas, principalmente em Paquetá, onde dirigiu muitas festas internas e externas. Convidado em 1896, pelo tenente-coronel Eugênio Jardim, que era, então, comandante interino do Corpo de Bombeiros, para dirigir a banda de música, dedicou e ainda dedica, todos os seus esforços no aprimoramento da referida organização. O saudoso Carlos Gomes quando esteve hospedado na ilha de Paquetá, era incansável em elogiar o talento musical de ‘seu caboclo’, como o tratava, o grande maestro, não só pelas suas inspiradas produções, como pela afinação severa dos instrumentos de sua pequena banda, que ele conseguia obter, apesar de seus instrumentos serem, em sua maioria, de diversos fabricantes.

A filha desse ilustre maestro ofereceu-lhe um retrato do pai, quando Anacleto, a seu pedido, executou, em um coreto do Largo da Lapa, a **Protofonia do Guarani**.

É, atualmente, mestre da banda da Fábrica de Tecidos Bangú.

Sua última produção é o dobrado **Jubileu**, oferecido ao Corpo de Bombeiros e executado durante as últimas festas. Tem por motivo o ‘sinal do Corpo’, o qual é ouvido durante a execução, em diversas partes da inspirada composição.

O vigário de Paquetá, atendendo aos vários serviços prestados por ele à igreja, cedeu perpetuamente, a sepultura em que descansa sua idolatrada mãe, D. Isabel de Medeiros.

Saudamos o grande Anacleto, no dia de seu aniversário.⁹

⁸ ASPERTI, Clara Miguel. A Vida Carioca nos Jornais: *Gazeta de I otícias* e a Defesa da Crônica. In: VII Jornada Multidisciplinar: Humanidades em Comunicação. São Paulo (Bauru): FAAC/UNESP, 2005. Disponível em: <http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/68_clara_miguel.htm> Acesso em: 08 Jan 2009.

⁹ Fonte: Jornal *A Gazeta de I otícias*, de 13 de julho de 1906.

Chama, porém, atenção a informação referente à iniciação musical do biografado, sobretudo com relação ao local onde iniciou seus estudos em música. Até hoje, a historiografia da música brasileira afirma que Anacleto de Medeiros fora internado na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, aos nove anos de idade. Informa-se, inclusive, que foi discípulo do mestre Antônio dos Santos Bocot e teve como primeiro instrumento, o flautim. (Vasconcelos, 1977; Cazes, 1998; Marcondes, 2000; Souza, 2003 & Diniz, 2007).

Para o musicólogo Baptista Siqueira, entretanto, esse dado biográfico era um equívoco, pois havia informações de que “Anacleto, com nove anos de idade, foi incluído nessa organização musical, mas as pesquisas realizadas em torno do assunto, no próprio Arsenal de Guerra, não as confirmaram, mas, pelo contrário, desautorizaram sua propagação (1970, p. 188)”. Além do mais, o artigo jornalístico supracitado é contundente em afirmar que começou sua aprendizagem musical como “aprendiz de flautim e sax de uma banda que existiu naquela ilha [Paquetá]”, sendo ainda cuidadosos em não asseverar a idade com a qual ele deu os primeiros passos em música. Assim, a conclusão a tirar é que sua aprendizagem musical não teria começado, afinal, na banda do Arsenal de Guerra.

Porém, a questão aparentemente solucionada ainda não tinha chegado ao desfecho, pois localizamos uma carta cujo conteúdo confrontava o artigo biográfico no tocante, mais uma vez, a sua iniciação musical. Baptista Siqueira, em seu livro intitulado *Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto*, transcreveu, na parte final, uma carta assinada pelo maestro Djalma do Carmo, segundo a qual Anacleto de Medeiros recebeu, sim, suas primeiras aulas na Banda do Arsenal de Guerra. Siqueira ainda acrescenta que o maestro Djalma “conheceu pessoalmente Anacleto de Medeiros de quem era grande amigo” (1970, p. 240). Contudo, alerta para o fato de que não foi possível “confirmar, com documentos, as notícias que a seguir daremos”. Provavelmente, essa ressalva ocorreu por não

ter apresentado um documento oficial que comprovasse o conteúdo da carta. Como, por exemplo, o documento de registro expedido pelo Arsenal de Guerra. Em todo caso, inicia a transcrição com o seguinte cabeçalho:

“Diz textualmente o mestre Djalma do Carmo, em documento assinado:

Aos nove anos, Anacleto foi internado no Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, na Companhia de menores ali existentes. Seu primeiro mestre foi Antônio dos Santos Bocot e o primeiro instrumento, o flautim.

Aos 18 anos Anacleto saiu da banda e foi para a Imprensa Nacional, como aprendiz de tipógrafo. Isto ocorreu em 1884 quando também começou a estudar no Conservatório de Música. Anacleto de Medeiros nome com que se tornou conhecido, tocava todos os instrumentos de sopro da banda, mas preferia o saxofone soprano.

Anacleto quando assumiu a direção da nova banda Corpo de Bombeiros (em 1896, outubro) aproveitou grande parte de ex-alunos do Arsenal de Guerra cujos nomes são: Luiz de Souza (cornetim), Casemiro Rocha (cornetim), Edmundo Otávio Ferreira (requinta), João Ferreira de Almeida (bombardino) e Sebastião (C. Baixo em si bemol).

O primeiro contra-mestre da banda do Corpo de Bombeiros foi João Ferreira de Almeida”. ‘Cita, a seguir, outros músicos trazidos por Anacleto da banda do Arsenal de Guerra: “Manuel Salgado (fagote)? Oscar José Luiz de Souza (saxhorne)”.

“Grande parte das composições de Anacleto foram feitas de improviso tal como a célebre **Terna Saudade**.

Anacleto era mestre de várias bandas: Fábrica de Tecidos Bangu, Fábrica de Tecidos Macacos (atual Paracambi); esta ele entregou a direção a seu antigo contra-mestre João Ferreira de Almeida (João Mulatinho).

Dados fornecidos pelo amigo Djalma do Carmo que conheceu pessoalmente Anacleto de Medeiros de quem era grande amigo” (Siqueira, 1970, p. 240).

A essa altura, portanto, é difícil saber exatamente em qual dos documentos se encontra a verdade dos fatos. Além disso, essa carta acrescenta informações que não estavam contidas no artigo jornalístico. Por exemplo, assegura que Anacleto arregimentou ex-alunos da banda do Arsenal de Guerra, como Luiz de Souza, Casemiro Rocha e João Ferreira de Almeida, apontado como o primeiro contra-mestre da BCB RJ.

Nesse sentido, é necessário discriminar os dados com muita cautela. Em primeiro lugar, o *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* não comprova a inclusão de todos esses nomes citados. Por exemplo, Manoel Salgado e Oscar José Luiz de Souza não foram localizados. Ainda conforme esse documento oficial, “teve

Anacleto Augusto de Medeiros os seguintes contra-mestres: Joaquim de Oliveira Azevedo, Luiz da Cunha Portugal, João Francisco de Almeida e Albertino Ignacio Pimentel”.¹⁰

Portanto, caso essa citação esteja organizada em uma seqüência cronológica, o primeiro contra-mestre não foi João Ferreira de Almeida, mas Joaquim Oliveira Azevedo, o que confere com os registros internos do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Com efeito, a *Ordem de Serviço* nº 94, de 14 de novembro de 1896, traz a seguinte determinação: “Seja promovido à 2º Sargento Graduado, ficando até ulterior deliberação, *encarregado da banda de música em organização*, o soldado nº 4” (Apud Gouvêa, 2007, p. 27, grifo nosso). De acordo com o Livro de Assentamento, verificamos que o nº 4 correspondia exatamente a *Joaq.^m de Oliveira Azevedo*.¹¹ Além do mais, constatamos ainda que o Sr. *João Fran.^{co} de Almeida*, e não João Ferreira de Almeida, ingressou na BCBRJ muito depois, em 01 de setembro de 1897, recebendo o nº de praça 281.¹² Assim, os documentos oficiais sustentam apenas a informação de que João Francisco de Almeida foi um dos primeiros contra-mestres dessa banda militar, e não exatamente o primeiro.

Mais à frente, o maestro Adjalma asseverou também que os músicos arregimentados por Anacleto de Medeiros eram egressos da Banda do Arsenal de Guerra. Contudo, há controvérsias ainda a esse respeito. É o caso, por exemplo, de Luiz de Souza. O missivista Alexandre Gonçalves Pinto relata em seu livro de memórias, intitulado *O Chôro, Reminiscências dos Chorões Antigos*, que

Luiz de Souza foi aprendiz de música do grande e notável pistonista Soares Barbosa, mestre da banda da Fortaleza [de São João], depois músico do 23º de Infantaria onde teve baixa como contra-mestre da referida banda, para depois fazer parte da banda de música do Corpo de Bombeiros na regência de Anacleto e ao lado de Albertino Caramona (sic), onde com muito brilho fez prodígios com o seu invencível pistão (1936, p. 101).

¹⁰ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 2).

¹¹ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 3).

¹² Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 4).

Cumpra ainda destacar que o memorialista Alexandre Gonçalves Pinto (vulgo “Animal”) foi contemporâneo e amigo tanto de Anacleto de Medeiros como de Luiz de Souza, o que aumenta a credibilidade, também, no teor de suas afirmações (Pinto, 1936).

À parte as divergências historiográficas a respeito da iniciação musical de Anacleto de Medeiros e de seus comandados, o fato corrente e consensual é que ingressou na Imprensa Nacional, como aprendiz de tipógrafo, em 1884. Com os operários da tipografia, chegou a fundar o Clube Musical Gutenberg. Ainda nesse mesmo ano, Anacleto também se matriculou no então Imperial Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFRJ). Vem do musicólogo Baptista Siqueira, a confirmação da notícia de sua conclusão do curso de clarineta, em 14 de dezembro de 1886. O referido pesquisador encontrou no livro de atas do Conservatório de Música, 1881 a 1889, destinado às “juntas de professores”, à página 29, verso, o seguinte texto: “alunos aprovados nesse ano [1886]: D. Alexandrina da Conceição Oliveira, e E. Vieira de Castro (na aula de canto). Antônio Francisco Braga Júnior e Anacleto Augusto de Medeiros, na classe de clarineta”. Segundo o mesmo pesquisador, entre os professores que assinaram a ata estava: Henrique Alves de Mesquita e Antônio Luiz de Moura, o professor titular de clarineta (Siqueira, 1970, p. 162).

Após terminar o curso e obter seu certificado, dedicou-se à organização, em Paquetá, do Recreio Musical Paquetaense, começando a compor algumas peças religiosas, como cantos sacros, missas e um *Te Deum*. Embora suas composições de cunho religioso tenham praticamente desaparecido ao longo dos anos, existem, ainda, dois manuscritos do seu *Te Deum*: o primeiro está guardado no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, pertencente à Escola de Música da UFRJ, e o outro está no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, em São João Del Rei. A criação musical religiosa do maestro Anacleto de Medeiros nunca foi gravada, ou sequer impressa, o que explica a sua perda quase absoluta, não fosse o cuidado de alguns músicos em copiar e conservar pelo menos uma pequena amostra.

Em 1896, vive o momento mais alto de sua carreira musical, quando convidado pelo tenente-coronel Eugênio Jardim, comandante interino do Corpo de Bombeiros, para criar uma banda de música nessa organização militar. Durante seus dez anos de comando (1896-1906), Anacleto de Medeiros arregimentou músicos famosos no cenário musical da época, contribuindo efetivamente para que a sonoridade ríspida e marcial das bandas de música ganhasse um colorido suave e fluente. Com composições musicais que transitavam do timbre levemente melancólico das valsas ao ritmo sensual e até jocosos das polcas amaxixadas, registrou o ambiente musical tipicamente carioca, entre fins dos Oitocentos e início dos Novecentos.

À frente da BCBRJ gravou os discos pioneiros no Brasil. A bem da verdade, essa banda militar não foi a primeira a gravar discos, pois a Banda da 1ª Batalhão de Infantaria da Brigada Policial, que marcou presença com o xóti **Laços de Amor** (Zonophone X-794) e a gavota **Iail** (Zonophone X-795), aparece também na listagem das primeiras gravações em disco feitas para a Casa Edison, pela Zonophone de Berlim (Santos, vol. 1, 1982, p. 29). Contudo, a qualidade da execução em conjunto registrada pela BCBRJ é surpreendente. Sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros, o equilíbrio dos timbres instrumentais, a afinação rigorosa e a sutileza no fraseado de suas gravações contribuíram significativamente para que essa banda militar logo se destacasse no cenário fonográfico da época. Com uma sonoridade macia e fluente conjugada a um ritmo marcado pela leveza do andamento, a BCBRJ conseguiu retratar indelevelmente o espírito interpretativo da valsa brasileira no início do século XX. A gravação da valsa **Farrula** (Odeon 40.111), de Anacleto de Medeiros, é um bom exemplo. Além do mais, o toque de marcialidade tão comum às execuções do dobrado é substituído pelo equilíbrio sonoro entre a melodia e os contracantos. É o que ocorre, por exemplo, na execução dos dobrados **Jubileu** (Odeon 40.668) e **Avenida** (Odeon 40.316), também de Anacleto de Medeiros.

Infelizmente, no dia 14 de agosto de 1907, a notícia de seu falecimento, vitimado por um colapso cardíaco, interrompeu, de maneira abrupta, sua intensa e profícua carreira musical. Ao seu sepultamento compareceram representantes de todas as bandas de música criadas por ele, como a Banda da Fábrica de Tecidos Bangu, a Banda de Magé e a Banda do Corpo de Bombeiros (Siqueira, 1970). A notícia de seu falecimento foi publicada na nota nº. 227, no *Livro das Ordens do Serviço*, do dia 15 de agosto de 1907, dando ciência à Corporação do fato.

Cumpro o doloroso dever de registrar o falecimento do mestre da banda deste Corpo, Anacleto de Medeiros, durante o período de 11 anos em que aqui serviu; tornou-se digno de geral estima por suas virtudes pessoais, pelo amor e disciplina, pela dedicação e inteligência com que se dedicara ao serviço que lhe estava affecto. O Corpo de Bombeiros perde no inditoso maestro um amigo sincero e a banda, que com tanta proficiência dirigia, um competente profissional.

Assignado: Feliciano Benjamin de Souza Aguiar, Comandante Geral.

Com relação às despesas da missa fúnebre, a *Ordem do Serviço*, nº. 234, de 22 de agosto de 1907, traz o seguinte teor:

Pague-se pela caixa de economias a quantia de 49\$000, proveniente da despesa feita com a missa mandada rezar por este Corpo, pela alma do mestre da banda, Anacleto de Medeiros.

Assignado: Feliciano Benjamin de Souza Aguiar, Comandante Geral.

Verificamos, a seguir, que a *Ordem de Serviço*, nº. 247, de 4 de setembro, relatava o seguinte conteúdo:

Pague-se da caixa de economias ao Vigário da Matriz de Paquetá, a quantia de 300\$000, proveniente das despesas effectuadas com o funeral do mestre da banda deste Corpo, Anacleto de Medeiros.

Assignado: Feliciano Benjamin de Souza Aguiar, Comandante Geral.

O sentimento de amor e fraternidade dos músicos pelos familiares do maestro Anacleto é, também, digno de menção, pois dias após sua morte, aparece o seguinte artigo em um jornal da época:

‘O Anacleto’ / Uma Subscrição / Do Sr. Albertino Pimentel, contra-mestre da banda de musica do corpo de bombeiros, recebemos a seguinte carta: / “A banda de música do corpo de bombeiros, grata a memória do seu (...) educador,

sabendo que seu velho maestro Anacleto de Medeiros deixa sem arrimo uma irmã com 3 filhos, impetra dessa ilustre redação a fineza de abrir uma subscrição em prol da desventurada senhora, para a qual envia a quantia de 100\$, como início de tal comprometimento. / Aceitando a incumbência, declaramo-nos à disposição das pessoas que desejarem concorrer para aquelle generoso fim. A subscrição fica aberta com as seguintes parcelas: Banda dos Bombeiros ... 100\$000 / A. O. Torrez ... 20\$000 / Salvador Santos ... 30\$000 / M. J. Oliveira Rocha ... 50\$000 / Total 200\$000 [Duzentos Mil Réis].¹³

No dia seguinte, os operários da Imprensa Nacional fizeram publicar, também, as seguintes informações

‘O Anacleto’ / Uma comissão de operários da Imprensa Nacional promoveu uma subscrição para angariar donativos para a família do ilustre artista Anacleto de Medeiros, seu antigo companheiro de trabalho.¹⁴

É ainda oportuno mencionar que o respeito pela memória do maestro Anacleto continuou a ser mencionado nos anos seguintes. Com efeito, transcrevemos uma nota informativa, publicada na *Ordem de Serviço*, nº. 300, com data de 17 de dezembro de 1908, do Comando do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal. Portanto, já havia decorrido mais de um ano após o falecimento. Ela traz o seguinte conteúdo:

Tudo realizado a 11 do mês findo no ‘Theatro João Caetano’, situado no Recinto da Exposição Nacional, um concurso de bandas de muzica militares, no qual tomou parte a deste Corpo; é com íntima satisfação que torno público ter sido a mesma classificada em 1º. Lugar, conforme comunicação da Comissão Organizadora. Com quanto venha de sua instituição o bom conceito e apreço em que é tida, *graças aos esforços, tenacidade e competência do saudozo maestro Anacleto de Medeiros* (grifo nosso), que durante tantos annos a dirigiu (...).

Assignado: Feliciano Benjamin de Souza Aguiar, Comandante Geral.

Como compositor do gênero bandístico, Anacleto de Medeiros foi autor de dobrados e marchas que, até hoje, são páginas obrigatórias do repertório das bandas de música. Suas marchas variavam de caráter musical e de função social, pois eram divididas, geralmente, em três tipos básicos: militares, religiosas e fúnebres (Souza, 2003). Já os dobrados empregavam uma diversidade significativa de materiais e estilos musicais, além de homenagear sempre um fato ou uma personalidade da época, cumprindo, assim, um papel social. Em verdade, o

¹³ Fonte: Jornal *Gazeta de Notícias*, 17 de agosto de 1907, n. 229, p. 2.

¹⁴ Fonte: Jornal *Gazeta de Notícias*, 18 de agosto de 1907, n. 230, p. 8.

caráter marcial das marchas não aparece em seus dobrados, nos quais sobressai materiais como a transparência dos contracantos, o jogo diversificado dos timbres instrumentais e o estilo contrapontístico. Por exemplo, o dobrado *Jubileu*, composto em 1906, para homenagear os cinquenta anos de aniversário do Corpo de Bombeiros, emprega a técnica contrapontística em todo seu desenvolvimento. Assim, o tema principal, que é o próprio toque característico dessa corporação militar, ecoa por todo o dobrado, de maneira que o ouvinte pode percebê-lo em momentos diferentes. Por exemplo, na última parte é tocado, ao fundo, pelos trompetes, enquanto duas melodias diferentes e independentes são executadas, simultaneamente, por outros naipes da banda. Com o tempo, transformou-se em uma peça emblemática do repertório marcial das bandas de música. A seguir, transcrevemos o toque característico do Corpo de Bombeiros, que serviu de mote inspirador para o dobrado *Jubileu*.

Jubileu



Exemplo musical 1. Anacleto de Medeiros, *Jubileu*, dobrado, 1906, tema principal.¹⁵

Contudo, o conjunto de sua obra musical que chegou até nossos dias é ainda muito reduzido, o que representa, na prática, um descaso com a memória da música brasileira. De fato, verificamos que a ação do tempo e o ataque nocivo de insetos geraram uma deterioração progressiva de seus manuscritos, contribuindo para a perda de suas obras, muitas das quais, talvez, irrecuperáveis (Souza, 2003). Nesse sentido, dois projetos representaram um avanço significativo.

Primeiramente, o recente projeto de digitalização do Arquivo da BCB RJ, com patrocínio da Petrobrás, contribuiu efetivamente para preservar e divulgar um acervo

¹⁵ Fonte: Arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.

centenário muito pouco conhecido e que contém mais de 6 mil partituras, entre as quais manuscritos autógrafos do maestro Anacleto de Medeiros. É o caso, por exemplo, da marcha religiosa *São Sebastião*, da quadrilha *Miguelina*, do andante fúnebre *Os Mártires de Canudo*, da marcha religiosa *Conde de Santo Agostinho* e da polca *Medrosa*. Chamou, porém, atenção a pequena quantidade de fontes que transmitem sua obra musical. São apenas 33 títulos pertencentes a esse arquivo militar. Com o acréscimo dos exemplares (manuscritos e edições de época) depositados na Seção de Música da Biblioteca Nacional e no Acervo Mozart de Araújo, esse número sobe timidamente para 41.

O projeto de remasterização das primeiras gravações feitas no Brasil é também uma iniciativa revitalizante para a pesquisa da música brasileira e, por conseguinte, da produção do maestro Anacleto de Medeiros. Em 2002, foi inaugurado o Centro Petrobrás de Referência da Música Brasileira, localizado no Instituto Moreira Salles (RJ), que abriga as coleções de discos de Humberto Franceschi e de José Ramos Tinhorão. O trabalho de digitalização armazenou e disponibilizou cerca de 100 mil fonogramas, entre os quais 1.450 gravações com bandas de música, sendo aproximadamente 950 da fase mecânica (1902-1927). Com a BCB RJ localizamos 225 fonogramas, dos quais 29 pertencem à série 40.000 da Odeon (1904-1907). Ou seja, foram gravados provavelmente sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros. Finalmente, detectamos ainda 56 fonogramas cujos títulos são de sua autoria, embora esse número seja substancialmente reduzido para 16, quando eliminamos as gravações repetidas, as adaptações vocais e as composições cuja autoria é duvidosa. Com vistas à enumerar essas gravações históricas, organizamos um quadro com o seguinte conteúdo: título da peça, gênero, intérprete, autor, data provável de gravação, número de catálogo e gravadora. Embora a quantidade seja ínfima, a diversidade de datas de gravação, de selos comerciais e de bandas de música indica a presença significativa de sua produção musical nos primórdios da indústria fonográfica no Brasil.

Quadro 1: Gravações com títulos de autoria do maestro Anacleto¹⁶

I.º	Título	Gênero	Intérprete	Data	I.º de Série	Gravadora
1	<i>Avenida</i>	dobrado	BCBRJ	1904 – 1907	40316	Odeon
2	<i>Farrula</i>	valsa	BCBRJ	1904 – 1907	40111	Odeon
3	<i>Iara</i>	xótis	BCE	1907 – 1912	108111	Odeon
4	<i>Iara</i>	xótis	BCF	1910 – 1913	1452012	Favorite Record
5	<i>Iara</i>	xótis	BCE	1907 – 1913	10079	Odeon
6	<i>Implorando</i>	xótis	BCBRJ	1904 – 1907	40574	Odeon
7	<i>Implorando</i>	valsa	BCBRJ	1904 – 1907	40574	Odeon
8	<i>Jubileu</i>	dobrado	BCBRJ	1904 – 1907	40668	Odeon
9	<i>Lídia</i>	polca	BCBRJ	1904 – 1907	40557	Odeon
10	<i>Ï ão me olhes assim</i>	xótis	BCBRJ	1904 – 1907	40309	Odeon
11	<i>Ï in d'amour</i>	valsa	BCBRJ	1910 – 1913	1452080	Favorite Record
12	<i>Pavilhão Brasileiro</i>	dobrado	BCE	1904 – 1907	40166	Odeon
13	<i>Predileta</i>	valsa	BCBRJ	1908 – 1912	98767	Victor Record
14	<i>Terna Saudade</i>	valsa	BCBRJ	1908 – 1912	98768	Victor Record
15	<i>Terna Saudade</i>	valsa	BCE	1904 – 1907	40226	Odeon
16	<i>Três Estrelas</i>	xótis	BCE	1904 – 1907	40437	Odeon

¹⁶ INSTITUTO MOREIRA SALLES: ACERVOS E PESQUISA ON-LINE. Disponível em <<http://ims.uol.com.br/ims>>. Acesso em: 24 Jan 2009.

Ainda no campo da discografia, é importante ressaltar duas produções fonográficas que contribuíram também para a divulgação e preservação de sua produção musical: **Evocação IV: Anacleto de Medeiros** (1980) e **Sempre Anacleto** (1999). O primeiro é praticamente uma obra antológica, pois é resultado da co-participação de dois expoentes da música brasileira: o pesquisador Ary Vasconcelos, responsável pela pesquisa histórica, e o maestro Rogério Duprat, a quem pertencem os arranjos. Sua inspiração, inclusive, acrescentou a sonoridade densa e, muitas vezes, intimista do naipe das cordas. Com efeito, as peças ganharam uma nova roupagem instrumental, com um fraseado mais próximo ao da música de concerto. Na verdade, aconteceram dois lançamentos. O primeiro em LP, em 1980, e o segundo, na década seguinte, quando o original analógico foi transferido para o sistema digital, o que possibilitou um relançamento em CD com 12 faixas, ambos fabricados pela Sony Music e produzidos pela Eldorado (584.099). A ordem das faixas com os respectivos títulos, com a classificação do gênero, é apresentada a seguir.

Quadro 2: CD Evocação IV: Anacleto de Medeiros

Faixa	Título	Gênero
1	<i>Os boêmios</i>	Tango
2	<i>Três estrelinhas</i>	Polca
3	<i>Implorando</i>	Xóti
4	<i>Em ti pensando</i>	Polca
5	<i>¡ ão me olhes assim</i>	Xóti
6	<i>¡ o baile</i>	Quadrilha
7	<i>Terna saudade</i>	Valsa
8	<i>Iara</i>	Xóti
9	<i>Carolina</i>	Valsa
10	<i>Benzinho</i>	Xóti
11	<i>¡ enezinha e Catitinha</i>	Polca
12	<i>Cabeça de Porco</i>	Polca

O segundo trabalho fonográfico é uma coletânea de 13 músicas, sendo que a peça intitulada *Cecy* (faixa 11) é de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), composta em homenagem a Anacleto de Medeiros. Todas essas composições receberam adaptação para quinteto de metais (trompete I, trompete II, trompa, trombone e tuba) e para uma banda de câmara (uma banda de tamanho reduzido: flautim, flauta, requinta, clarineta, clarone, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompete, trompa, trombone e tuba). A direção musical ficou sob a responsabilidade de Antonio Augusto (Trompista da Orquestra Sinfônica Brasileira). Os arranjos de Vicente Ribeiro realçaram a leveza rítmica e a beleza melódica das composições originais. Fabricado pela Microservice, e produzido por Mário de Aratanha, esse CD foi lançado pelo selo Kuarup (KCD-123), em 1999. Transcrevemos, a seguir, a ordem das faixas com os títulos e a classificação do gênero.

Quadro 3: CD Sempre Anacleto

Faixa	Título	Gênero
1	<i>Jubileu</i>	Dobrado
2	<i>Yara</i>	Xótis
3	<i>Ï o Baile</i>	Quadrilha
4	<i>Terna Saudade</i>	Valsa
5	<i>Cabeça de Porco</i>	Polca
6	<i>Santinha</i>	Xótis
7	<i>Implorando</i>	Xótis
8	<i>Medrosa</i>	Polca
9	<i>Três Estrelinhas</i>	Xótis
10	<i>Pavilhão Brasileiro</i>	Dobrado
11	<i>Cecy</i>	Valsa
12	<i>Avenida</i>	Dobrado
13	<i>Os Boêmios</i>	Tango

Em suma, o valor histórico de suas obras é inestimável, pois retratam, com muita propriedade, o processo de adaptação e aglutinação de materiais e estilos musicais diferentes na construção da música brasileira. Como já tínhamos mencionado no início, sua capacidade inventiva retratou, com muita propriedade, tanto o sincopado rítmico da polca amaxixada quanto a expressividade melódica da valsa. Por exemplo, o ritmo buliçoso e enérgico do maxixe está presente na polca **Cabeça de Porco** (Odeon 40.621), executada pela BCBRJ, enquanto que a expressividade é a marca registrada da valsa **Terna Saudade** (Odeon 40.226), gravada pela Banda da Casa Edison. O poeta Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) transformou essa valsa na canção **Por um Beijo** (RCA Victor 801020), interpretada pelo cantor Vicente Celestino.

Além disso, cabe destacar que a seção final dos **Choros nº. 10**, de Heitor Villa-Lobos, composto por volta de 1926, e gravado ao vivo pela Orquestra da Rádio-Teledifusão Francesa, em 1955, foi construído sobre o tema singelo do xóti **Iara**, de Anacleto de Medeiros. Gravado originalmente pela Banda da Casa Edison (Odeon 108.111), esse xóti também ganhou letra de Catulo da Paixão Cearense. Com isso, apareceu a modinha **Rasga o Coração**, interpretada por Mário Pinheiro (Odeon 108.343).¹⁷

Portanto, o legado musical do maestro Anacleto de Medeiros serve não apenas como ponto de partida para a pesquisa fonográfica do repertório das bandas de música, como também para a identificação dos gêneros e estilos musicais que contribuíram para a formação da cultura musical brasileira. Finalmente, organizamos um quadro que fornece uma listagem de suas obras que chegaram até os nossos dias, além de informar os arquivos que as abrigam. Por uma questão sistemática, adotamos um critério quantitativo decrescente para os gêneros musicais, conforme o número das composições localizadas.

¹⁷ A expressão *modinha* se tornou sinônima de *canção popular* no início do século XX, pois não tinha uma estrutura formal particular. Ao contrário, podia abrigar valsas, polcas, tangos etc., representando mais uma canção de cunho sentimental, romântico (Cf. SOUZA, 2005, p. 32-41).

Quadro 4: Composições do maestro Anacleto de Medeiros, agrupadas por gênero, título e respectivo(s) acervo(s)

Polcas: 7	
Título	Arquivo
<i>Cabeça de Porco</i>	ABCBRJ, ABNRJ
<i>Em Ti Pensando</i>	ABNRJ
<i>Eulália</i>	ABCBRJ
<i>Lídia</i>	ABCBRJ
<i>Medrosa</i>	ABCBRJ
<i>Í enezinha e Catitinha</i>	ABNRJ
<i>Qüiproquó</i>	ABCBRJ
Quadrilhas: 6	
<i>Açucena</i>	ABNRJ
<i>Fluminense</i>	ABCBRJ
<i>Miguelina</i>	ABCBRJ
<i>Í o Baile</i>	ABCBRJ
<i>Preciosa</i>	ABCBRJ
<i>Segredos do Coração</i>	ABCBRJ
Valsas: 6	
<i>A Rainha dos Gênios</i>	ABNRJ
<i>Despedida</i>	ABNRJ
<i>Farrula</i>	ABCBRJ
<i>Í oite de Luar</i>	ABCBRJ
<i>Predileta</i>	ABCBRJ, ABNRJ
<i>Predileta</i>	ABCBRJ, ABNRJ
<i>Terna Saudade</i>	ABCBRJ, ABNRJ

Dobrados: 4	
<i>Araribóia</i>	ABCBRJ
<i>Avenida</i>	ABCBRJ, ABNRJ, AMA
<i>Jubileu</i>	ABCBRJ, AMA
<i>Pavilhão Brasileiro</i>	ABCBRJ, ABNRJ
Xótiis: 4	
<i>Benzinho</i>	ABCBRJ, ABNRJ, AMA
<i>Implorando</i>	ABCBRJ, ABNRJ
<i>Santinha</i>	ABCBRJ, AMA
<i>Yara</i>	ABCBRJ, ABNRJ
Fantasiais: 2	
<i>28 de Fevereiro</i>	ABCBRJ
<i>Opereta</i>	ABCBRJ
Marchas Fúnebres: 2	
<i>Marcha Fúnebre I ° 1</i>	ABCBRJ, ABNRJ, AMA
<i>Marcha Fúnebre I ° 2</i>	ABCBRJ
Marchas Religiosas: 2	
<i>Conde de Santo Agostinho</i>	ABCBRJ, AMA
<i>São Sebastião</i>	ABCBRJ
Marcha: 1	
<i>Dr. Pinheiro Freire</i>	ABCBRJ, ABNRJ, AMA
Música Religiosa: 1	
<i>Te Deum</i>	ABAN, AORB
Polca Concerto: 1	
<i>Bouquet</i> (para Trompete em Si bemol)	ABCBRJ
Romance: 1	
<i>Primavera</i> (para Clarineta em Si bemol)	ABCBRJ
Tango: 1	
<i>Os Bohemios</i>	ABCBRJ, ABNRJ

1.2 A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: Criação e Organização (1896-1906)

Antes de tudo, é necessário verificar que as bandas de música não estiveram reservadas, exclusivamente, para o papel de disseminadoras da música local ou estrangeira. A historiografia da música brasileira comenta que o aspecto sócio-educativo é também uma de suas características.

Em muitas cidades brasileiras, a vida social gira em torno de um desses conjuntos musicais, que atuam nos mais diversos momentos de uma comunidade.. Prova disso, é o depoimento do historiador Nylton Gomes Batista, que nos relata o seguinte:

O que é a banda? Para o povo simples, a banda é um grupo de músicos, na maioria homens, vestindo uniforme e tocando os mais variados instrumentos de sopro e de percussão, sob a regência de um Mestre. Para esse público, para o qual existem e de cuja ajuda ainda sobrevivem nossas teimosas bandas de música, não há festa sem a sua presença. O padre atrasa a Missa e a Procissão, esperando a banda; as barraquinhas não faturam e o leilão não tem entusiasmo enquanto a banda não chega. (...) Pode-se, então, dizer que a banda é “a alma da comunidade”, pois ela está presente em todos os momentos (Batista, [1982], p. 52).

Em verdade, o aspecto social não se restringe apenas ao caráter festivo, político ou religioso, mas, também, educacional. Assim, é necessário verificar que às bandas musicais cabe, igualmente, o papel de centros educacionais relevantes, na medida em que contribuem efetivamente para a formação de músicos que futuramente integrarão as bandas militares e até as orquestras sinfônicas. Portanto, não é sem razão que a musicóloga Maria de Fátima Duarte Granja destaca que:

No âmbito musical, estas [as bandas de música] funcionam como centros formadores de músicos, em substituição aos tradicionais conservatórios, criando uma possibilidade de profissionalização para suprir os quadros das corporações militares ou das orquestras das grandes cidades (1984, p. 128).

Como o quadro de músicos de uma banda musical, principalmente das cidades interioranas e escolares, é formado, predominantemente, por pessoas que pertencem aos segmentos socioeconômicos mais baixos, é perfeitamente compreensível que essas crianças e

adolescentes, em sua maioria, encontrem em seu ambiente a oportunidade ideal para aprender uma profissão. Mais ainda, quando se trata de uma atividade em torno da qual circulam várias outras manifestações: bailes populares de rua, comícios políticos, inaugurações de monumentos culturais, festas e cerimônias religiosas, entre outras.

Conseqüentemente, a aprendizagem desenvolvida em uma banda de música encerra em si mesma dois fatores altamente aglutinantes: prazer e profissionalização. Se por um lado, a música, enquanto manifestação artística tem o poder de sensibilizar, de comunicar, de produzir prazer, por outro, o aprendizado musical permite que os músicos possam ascender socialmente, vislumbrando, portanto, uma chance de ingressar no mercado profissional de música. Durante o aprendizado, os alunos recebem ensinamentos de teoria musical, solfejo (entoação de melodias), técnica (manuseio especializado) do instrumento e instruções quanto à postura, comportamento para desfile etc. Com isso, Duarte Granja conclui que grande parte dos músicos que iniciaram nas “bandinhas”, vieram a compor as principais orquestras e bandas do país, sendo que alguns se tornaram compositores expressivos, como Carlos Gomes, Patápio Silva, Francisco Braga e Anacleto de Medeiros, entre outros (Ibidem, p. 108).

Quanto à origem da banda de música, o dicionário musical *Jew Grove* traz uma definição importante e detalhada, afirmando que:

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos ‘altos’ ou ‘fortes’ do período medieval e das bandas cívicas, ou *Stadtpfeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo popular (executavam formas mais ligeiras de música, frequentemente para um público não-pagante; assim, elas também serviram como ferramenta importante de propaganda, ou, ao menos, ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram frequentemente associadas com tarefas civis e militares específicas e, por isso, eram uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos medievais ‘baixos’ ou ‘suaves’ (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que tocavam, geralmente, em ambientes fechados. Era originalmente associada à igreja ou à nobreza e, posteriormente, aos concertos formais de música mais ‘séria’ e sofisticada para públicos pagantes (Polk, 2008).¹⁸

¹⁸ POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008. In

No entanto, o termo banda pode causar algumas dificuldades metodológicas, já que tem muitas aplicações. No uso comum,

(...) o termo “banda” tanto pode significar um conjunto numeroso de instrumentos de sopro (madeiras e metais) e percussão, como pode referir-se a um agrupamento de diferentes instrumentos — elétricos ou não — para atender a determinado segmento de música popular de consumo (bandas de jazz, bandas de rock), ou, ainda, designar pequenos conjuntos formados por metais (trompetes e trombones) e percussão (surdo, pandeiro, triângulo etc.) para acompanhar a música de carnaval (Duarte Granja, 1984, p. 91).

Além disso, essa expressão não é empregada de forma isolada; ao contrário, é comumente acompanhado de um adjetivo ou, geralmente, uma locução adjetiva, como o próprio termo banda militar. Assim, o dicionário musical *Jew Grove* resolveu apresentar três critérios para fins de classificação: formação, função, estilo ou gênero. Quanto à formação, a nomenclatura da banda é determinada pelo instrumento ou pela família dos instrumentos predominantes, como, por exemplo, as bandas de banjo ou bandas de gaita de fole. No que concerne à função, estão incluídas as bandas de teatro e as bandas militares, entre outras. E, finalmente, com relação ao estilo, são assim classificadas as bandas de jazz e as bandas de rock, apenas para mencionar algumas.¹⁹

Com relação específica ao termo banda militar, é necessário acrescentar que ele surgiu no final do século XVIII para designar uma banda regimental formada por instrumentos de madeiras, metais e percussão. Durante o século XIX, veio a ser aplicado também para bandas

Europe the wind and percussion band is descended from the ‘high’ or ‘loud’ groups of the medieval period and from the civic waits or the Stadtpfeifer, who generally performed outdoors and therefore used predominantly loud brass and percussion instruments. Bands were often mobile, had a vernacular appeal (they usually performed lighter forms of music, often to a non-paying audience: as such they have also served as useful propaganda tools, or at least assisted in promoting nationalistic or patriotic fervour), and were often associated with specific military and civic duties and were thus uniformed. The Orchestra, on the other hand, is descended from the medieval ‘low’ or ‘soft’ instruments (strings and softer wind instruments), and usually plays indoors. It was originally associated with the church or the nobility, and later with formal concerts of more ‘serious’ and sophisticated music for which audiences paid.

¹⁹ POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008.

civis de constituição similar. Porém, é recomendado que o seu uso deve ser reservado às bandas de sopro mistas mantidas por instituições militares.²⁰

Na verdade, o modelo de banda do qual se derivaram os padrões instrumentais atuais surgiu durante o século XIX. As inovações técnicas na mecânica e na fabricação da maioria dos instrumentos de sopro, com o desenvolvimento do sistema de válvulas e pistões nos instrumentos de metais e a invenção do saxofone, pelo fabricante belga Adolphe Sax em 1840, aumentaram tanto o alcance quanto a diversidade dos timbres disponíveis. Do ponto de vista essencialmente técnico,

o desenvolvimento dos instrumentos de metal com válvulas por Stölzel e Blühmel, no início da segunda década do século XIX, foi de importância vital, permitindo aos instrumentos de metal tocarem, cromaticamente, a extensão completa.²¹

No que diz respeito ao saxofone, o compositor francês Hector Berlioz (1803-1869) enfatizou “a sonoridade grandiosa, quase eclesiástica, do registro mais grave do saxofone, e disse que o instrumento era ‘o timbre mais refinado de que dispomos’ para as peças de natureza solene”.²² Para Kastner, “Adolphe Sax tinha criado um instrumento com um sonoridade inteiramente nova, poderosa, de longo alcance, expressiva e magnífica.”²³ Cumpre também destacar que os saxofones, inventados para a banda, foram usados, pela primeira vez, nas bandas da infantaria francesa, por volta de 1845.²⁴

²⁰ POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008.

²¹ POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008. The development of valved brass instruments by both Stölzel and Blühmel early in the second decade of the 19th century was of overwhelming importance, allowing the entire range of brass instruments to play chromatically.

²² BATE, Philip e HORWOOD, Wally. "Sax." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24666pg2>>. Acesso em: 27 Dez. 2008. Berlioz emphasized the grand, almost priestly sound of the lower register of the saxophone, and said that the instrument was ‘the finest voice we have’ for works of a solemn nature.

²³ BATE, Philip e HORWOOD, Wally. "Sax." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24666pg2>>. Acesso em: 27 Dez. 2008. According to Kastner (*Manuel général de musique militaire*, 234–5), Adolphe Sax had created an instrument with an entirely new sound – powerful, far-reaching, expressive and beautiful.

²⁴ POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008. Saxophones, invented for the band, were first used in French infantry bands about 1845.

Mas as mudanças na instrumentação e, por conseguinte, no colorido timbrístico ainda não tinham terminado. Nesse sentido, foi essencial a incorporação dos sax-horns e também dos flugelhorns às bandas militares. Em meados do século XIX,

as bandas foram rapidamente ‘aperfeiçoadas’ pela massa dos flugelhorns e sax-horns eficientes, com os quais [Adolphe] Sax e outros suavizaram o núcleo antigo [da banda], produzindo uma sonoridade mais branda, densamente homogênea; os sax-horns foram adotados amplamente pelas bandas francesas, conforme uma reorganização em 1845.²⁵

Após a implantação dessa reforma instrumental, a constituição das bandas francesas, por volta de 1852, passou a ser a seguinte: 1 piccolo, 1 flauta, 2 oboés, 2 requintas em mi bemol, 4 clarinetas em si bemol, 1 sax-soprano, 1 sax-alto, 1 sax-tenor, 1 sax-barítono, 2 trompas, 2 cornetas de pistões piccolo, 2 cornetas de pistões em mi bemol, 2 cornetas de pistões em si bemol, 4 trompetes, 2 flugelhorns em mi bemol, 4 flugelhorns em si bemol, 4 sax-horns em mi bemol, 2 barítonos, 4 eufônios, 3 trombones, 4 tubas, percussão e 1 tímpano.²⁶

Conseqüentemente, as inovações técnicas na construção e no desenvolvimento mecânico dos instrumentos de metal, além da invenção do saxofone, contribuíram tanto para a flexibilidade quanto a diversidade dos timbres disponíveis em uma banda militar. Sem dúvida, isso contribuiu ainda para que a produção musical destinada a esse tipo de formação instrumental ganhasse um interesse musical maior por parte dos compositores. Na Europa, houve, inclusive, uma competição entre bandas militares de vários países, na Exposição de Paris, em 1867, sendo que “o primeiro lugar foi dividido entre a Áustria, com a Banda do 73°

²⁵ POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008. Bands were soon ‘improved’ by the mass of very efficient saxhorns and flugelhorns with which Sax and others smothered the old nucleus, producing a densely homogenous, somewhat bland sonority; saxhorns were widely adopted by French bands following a reorganization in 1845.

²⁶ Fonte: POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008. Para maiores esclarecimentos sobre a instrumentação da banda de música e da orquestra, recomendamos a leitura de BENNET, Roy. *Instrumentos da Orquestra*. Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Regimento de Infantaria, a Prússia e a Banda da Guarda de Paris”.²⁷ Para se ter idéia do desenvolvimento organizacional que as bandas militares alcançaram na Europa, basta notar que apenas na Alemanha havia aproximadamente 560 bandas militares, por volta de 1900, com cerca de 23 a 40 músicos em cada.²⁸

A essa altura, as bandas de música no Brasil já tinham alcançado também um nível razoável de organização e infra-estrutura. Para o pesquisador Fernando Binder

A partir de 1840, [as] bandas militares tornaram-se mais comuns, devido à expansão do exército e pelo surgimento de outras corporações militares, como a Guarda Nacional e as Polícias Militares provinciais, que também equiparam seus quadros com bandas de música (2006, p. 2).

O jornalista José Ramos Tinhorão lembra ainda que “as bandas de música da Guarda Nacional – organização paramilitar criada pelos grandes proprietários por Lei de 18 de Agosto de 1831 – foram as primeiras a incluir em seu repertório, além dos hinos, marchas e dobrados, peças de música clássica e popular” (1998, p. 179). Ao que tudo indica, a diversidade de estilos e gêneros musicais se transformou em uma característica das bandas militares, pois o repertório dessas instituições musicais do final do século XIX era bastante eclético: marchas e dobrados militares, polcas, mazurcas, xótis, gavotas e até trechos de óperas adaptados para banda (Cazes, 1998).

Em fins dos Oitocentos, a cidade do Rio de Janeiro possuía, além das bandas dos vários regimentos do Exército, uma quantidade significativa de bandas militares, como a Banda dos Fuzileiros, organizada em 1808, após a chegada do Príncipe D. João, a Banda do Corpo de Marinheiros, a Banda da Guarda Nacional e a Banda do Corpo Policial da Província do Rio de Janeiro, entre outras (Tinhorão, 1998). E em 1896, o Comandante interino do então Corpo de Bombeiros do Distrito Federal (atual Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio

²⁷ Fonte: POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 26 Dez. 2008. The first prize was shared by Austria (band of the 73rd Infantry Regiment), Prussia and the Garde de Paris.

²⁸ Fonte: POLK, Keith et al. "Band (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 01 Jan. 2009. Around 1900 there were some 560 military bands in Germany with 23–40 musicians in each.

de Janeiro), Tenente-Coronel Eugênio Jardim, encaminhou ofício ao Ministro da Justiça, Dr. Alberto de Seixas Martins Torres, solicitando autorização para a

criação de uma banda de música n'este Corpo *sem despezas para o Estado* [grifo nosso]; parecendo-me dispensável adduzir considerações no sentido de mostrar-vos a influência e vantagens que podem resultar dessa medida, há longos annos desejada por todos os officiaes e praças. / Saúde e fraternidade / Capital Federal, 27 de outubro de 1896 / Eugenio Rodrigues Jardim / Tenente Coronel, Commandante interino.²⁹

Em resposta a este ofício, o Ministro da Justiça encaminhou o seguinte parecer:

Accedendo ao que solicitastes em officio de 27 do corrente mez, autoriso-vos em nome do Snr. Presidente da República a crear nesse Corpo uma Banda de Música, desde que a mesma *não acarrete ônus para os cofres públicos* [grifo nosso]. / Saúde e fraternidade / Capital Federal, 30 de outubro de 1896 / Alberto Torres / Ministro da Justiça e Negócios Interiores.³⁰

Em pouco tempo, essa banda fez sua estréia na inauguração do Quartel do Humaitá, no dia 15 de novembro do mesmo ano, tendo como mestre, Anacleto Augusto de Medeiros, que, segundo documentos oficiais, “exerceu o cargo *sem nomeação* até o dia 3 de Junho de 1907. [Porém] Com a reforma do Regulamento e por Decreto 6.432, de 27 de Março do citado anno foi nomeado mestre ensaiador por portaria de 4 de Junho”.³¹

Anacleto de Medeiros já tinha, aliás, alcançado o reconhecimento público como maestro competente, quando recebeu o convite para organizar e reger a BCBRJ. O artigo publicado no *Jornal do Commercio*, de 22 de fevereiro de 1895, é a prova contundente de tal afirmação, no qual aparece a seguinte notícia: “Ao maestro Anacleto de Medeiros é a quem está confiada à direção da maior de todas as bandas, que se pode imaginar; garantimos que em variedades de polcas, valsas, etc. ninguém o imitará”. E, mais à frente, o referido anúncio ainda continua a seduzir o leitor a participar de suas noitadas carnavalescas, garantindo a presença de “300 mulatas maxixeiras”, as quais mostrariam suas habilidades ao ritmo “da

²⁹ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 1).

³⁰ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 1).

³¹ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 2, grifo nosso).

maior de todas as bandas”, e cuja regência ficaria a cargo de Anacleto de Medeiros, com o nome destacado em letras bem grandes (Efegê, 1978, p. 217).

Com efeito, sua escolha para dirigir artisticamente essa instituição musical pôde ter acontecido por duas razões de ordem prática:

em primeiro lugar porque possuía, em alto grau, qualidade de compositor e regente do gênero; segundo, porque tinha (...) todas as possibilidades de recrutar elementos de primeira ordem para formar uma organização exemplar (Siqueira, 1970, p. 188).

Anacleto de Medeiros arregimentou músicos famosos no cenário carioca da época, como Albertino Ignácio Pimentel (1874-1929), trompetista, contra-mestre de Anacleto de Medeiros, futuro regente da banda, e autor da polca **Fantasia do Luar** (Odeon 40.556), gravada pela BCBRJ; Irineu Gomes de Almeida (1890-1916), executante de oficleide, maestro e compositor do xótis **Os Olhos Dela** (Odeon 108.143), gravado pela Banda da Casa Edison;³² Antônio Maria dos Passos, flautista exímio e autor da polca **O Figner Brincando** (Odeon 120.926), gravada pelo Grupo Chiquinha Gonzaga; Joaquim Luiz de Souza (1865?-1920), trompetista e compositor da valsa **Clélia** (Odeon 40.464), gravada pela Banda da Casa Edison; e, Casemiro Rocha (1880-1912), autor da polca **Rato-Rato** (Odeon 108.069), com gravação do autor para a Casa Edison.

Porém, é necessário destacar que esses músicos não ingressaram na BCBRJ no mesmo ano de sua criação. Segundo dados colhidos nos Livros de Assentamentos da Corporação, Albertino Pimentel, ingressou em 22 de março de 1900; Irineu de Almeida, no dia 20 de junho do mesmo ano; Luiz de Souza, em 22 de dezembro de 1901; Antônio Maria dos Passos, em 26 de novembro de 1904; e, Casemiro Rocha, no dia primeiro de agosto de 1907, treze dias antes do falecimento do próprio Anacleto de Medeiros. Sem dúvida, a figura do maestro Anacleto de Medeiros foi vital para que essa banda de música alcançasse, tão rapidamente, um resultado sonoro tão incomum à época (Souza, 2003).

³² Segundo a historiografia da música brasileira, o maestro Irineu de Almeida foi professor do jovem Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o Pixinguinha (Marcondes, 2000, p. 633).

Mas mesmo com toda sua vivência musical, o maestro Anacleto de Medeiros deve ter encontrado dificuldades para organizar a BCBRJ; principalmente, em decorrência da ressalva financeira expressa do documento oficial: “sem ônus para os cofres públicos”. Por conta disso, a recém criada Banda de Música do Corpo de Bombeiros teve de contar com a ajuda financeira de empresários e comerciantes da época. Como prova, transcrevemos, a seguir, uma matéria publicada no *Jornal do Brasil*, que traz a seguinte notícia:

Corpo de Bombeiros / Chegou ontem dos Campos do Jordão, completamente restabelecido, o Sr. Coronel Abreu Lima, Commandante do Corpo de Bombeiros. / Aguardavam S.S. [Sua Senhoria] na gare da Estação [Quartel], o Coronel Eugenio Jardim e a oficialidade do Corpo de Bombeiros com a respectiva banda de música, os quaes felicitaram S.S. pelo seu completo restabelecimento. (...) Para a caixa da banda de música deste corpo foram oferecidos os seguintes donativos: pelos srs. Vianna & Silva, 200\$; Fonseca Corrêa & C., 100\$; Azevedo Alves Carvalho & Cia., 100\$; Vicente da Cunha Guimarães, 100\$; Luiz Macedo, 100\$; Pinto & Madureira, 100\$; Barbosa Moreno & Cia., 100\$; Jeronymo Silva & Cia, 100\$; Mello & François, 50\$; Climério de Souza & Cia., 50\$; Soares, Duarte & Moniz, 50\$; Braz de Cunha Junior & C., 50\$; Costa & Gomes, 20\$; Oliveira Sá & Amaral, 10\$; Francisco José Rodrigues, 10\$; Cristiano de Almeida Brito, 5\$. Total 1:245\$000 [Hum Conto, Duzentos e Quarenta e Cinco Mil Réis].³³

Assim, constatamos que o meio utilizado para captação de recursos financeiros foi a criação de uma “caixa da banda de música”. A propósito, tornou-se uma prática rotineira a cobrança por suas apresentações, cujo valor era rateado entre os músicos e a caixa da banda. A *Nota de Serviço*, publicada no *Livro de Ordens*, de 16 de Janeiro de 1897, estipulava quais os procedimentos adotados para a participação da banda de música em serviços particulares, além de informar o mecanismo de rateio do valor cobrado.

Do dia 1º para o futuro em diante a banda de música só poderá sahir para tocar em festas particulares mediante contracto do qual 2/3 reverterão em beneficio dos músicos e 1/3 recolhido a respectiva caixa para occorrer às despesas ordinárias. Estes contractos mesmo só poderão ser realizados de modo que não prejudiquem de forma alguma o ensaio, estudo e adiantamento artístico dos músicos.³⁴

³³ Fonte: *Jornal do Brasil*, 20 de novembro de 1896, n. 325, p. 1.

³⁴ Fonte: *Livro de Ordens, Nota de Serviço*, de 16 de janeiro de 1897.

Apesar das intempéries financeiras e administrativas, a BCBRJ foi um dos primeiros conjuntos instrumentais a gravar. Tão logo começaram a circular os primeiros gramofones e discos importados, o empresário Fred Figner assinou contrato com a International Zonophone Company para gravação de discos no Brasil. Para tanto, Figner mandou construir um puxado nos fundos da loja da Rua do Ouvidor 105, onde abrigaria toda a aparelhagem técnica. Além disso, conseguiu o direito exclusivo de comercialização dos discos duplos (dos dois lados) no Brasil, pela patente 3.465, que garantia 1/3 dos privilégios comerciais da invenção.

Conforme o Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902, temos a seguinte quantidade de obras gravadas em discos com essa banda militar. Em sete polegadas (as “chapas” pequenas): 8 valsas, 12 polcas, 4 *schottische*, 1 mazurca, 6 tangos, 8 dobrados, 2 marchas e o Hino Nacional. Em disco de dez polegadas (as “chapas” grandes): 1 valsa, 1 mazurca, 1 quadrilha, 2 tangos, 4 dobrados e 4 marchas (Franceschi, 2002, p. 92). Essas gravações foram feitas no início de 1902 por Hagen, técnico da International Zonophone Company, com ceras (discos de gravação) trazidas da Alemanha. Cumpre, ainda, destacar que essa instituição musical não gravou apenas discos. O catálogo da Casa Edison de 1902 fornece também a listagem das gravações feitas em cilindro: “Sinfonia do Guarany”, gravada em três cilindros, 5 valsas, 11 polcas, 5 tangos, 1 xóti, 1 mazurca e 4 dobrados.

No fundo, esses dados fornecidos pelo catálogo da Casa Edison de 1902 confirmam, ainda, a informação de que o repertório das bandas militares era marcado pelo ecletismo musical, de dobrados e marchas às valsas e polcas de salão, além da música de concerto, como a *Symphonia do Guarany*, de Carlos Gomes (1859-1906). Anos mais tarde, essa peça musical seria incluída no Concerto Comemorativo do 51º Aniversário do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. O artigo publicado no Jornal *A Gazeta de Notícias*, do dia seguinte aos festejos, relatou, em detalhes, a programação que havia ocorrido.

‘Corpo de Bombeiros’ / **O 51º aniversário – Os festejos internos – Espetáculo de Gala** / (...) Às 5 horas da manhã a banda tocou alvorada, a porta do commandante, coronel Souza Aguiar, e mais tarde alguns dobrados nos pateos do quartel, que estavam todos ornamentados com verdes folhagens. Desde às 10 horas ao meio-dia, a banda executou no quartel várias peças, entre ellas algumas de harmonia. / (...) à noite, realizou-se o espetáculo de gala no theatro Recreio, que para isso foi todo ornamentado com bandeiras, galhardetes e folhagens. A illuminação foi profusa. / (...) A apreciada banda do corpo de bombeiros executou magistralmente em scena aberta a symphonia do ‘Guarany’, de Carlos Gomes.³⁵

De fato, a recém-criada BCBRJ logo se destacou pela qualidade de execução em conjunto. O memorialista Alexandre Gonçalves Pinto lembra, com muita propriedade, que Anacleto de Medeiros

(...) como maestro ensaiador transformou a Banda do Corpo de Bombeiros em um conjunto de músicos professores que o respeitavam e o obedeciam, na maior rispidez de suas energias, pois Anacleto era um director de musica caprichoso e violento. Porém, quando não tinha na mão a batuta era um cordeiro de mansidão. Era uma pomba sem fel e um sincero amigo dos seus subordinados (Pinto, 1936, p. 60).

A escuta das gravações pioneiras confirma o depoimento acima transcrito. A sonoridade do grupo é surpreendente para uma banda militar, apesar de todas as limitações impostas pela tecnologia incipiente de gravação. Em uma sala de gravação pequena, medindo cerca de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, as bandas eram simplesmente forçadas a diminuir a quantidade de executantes. Ou seja, esse espaço reduzido não comportaria mais do que 12 figuras. Além do mais, a disposição dos músicos em relação às cornetas de gravação era essencial para a captação adequada do som. Com efeito, o posicionamento da banda era fundamental para que a gravação atingisse uma qualidade acústica satisfatória. Em suma, a figura do maestro assumia uma posição de destaque, à medida que o conjunto dependia de sua competência para que a gravação alcançasse um bom rendimento técnico em condições tão desfavoráveis (Franceschi, 2002). Para se ter idéia do

³⁵ Fonte: *Jornal Gazeta de I oticias*, 03 de julho de 1907, n. 184, p. 1.

sucesso alcançado por essa banda militar no cenário fonográfico da época, basta notar os anúncios estampados nos jornais, como o seguinte:

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

Ao que tudo indica, essas primeiras gravações, produzidas pela International Zonophone, foram extraviadas ou deterioraram pelo uso. Conforme averiguamos, as gravações atualmente disponíveis não recuam até essas séries mais antigas. Por outro lado, ainda existe a possibilidade de terem sido, com o tempo, incluídas em séries subseqüentes. De fato, alguns títulos se repetem, quando, por exemplo, comparamos a listagem dos discos Zonophone, impressa no catálogo da Casa Edison de 1902, com a série posterior, a 40.000 da Odeon, arrolada na DB78RPM. É o caso do xótis **I ão me Olhes Assim**, gravado pela Zonophone, sob o nº. 10.195, e posteriormente pela Odeon, com o nº. 40.309, e da polca **Cabeça de Porco**, lançado pela Zonophone, sob o nº. 10.212, e depois pela Odeon, com o nº. 40.621 (Santos, vol. 1, 1982). Ambas as composições são da autoria do maestro Anacleto de Medeiros, com interpretação da BCBRJ, tanto pela Zonophone como pela Odeon.

Atualmente, sabemos também que a International Zonophone foi encampada pela International Talking Machine, a partir de 1902, passando a adotar o selo Odeon em seus discos. Com isso, era perfeitamente admissível que essas gravações fossem relançadas no mercado fonográfico, apenas com novo número de catálogo. Ou seja, é provável que tenham ocorrido reimpressões da mesma gravação em séries diferentes. Assim, algumas gravações lançadas na série 40.000 da Odeon podem ser as mesmas produzidas anteriormente pela série 10.000 da Zonophone. Além disso, os discos gravados para a Casa Edison, com selo Odeon,

³⁶ Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, de 5 de agosto de 1902.

passaram a ser prensados pela Fonotipia Company de Londres, “cujo disco era fabricado com massa incomparavelmente melhor que a da Zonophone de Berlim” (Franceschi, 2002, p. 124).

Enfim, o fato é que as gravações pioneiras da BCBRJ contribuíram para o registro da diversidade dos ritmos, melodias e timbres característicos dos gêneros e estilos musicais da época. Nesse sentido, o tripé valsa, polca e dobrado foi predominante no cenário fonográfico, conforme dados fornecidos pela DB78RPM (Santos, vol. 1, 1982). Por exemplo, o ritmo sincopado da dança do maxixe é enfatizado tanto na interpretação enérgica da polca **Cabeça de Porco** (Odeon 40.621), de Anacleto de Medeiros, quanto na execução agitada do tango **Brejeiro** (Odeon 40.572), de Ernesto Nazareth (1863-1934). Já a sonoridade equilibrada e transparente predomina na execução tanto da polca **Lídia** (Odeon 40.557), também de Anacleto de Medeiros, quanto na polca **Fantasia do Luar** (Odeon 40.556), de Albertino Pimentel (1874-1929). O timbre expressivo da valsa também marcou presença. É o caso, por exemplo, das valsas **Implorando** (Odeon 40.574) e **Terna Saudade** (Victor Record 98.768), ambas de Anacleto de Medeiros. Finalmente, a singela das melodias, a variedade de ritmos e a transparência entre os timbres da banda facilmente sobressaem nos dobrados **Avenida** (Odeon 40.316) e **Jubileu** (Odeon 40.668). Ao que tudo indica, o romantismo simbólico da valsa, a permeabilidade rítmica da polca e a flexibilidade estilística do dobrado contribuíram efetivamente para essa preferência. Com efeito, a indústria emergente do disco apenas confirmou uma tendência histórica já devidamente credenciada pelo gosto popular da época.

Em suma, a criação e a organização da BCBRJ estão intrinsecamente ligadas à construção de nossa cultura musical. Além do mais, suas gravações históricas representam uma fonte documental importantíssima, pois indicam não só os gêneros e materiais musicais mais recorrentes na música brasileira no início do século XX, como, também, podem informar acerca de suas práticas interpretativas.

Capítulo 2

O Repertório Popular das Bandas de Música na Indústria Emergente do Disco: Valsas, Polcas e Dobrados

Repositório de tradições artísticas e culturais, a banda de música pode ser considerada um patrimônio histórico brasileiro. Seu repertório sempre foi marcado pelo ecletismo de materiais e estilos musicais, forjando, gradativamente, uma “usina sonora” de idéias e sons musicais. A chegada das danças européias no Brasil oitocentista inaugura uma etapa importante na formação do repertório destinado às bandas de música. Sem dúvida, a valsa e a polca foram as que mais se destacaram, provavelmente pelo impacto cultural da coreografia em pares enlaçados. Já o dobrado figurava, também, entre as peças mais executadas pelas bandas, pois era uma ferramenta musical imprescindível para homenagear fatos ou personalidades de destaque à época. Assim, esses três gêneros musicais formaram um tripé sobre o qual a banda de música consolidou sua presença na indústria emergente do disco.

A importação das danças européias oitocentistas correspondeu a uma tendência, cada vez mais forte, em experimentar os modismos europeus. Ao longo do século XIX, o Rio de Janeiro refletia o modo de vida europeu “na arquitetura neoclássica local, nos estilos de penteado e vestuário das mulheres da elite, nos quadros de artistas treinados em ateliês franceses, e na sanção das modas literárias e musicais parisienses (Magaldi, 2004, p. 20)”.³⁷ O pesquisador Roberto Moura comenta, em linhas gerais, como aconteceu a entrada dessa produção musical em terras brasileiras. Ele afirma que

As companhias [de teatro] portuguesas, francesas e espanholas que nos visitaram em seu roteiro sul-americano de capitais, traziam polcas, xotes (do alemão ‘schottisch’ [sic]), mazurcas, valsas e cançonetas que se tornavam imediatamente em modismos populares, prenunciando a vocação mimética das novas camadas urbanas dos países dependentes. [Com o tempo] Chega-se a poder estabelecer uma correspondência de fato entre a ‘belle époque’ européia, em suas características de produção cultural e consumo, e suas marcas estéticas

³⁷ (...) in the local neoclassical architecture, the dress and hair styles of elite women, the paintings of artists trained in French *ateliers*, and in the sanctioning of music and literary fashions streaming from Paris.

e temáticas, com o período vivido no Rio de Janeiro entre a guerra do Paraguai e o fim da Primeira Guerra Mundial pelas elites cariocas (Moura, 1983, p. 51).

Apesar de todo esse espírito de modernidade, o Rio de Janeiro no alvorecer do século XX, era uma cidade que apresentava um panorama singular,

(...) ao lado de belezas naturais inigualáveis e de mansões como o Palácio do Catete, construído em 1865, havia um amontoado de vielas, becos, cortiços e hospedarias; o lixo amontoava-se nas calçadas; o abastecimento de água era insuficiente; inexistia rede de esgotos; doenças mortais ameaçavam a população [febre amarela, varíola e febre bubônica]. Faltava muito para que pudesse se igualar às capitais européias.³⁸

Contudo, esses aspectos estarrecedores da vida urbana não impediram que a capital da República importasse o *modus vivendi* da Europa. Com relação específica à música, o piano foi, sem dúvida, um dos instrumentos musicais mais poderosos para disseminação da cultura européia. No Brasil, o piano representava um símbolo de prestígio social desde meados do século XIX. O historiador Marcos Napolitano observou que desde os tempos do Segundo Império, “toda sala de estar das boas famílias (...) 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” (2002, p. 43). Do ponto de vista musical, o piano possibilitou a experiência musical de ouvir as reduções das aberturas operísticas e das versões facilitadas das árias mais populares, além das coleções de danças, em que proliferaram as valsas, polcas, tangos, habaneras, e outras, circulando em forma de edições impressas. Assim, o piano contribuiu efetivamente para colocar a música européia no centro da produção cultural de países localizados em áreas remotas, como o Brasil. Mas como essas versões arranjadas eram interpretadas principalmente por amadores, geralmente em execuções informais como os saraus domésticos, é possível imaginar também que se permitissem modificar a peça de acordo com o gosto ou a capacidade técnica. No fundo, o repertório arranjado e adaptado para o piano construía uma relação absolutamente informal com a

³⁸ O RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XX. In: CROPANI, Elizabeth De Fiore & FEIST, Hildegard (Orgs.). *Saga: A Grande História do Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 150.

música. Aliás, essa informalidade foi até alvo de críticas ferrenhas, como, por exemplo, veicula o conteúdo do artigo que ora transcrevemos:

(...) para piano publicam-se quase diariamente trechos de dança da mais chata banalidade, inçados de erros de toda espécie, falhos de idéias, ferozes contra a gramática, cruéis para os ouvidos delicados. São essas, no entanto, as composições que melhores proventos proporcionam aos editores e, por isso mesmo, elas se multiplicam indefinidamente, para tortura dos que tem na vizinhança pianos inclementes e pianistas não menos desapiedosos.³⁹

Entretanto, a disseminação da música européia aconteceu, também, por força de um outro agente local importantíssimo – as bandas de música –, que desempenharam um papel relevante como “divulgadoras dos primeiros gêneros populares tipicamente nacionais — ou nacionalizados”, segundo aponta a pesquisadora Maria de Fátima, ao comentar o processo de adaptação das danças européias ao repertório da música local. Diz a autora, em certo trecho, que:

[as] danças européias que chegavam pelo porto do Rio de Janeiro [durante o século XIX], aqui se abasileiraram pelo som das bandas de música, tais como a polca, a valsa, a mazurca, a quadrilha e a ‘*schottisch*’, desfazendo-se da primitiva vivacidade, mas, em compensação, adquirindo suave sensualidade e dolência, amolengando-se ao sabor do canto mestiço brasileiro (Duarte Granja, 1984, pp. 114-115).

Sem dúvida, a inclusão da música européia no repertório das bandas de música estava, ainda, ligada a uma questão social, pois

a música domingueira dos coretos das praças geralmente realizada pelas bandas marciais era uma das poucas oportunidades que a maioria da população das cidades brasileiras tinha de ouvir música instrumental. Nessas ocasiões, para agradar ao público, os regentes programavam não só as tradicionais marchas do seu repertório, mas entremeavam outros gêneros em voga: polcas, mazurcas, *schottische* (Tinhorão, 1976, p. 96).

Cumprê, porém, destacar que os músicos das bandas militares freqüentavam, também, os grupos de Choro, cuja formação instrumental era composta predominantemente pelo

³⁹ Fonte: Jornal do Comércio. Rio de Janeiro [1914], artigo escrito por Rodrigues Barbosa. Apud PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, Sociedade e Política: Alberto I epomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, p. 256.

violão, o cavaquinho e a flauta. Arthur de Souza Nascimento (o *Tute*) atuou tanto na BCBRJ, como percussionista (bombo e pratos), quanto no Grupo Carioca, como violonista. Irineu de Almeida, que executava oficleide, trombone e bombardino nessa mesma instituição militar, integrou ainda o Grupo Choro Carioca. E, finalmente, o flautista Antônio Maria dos Passos participou tanto do Grupo Chiquinha Gonzaga quanto da BCBRJ (Pinto, 1936).⁴⁰ Sem dúvida, as bandas militares estavam entre as instituições de onde mais saíram músicos para os conjuntos de Choro. A relação cultural e histórica entre a instituição banda de música e a música popular foi tão intensa que “bastava tirar a farda a um músico militar para encontrar nele um autêntico chorão” (Tinhorão, 1998, p. 199).

Esses grupos chegaram também a gravar discos para a Casa Edison. A DB78RPM indica vários títulos gravados por grupos instrumentais. É o caso, por exemplo, do Grupo do Malaquias, que gravou a polca **Qualquer Coisa** (Odeon 10.057), de Irineu de Almeida, e do Grupo Luiz de Souza, executando a valsa **Illuminada** (Odeon 40.743). Em uma pesquisa quantitativa, verificamos cerca de 1.300 títulos gravados por grupos de Choro. Isso corresponde a mais da metade dos títulos gravados por bandas de música, que chegam a aproximadamente 1.800 títulos (Santos, vol. 1, 1982). Conseqüentemente, as bandas de música e os grupos instrumentais gravaram mais de três mil fonogramas, que corresponde a um pouco menos da metade de todos os títulos gravados na fase mecânica. São cerca de 7.000 gravações listadas pela DB78RPM.

Os grupos de Choro participaram de toda a fase mecânica, pois as gravações se estendem até as últimas séries, a 121.000 (1915 – 1921) e a 122.000 (1921 – 1926) da Odeon. Por exemplo, o Grupo Carioca gravou a valsa **Pierrô e Colombina** (Odeon 121.100), de Oscar Almeida, e o Grupo do Pimentel gravou o xóti **Sorriso de Judith** (Odeon 122.177), de

⁴⁰ Sobre a participação efetiva de músicos chorões na BCBRJ, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros, é importante uma leitura em PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro - Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio: Ed. Tipografia da Glória, 1936. E, atualmente, podemos recorrer, ainda, ao *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*.

Albertino Pimentel. Ainda com relação a esses conjuntos instrumentais, cabe mencionar que a formação era um pouco variada. Em geral, permaneciam os instrumentos tradicionais de acompanhamento, o violão e o cavaquinho, com mudança do instrumento solista. No Grupo Carioca, o solista era Cândido Pereira da Silva (1879-1960), o popular Candinho do trombone, acompanhado pelo cavaquinista Nelson Alves (1895-1960) e pelo violonista Arthur de Souza Nascimento (1886-1951), também conhecido como Tute (Pinto, 1936). Já o Grupo Choro Carioca era formado por Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), mais conhecido como Pixinguinha, na flauta; Irineu Gomes de Almeida (1890[?]-1916),⁴¹ no bombardino e oficleide;⁴² e Bonfiglio de Oliveira, no trompete; acompanhados pelos três irmãos: Leo e Otávio, no violão, e Henrique Viana, no cavaquinho (Aragão, 2002).

Embora os grupos instrumentais tenham tido participação efetiva no processo inicial das gravações em disco no Brasil, coube às bandas de música uma posição de destaque, tanto pela quantidade quanto pela variedade de gêneros musicais gravados. Entre eles, a valsa, a polca e o dobrado foram, sem dúvida, os principais. Dos 1.800 títulos gravados por bandas de música, as valsas aparecem com 404 indicações, as polcas com, aproximadamente, 349 títulos, e os dobrados marcam presença em cerca de 291 gravações. Surpreendentemente, essa hierarquia numérica se repete, também, com a BCE e a BCBRJ. Com a primeira, são, aproximadamente, 509 fonogramas, dos quais 112 valsas, 110 polcas, 61 dobrados, 53 xótis, 32 tangos, 27 mazurcas, 14 maxixes, 6 marchas e 4 hinos. Com relação à segunda, são apontadas cerca de 335 títulos, distribuídos da seguinte maneira: 74 valsas, 59 polcas, 58 dobrados, 36 tangos, 33 xótis, 9 hinos, 8 maxixes, 8 mazurcas e 6 marchas (Santos, vol. 1, 1982).

⁴¹ A propósito, a *Enciclopédia de Música Brasileira* aponta que sua data de nascimento aconteceu em 1890 (Marcondes, 2000, p. 17). Entretanto, o *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p.4) destaca que Irineu Gomes de Almeida ingressou no em suas fileiras no dia 20 de junho de 1900. Ou seja, ele estaria com apenas dez anos de idade, conforme a data mencionada na EMB. Em suma, houve, em algum momento, um equívoco grave.

⁴² O oficleide era um instrumento de chaves com corpo cônico, com formato semelhante ao do saxofone. Mas, em lugar de uma boquilha, havia um bocal similar ao do trombone. Com o tempo, o oficleide caiu em desuso, embora fosse muito popular no início do século XX.

Para uma visualização mais focada em nosso objeto de estudo, organizamos um quadro em ordem numérica crescente, com a quantidade aproximada de valsas, polcas e dobrados gravados pela BCBRJ, pela BCE e por todas as bandas na fase mecânica (BFM).

Quadro 5: Quantitativo de valsas, polcas e dobrados na fase mecânica (1902-1927)⁴³

Gêneros	BCBRJ	BCE	BFM	Porcentagem
Geral	335	509	1.800	100%
Valsas	74	112	404	22,5%
Polcas	59	110	349	19,5%
Dobrados	58	61	291	16,5%

Cumprido, então, destacar que as valsas corresponderam, por exemplo, a cerca de 1/4 do total de todo esse universo fonográfico, o que significa que foi, sem dúvida, um dos gêneros mais representativos da música instrumental brasileira. O musicólogo Marcelo Verzoni revelou que a maior quantidade de peças escritas para piano por Chiquinha Gonzaga foi classificada como valsa (valsas características, valsas sentimentais, valsas brilhantes etc.). Assim, de um universo de 275 composições agrupadas pelo referido pesquisador, essa dança importada assumiu, também, o primeiro lugar com 48 títulos (2000, p. 106).

Já a presença maciça da polca está estritamente ligada à própria mestiçagem cultural promovida entre a polca e o lundu, que inspirou a dança licenciosa do maxixe. Com seu caráter sincopado e buliçoso, o maxixe ecoou fortemente ao som das bandas de música da época. Uma prova disso foi o episódio (no mínimo curioso) que aconteceu no Rio, durante a visita do Ministro alemão Barão Von Reichau, em setembro de 1907. A pedido do próprio visitante, uma das bandas do Exército executou o maxixe **Vem Cá Mulata**, de Arquimedes de Oliveira, “famosa em 1906 quando se destacou como sucesso carnavalesco” (Severiano,

⁴³ Fonte: SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. de. *Discografia Brasileira 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, vol. 1, 1982.

1997, p. 27), gravada pela BCE (Odeon 40.414). Como a repercussão desse fato não deve ter sido das melhores, o então Marechal Hermes da Fonseca chegou a proibir, por força de uma portaria, a execução dessa dança pelas bandas militares (Tinhorão, 1991).

Gradativamente, o timbre singelo e expressivo formou a tônica das valsas e os efeitos rítmicos balançantes do maxixe se fixaram gradativamente na polca. Como dança de origem essencialmente marginal e popular, o maxixe surgiu no bairro mestiço da Cidade Nova, de onde se espalhou pelo Brasil e até pela Europa, via Paris (Tinhorão, 1998). Para alguns autores, o sincopado da polca amaxixada foi herdado do lundu (Andrade, 1944), enquanto que o fraseado expressivo da modinha inspirou as melodias expressivas da valsa brasileira (Kiefer, 1977). Assim, esses materiais musicais funcionaram como elementos de caracterização da cultura local, fornecendo a idéia de uma sonoridade mais brasileira que europeia.

Com relação ao número expressivo de dobrados, isso se deve à tradição das marchas militares. Com o tempo, elas foram incorporando materiais e estilos musicais diferentes, conforme o processo de adaptação à cultura local. Na Espanha, a marcha dobrada foi transformada na dança popular do *pasodoble*. Em terras brasileiras, surgiu o passo-dobrado (ou dobrado), em cuja métrica binária (2/4) e forma de rondó (A-B-A-C-A), confluíram ritmos, melodias e timbres que variavam, geralmente, conforme o caráter do tema.

Em suma, o fato principal é que esses três gêneros musicais representaram efetivamente mais da metade dos títulos gravados por bandas de música na fase mecânica.

2.1 A Valsa Brasileira: origens e desenvolvimento

O termo valsa vem, provavelmente, de *walzen*, que foi apenas um dos vários usados para descrever danças basicamente similares - principalmente em compasso ternário e pares enlaçados – encontradas no sul da Alemanha, Bavária, Áustria e Bohemia. Construída em ritmo ternário e andamento rápido, se transformou na dança de salão mais popular do século XIX, atraindo a atenção de grandes compositores como Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828) e, principalmente, os Strauss. Johann Strauss I (Viena 1804-1849) transformou a valsa em uma dança indissociável da burguesia vienense do século XIX, e seu ritmo ágil foi baseado, provavelmente, na dança camponesa conhecida como *ländler*. Como sucessor, seu filho, Johann II (Viena 1825-1899), foi considerado “o rei da valsa”, tendo escrito cerca de 200 composições do gênero (Gammond, 2009)

No Brasil, começou a ganhar popularidade, como dança de salão, após a chegada da família real portuguesa, em 1808 (Marcondes, 2000, p. 803). Por volta dos anos 1840, as danças de par enlaçado, como a valsa e a polca, já tinham sido entusiasticamente adotadas pelas famílias mais ricas das cidades litorâneas, pois representavam uma novidade cultural. Como tal, foram apreciadas e cultivadas tanto pela aristocracia como pela burguesia dos grandes centros urbanos brasileiros, sendo absorvida rapidamente como símbolo de *status* social e de modernidade (Sandroni, 2001).

No entanto, sua coreografia trouxe, também, certas objeções: “por um lado, restrições médicas, por causa da velocidade com a qual os dançarinos rodopiavam pelo salão, e, por outro, pelos padrões morais devido à proximidade que os parceiros mantinham um com o outro”.⁴⁴ No que tange especificamente ao aspecto moral, José Ramos Tinhorão lembra que,

⁴⁴ GAMMOND, Peter and LAMB, Andrew. “waltz”. In: *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>. Acesso em: 22 Jan 2009: on the one hand on medical considerations, because of the speed with which the dancers whirled around the room, and on the other on moral grounds because of the closeness with which the partners held each other.

no Brasil, a coreografia da valsa era vista como “possível elemento desencadeador de um processo psicológico capaz de conduzir à perda das censuras sociais” (1992, p. 154).

Como peça de caráter instrumental, as primeiras composições do gênero no Brasil foram, provavelmente, as *6 valsas compostas por Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro I*, arrançadas para Orquestra com Trio, com a seguinte data: 16 de novembro de 1816. Essas valsas constam do Catálogo de Sigismund Neukomm, compositor austríaco que aqui chegou em 1816, como professor de harmonia e composição do futuro Imperador D. Pedro I, de piano da Princesa D. Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria, nossa primeira Imperatriz, e, ainda, de Francisco Manoel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro.⁴⁵ Ao que tudo indica, as valsas predominaram nas coleções de danças impressas para piano, que ofereciam, normalmente, uma quantidade significativa de peças inspiradas na música européia. Por exemplo, a coleção intitulada *Flores do Baile, Dansas [sic] para piano a 2 mãos*, era formada por 13 valsas, 6 polcas, 5 quadrilhas, 3 mazurcas e 2 habaneras, demonstrando, claramente, essa preferência local não só pelo repertório instrumental europeu, como, mais especialmente, pelas valsas.⁴⁶

Em meados do século XIX, a valsa transpôs os salões de baile e os saraus domésticos para alcançar os coretos das praças públicas, onde a execução musical ficava geralmente a cargo das bandas militares, em cujas audições ao ar-livre, conhecidas como retretas, a valsa dividia a programação musical com marchas e dobrados militares. Com relação ao estilo composicional, as valsas brasileiras pareciam definitivamente inclinadas à expressividade e à singeleza de seus temas. É o que ocorre nas valsas **Terna Saudade** (Odeon 40.226), executada pela BCBRJ, e **A Despedida** (Odeon 40.099), interpretada pela BCE. Cabe destacar que ambas são da autoria do maestro Anacleto de Medeiros.

⁴⁵ Fonte: Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 15 dez 2008.

⁴⁶ Fonte: AMA. Pasta P4722 (Chiquinha Gonzaga).

Terna Saudade

Exemplo musical 2. Anacleto de Medeiros, *Terna Saudade*, valsa, [1904], c. 1-8.⁴⁷

Além disso, a própria diversidade de timbres é também um artifício engenhoso para conferir diversidade ao colorido timbrístico e, ao mesmo tempo, reforçar o caráter expressivo do tema principal. Assim, o timbre grave de instrumentos, como o bombardino, é empregado para conduzir, em alguns momentos, o tema das valsas. É o que ocorre no exemplo a seguir.

Despedida

Exemplo musical 3. Anacleto de Medeiros, *A Despedida*, valsa, [1902], c. 1-8.

Já na valsa *Farrula*, a singeleza do tema é acentuada pelo tom menor.

Farrula

Exemplo musical 4. Anacleto de Medeiros, *Farrula*, valsa, [1904], c. 1-8.

⁴⁷ Fonte: ABCBRJ

Com relação à forma geral, a valsa foi fixada em três seções, na forma rondó: A:||B:||A||:C:||A. Ao que tudo indica, o modelo original das valsas continha tanto introdução quanto coda. Para Julio Bas, a valsa era composta por uma introdução em caráter diferente da seção A. As outras seções em número de 5, 4 ou 3, são diferentes entre si, quanto aos temas e à tonalidade. Ainda segundo Julio Bas, esta era “a forma mais comum das valsas dançantes, apontando como modelos as valsas dos Strauss” (Apud Almeida, 1998, p. 68).

Já o esquema tonal da valsa brasileira acontecia assim: quando as duas primeiras seções (A/B) estão em tom maior, a seção C é desenvolvida no tom da subdominante, ou então, no homônimo menor, sendo que há quase sempre uma das seções em tonalidade menor. Alias, o uso de tons menores nas valsas pode ter começado ainda no início do século XIX, pois “é com Schubert que encontramos um grande compositor de peças especificamente descritas como valsas, que se destacam pelas modulações, harmonias e melodias tipicamente schubertianas, e uso notável de tons menores”.⁴⁸ Entre fins dos Oitocentos e início dos Novecentos no Brasil, essa recorrência de seções em tonalidades menores pode ter contribuído, inclusive, para a inspiração poética de cancionistas como Catulo da Paixão Cearense. Pouco a pouco, ele começou a inserir versos de conteúdo saudosista e amoroso sobre a melodia de quase todo tipo de peça instrumental, entre as quais as valsas. À propósito, Jairo Severiano diz o seguinte sobre a pessoa e a produção literária desse famoso cancionista:

Catulo é o mais importante letrista brasileiro de sua geração. ‘Incapaz de escrever uma célula melódica’, segundo Villa-Lobos, ele se especializaria em fazer letras para melodias consagradas de compositores contemporâneos. Assim, de carona no sucesso alheio, Catulo reforçou sua própria glória, embora em alguns casos tenha contribuído para ampliar a popularidade das canções (1997, p. 17).

⁴⁸ GAMMOND, Peter and LAMB, Andrew. “waltz”. In: *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>. Acesso em: 22 Jan 2009: “It is with Schubert that we find a major talent producing pieces specifically described as waltzes, (...) distinguished by typically Schubertian melodies, harmonies and modulations, and make notable use of minor keys”.

2.2 A Polca Brasileira: origens e desenvolvimento

A polca teve, provavelmente, origem como uma dança rústica da Boêmia, chegando a Praga, em 1837, onde se transformou em dança de salão. Em 1839, a polca chega a Viena e, nesse mesmo ano, alcança, também, a cidade de São Petersburgo. Por volta de 1840, Jan Raab, professor de dança, em Praga, é apontado como o introdutor da polca em Paris, muito embora não tenha se tornado a dança favorita da sociedade parisiense antes de 1843-4. Juntamente com as valsas, as polcas servirão como matéria-prima para a música popular impressa e para as bandas militares, em meados do século XIX (Černušák, 2009). No Brasil, há relatos de que tenha sido apresentada, pela primeira vez, em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro (Marcondes, 2000). Já com a devida validação do gosto parisiense, a polca foi adotada, rapidamente, pelos bailes da elite carioca, provocando, em um primeiro momento, um verdadeiro choque cultural àquela época, já que se caracterizava como uma dança de par enlaçado (Sandroni, 2001).

Quanto à forma, a polca era construída em três partes, com oito compassos cada, além de uma breve introdução e coda. Entretanto, sua forma local foi fixada sem introdução ou coda, mantendo a estrutura ternária e o compasso binário simples, em movimento *allegretto*, com ritmo à base de colcheias e semicolcheias e breves pausas regulares no fim do compasso. A polca *Lídia* é um exemplo adequado de uma polca européia.

Lídia



Exemplo musical 5. Anacleto de Medeiros, *Lídia*, polca, s/data, compassos 1- 4. ⁴⁹

⁴⁹ Fonte: ABCBRJ

Com o tempo, a polca alcançou notoriedade, permeando as camadas sociais mais diversas, do baile elegante da classe alta à “festa de gente simples”, que recebia o nome depreciativo de “forrobodó, maxixe ou xinfrim” (Tinhorão, 1998, p. 195). Como efeito direto dessa permeabilidade social, surgiu a polca-maxixe, cuja estrutura rítmica estava calcada na sincopação. Provavelmente, essa transformação ocorreu quando negros, mestiços e brancos do povo adaptaram a moda dos pares unidos, com a polca, aos requebros do lundu. O resultado da junção é o aparecimento da primeira dança popular nacional de par enlaçado: o maxixe (Tinhorão, 1991).

A fusão entre a polca e o lundu é tão forte que as partituras para piano, publicadas a partir de 1865, começam a apresentar a seguinte designação: polca-lundu (Sandroni, 2001, p. 69).⁵⁰ Como já salienta a designação, essa mistura trouxe diferenças, do ponto de vista musical, em relação às polcas européias, principalmente pelo emprego sistemático das síncopes, tanto na melodia como no acompanhamento. Por um lado, ela guarda o compasso binário do similar europeu, mas, por outro, já começa a apresentar uma inclusão, cada vez maior, das estruturas rítmicas de origem afro-brasileira, como a “síncope característica” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Esta expressão foi cunhada por Mário de Andrade para definir o emprego sistemático e recorrente desse desenho, que figura como padrão rítmico de acompanhamento, aparecendo com frequência maior nas peças populares impressas durante a segunda metade do século XIX.⁵¹

⁵⁰ O *Dicionário do Folclore Brasileiro* traz a seguinte definição em seu verbete “lundu”: “dança e canto de origem africana, trazida pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro, o fado, nasceram ou muito devem ao lundu”. E acrescenta, ainda, que: “era bailado de par solto, homem e mulher”. Cf. LUNDU. In: CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, p. 524.

⁵¹ A respeito da “síncope característica” e outros padrões rítmicos de acompanhamento baseados, também, na “síncope”, remetemos os interessados a uma discussão mais aprofundada e consistente, ressaltando suas implicações histórico-musicais, em SANDRONI, Carlos. “Premissas Musicais”. In: _____. *Fetiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora: Ed. UFRJ, 2001, pp. 19-37.

Assim, temos a “síncope característica” desenhada da seguinte maneira:



A segunda seção da polca *Cabeça de Porco* (c. 17 a 40), de Anacleto de Medeiros, emprega recorrentemente a “síncope característica”.



Como já dissemos, essas estruturas rítmicas foram, provavelmente, oriundas da dança do lundu. Mário de Andrade afirma que: “o lundu (...) é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’. É a porta aberta da sincopação característica” (Andrade, 1944, p. 31). De fato, essas síncopes começam a permear toda a música brasileira, a tal ponto de se colocarem, em muitas ocasiões, como verdadeiro sinônimo de “brasilidade”.

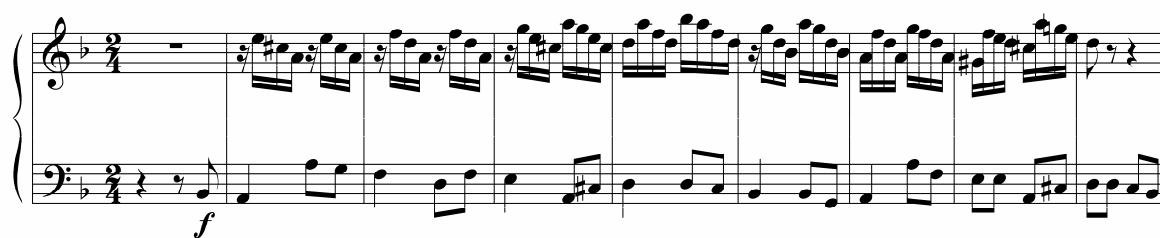
Em fins dos Oitocentos, a própria qualificação da peça passa a ter um caráter secundário, pois esse expediente rítmico perpassa seu vigor por peças de designação diferente, como polcas e tangos. Como aponta o maestro Guerra Peixe, é interessante observar que:

(...) os músicos de banda tendiam a adaptar com relevo a *baixaria* do violão nas introduções dos *tangos*, salientando-a com os instrumentos de tessitura grave (trombone, bombardino, tuba), a ponto de caber por alguns momentos aos instrumentos restantes uma significação secundária na estrutura do trecho musical.⁵²

A título de exemplificação, selecionamos o tema da polca *Cabeça de Porco* (c. 1 a 8), em cujo arranjo a melodia principal está na “baixaria”,⁵³ enquanto que os instrumentos mais agudos, como as flautas e as clarinetas, funcionam inversamente como acompanhadores, com um desenho acéfalo em semicolcheias.

⁵² PEIXE, Guerra. Variações sobre o maxixe, in *Jornal O Tempo*, São Paulo, de 26 de setembro de 1954, p. 18, *apud* TINHORÃO. *Pequena História da Música Popular, da Modinha à Lambada*. 6 ed. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 64.

⁵³ Com relação à banda, o termo “baixaria” é aplicado para referir-se aos instrumentos graves, como os trombones, os bombardinos e as tubas.

Cabeça de Porco

Exemplo musical 6. Anacleto de Medeiros, *Cabeça de Porco*, polca, 1896, c. 1-8.⁵⁴

Ora, o processo de inter-relacionamento histórico e estilístico-musical entre polcas, maxixes e tangos é tão intenso que o maestro Anacleto de Medeiros utilizou o artifício da melodia na “baixaria” em uma peça classificada como *polca*, enquanto que Guerra Peixe se referiu ao *tango*. A propósito, nosso tango nada tinha a ver com o tango argentino, pois enquanto este incorporou materiais da *milonga criolla*, dança típica daquela região,⁵⁵ o tango brasileiro foi fortemente influenciado pela habanera cubana e, com o tempo, pelo lundu e pela polca.⁵⁶

De qualquer forma, a condução melódica pela “baixaria” não era apenas um meio de construção musical característico do tango brasileiro, mas um recurso que poderia ser empregado em outras peças do repertório popular, como a polca, cuja designação passava a ser um fator secundário. No fundo, os compositores de música popular não estavam muito preocupados com a designação da dança, pois, como afirma o etnomusicólogo Carlos Sandroni, “os nomes dos gêneros de música (...) eram tão *intercambiáveis* quanto as fórmulas de acompanhamento” (2001, p. 31). E, com relação a essa recorrência do material rítmico, conclui, mais à frente, que:

⁵⁴ Fonte: Arquivo da Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros (RJ).

⁵⁵ *MILÓI GA*. Dança conhecida na Argentina, semelhante ao tango e à habanera cubana. In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 336.

⁵⁶ TANGO. In: MARCONDES, Marcos Antonio (org.). *Enciclopédia de Música Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Art Folha: Publifolha, 2000, p. 763.

(...) até meados da década de 1890, a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), era, quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do *sincopado* (2001, p. 81).

Além do mais, cumpre destacar que a polca teve a capacidade de sintetizar diversos estilos e materiais musicais, a ponto de receber classificações diversas como polca-militar, polca-marcha, polca-tango e polca-carnavalesca, entre outras.

Basicamente, as polcas seguiam o mesmo esquema tonal das valsas. Ou seja, quando as duas primeiras seções (A/B) estavam em tom maior, a seção C era desenvolvida, geralmente, no tom da subdominante. Aliás, esse procedimento já configurava um estilo de composição na música brasileira, pois “os nossos compositores (...) tão justamente desejosos de se nacionalizar, podiam tirar d’áí [do processo modulatório] verdadeiros planos tonais que especificariam de jeito característico a maneira modulatória nacional” (Andrade, 1964, p. 10).

2.3 O Dobrado Brasileiro: origens e desenvolvimento

O dobrado sempre teve um papel de destaque no cenário musical das bandas. É, reconhecidamente, a composição musical mais profundamente identificada como o “som da banda”, marcando presença em várias atuações na comunidade, como em desfiles ou retretas, festas cívicas ou religiosas, nos coretos ou em salas de concerto (Granja, 1984). O musicólogo Régis Duprat resume, assim, a trajetória histórica do dobrado:

Sua origem remonta às músicas militares européias: *pasodoble* ou *marcha redobrada* para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passodoppio* para os italianos. Inicialmente tocado pelas bandas militares, o *pasodoble* recebeu essa denominação por alusão ao passo acelerado da Infantaria. Quanto à estrutura musical, geralmente aparece em andamento rápido com ritmo binário, compasso 2/4 ou menos freqüentemente 6/8, movimento encontrado em algumas marchas do século XIX, como a *quick march* inglesa.⁵⁷

⁵⁷ DUPRAT, Régis. *Dobrados*: Encarte (COLP 12.389), disco 4 da coleção *Três Séculos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Fab. Copacabana, out. de 1979.

De fato, as edições dos dobrados publicadas no início do século XX traziam a qualificação de passo-dobrado, como *Jubileu* e *Pavilhão Brasileiro*, ambos de Anacleto de Medeiros, em uma alusão à matriz europeia, a marcha militar redobrada.⁵⁸ A tradição musical brasileira incorporou o dobrado em “diferentes momentos culturais da banda na comunidade, inclusive como forma de homenagem ou agradecimento a uma personalidade (benemérito ou político), ou para comemorar uma data ou fato significativo”, lembrando, ainda, que “é sempre nomeado pelo motivo que o gerou” (Duarte Granja, 1984, p. 123). Compositores renomados como o maestro Francisco Braga (1868-1945), autor do dobrado *Barão do Rio Branco*, a maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que compôs o dobrado *Vida ou Morte*, e, ainda, Carlos Gomes (1836-1896), que escreveu o dobrado *Ao Ceará Livre*, se dedicaram também à composição do gênero.

Compositor de óperas, poemas sinfônicos e música vocal, o maestro Francisco Braga chegou também a escrever marchas, hinos e dobrados para banda de música, atuando, durante algum tempo, até como instrutor das bandas de música do Corpo de Marinheiros e Regimento Naval (Marcondes, 2000, p. 110). Filha do militar José Basileu Neves Gonzaga e Rosa Maria de Lima, Chiquinha Gonzaga foi uma das figuras mais importantes para a história da música popular no Brasil, pois além da quantidade exaustiva de peças destinadas ao teatro, como valsas, tangos e habaneras, entre outras, compôs ainda marchas e dobrados (Verzoni, 2000). Com relação ao maestro Carlos Gomes, cujas óperas foram encenadas no Brasil e no exterior, sabemos que iniciou seus estudos em música, desde cedo, tocando triângulo e clarineta na banda marcial de Campinas, São Paulo, e cujo regente era o próprio pai, Manoel José Gomes (1792-1868).⁵⁹ Em verdade, esses compositores tiveram, em algum momento, a carreira musical ligada ao universo das bandas de música, muito embora não tenham se dedicado integralmente a essa atividade cultural.

⁵⁸ Fonte: Biblioteca Nacional (Divisão de Música), *Jubileu* (M-II-30) e *Pavilhão Brasileiro* (M-I-3).

⁵⁹ O irmão de Carlos Gomes, José Pedro de Santana Gomes (1834-1908), também escreveu para banda, como, por exemplo, a quadrilha *Club Semanal* e a polca *Filuta* (Marcondes, 2000, p. 335-338).

Entre os exemplares mais antigos de dobrados, encontramos o manuscrito do *Dobrado I.º 17*, de José da Anunciação Pereira Leite, composto em: *Aracajú / 6 de Janeiro de 1877*; o dobrado militar *Silveira Martins*, de Francisco Antônio da Silva, oferecido *Ao Patriótico e Popular Tribuno Gaspar Silveira Martins*, em cujo manuscrito está registrada a data de 22 de janeiro de 1882; e, ainda, o dobrado *Cosettinha*, de Manoel da Santa Cruz Bahiense, que conforme a capa do manuscrito, traz a seguinte indicação de local e data: *Larangeiras/Sergipe/15 de julho de 1885*.⁶⁰ Com isso, confirmamos a informação de que os dobrados funcionavam, de longa data, como uma ferramenta musical muito prática, empregada para prestigiar fatos importantes ou agradar personalidades da época.

No limiar do século XX, a escrita musical do dobrado se tornou mais refinada, com materiais e estilos musicais diversificados. Por exemplo, o estilo imitativo está normalmente presente, como na primeira seção do dobrado *Araribóia*, onde os trompetes propõem o tema (c. 37), que é repetido pelos trombones (c. 38) e, depois, pelos bombardinos (c. 39).

Araribóia

The image displays a musical score for the piece 'Araribóia'. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Tpt Sib I, Tpt Sib II, Tpa Mih I, Tpa Mih II-III, Trbn I, Trbn II, and Bdn. The score begins at measure 57. The trumpets (Tpt Sib I and II) play a melodic line in the treble clef. The mellophones (Tpa Mih I and II-III) play a rhythmic accompaniment in the treble clef. The trombones (Trbn I and II) and bombardino (Bdn) play the same melodic line in the bass clef, demonstrating the imitative style mentioned in the text.

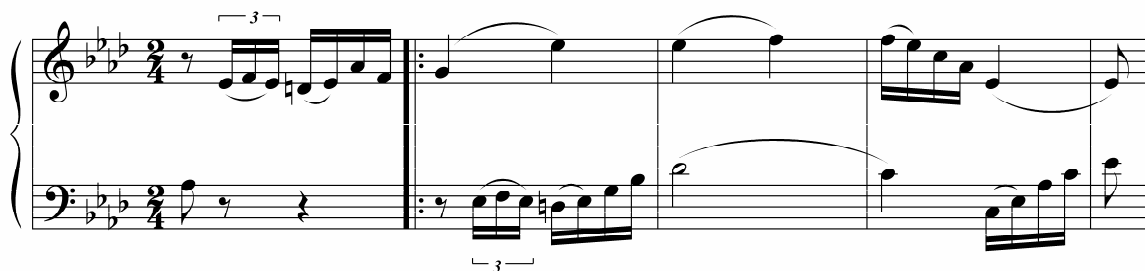
Exemplo musical 7. Anacleto de Medeiros, *Araribóia*, dobrado, [1904], c. 57-63.⁶¹

⁶⁰ Fonte: ABNRJ: *Dobrado I.º 17* (MS 8/88 L-IX-1), *Silveira Martins* (MS 15/88 S-XXII-d) e *Cosettinha* (MS 6/88 B-VIII-1).

⁶¹ Fonte: ABCBRJ

A terceira seção do dobrado *Avenida* também utiliza essa técnica. Enquanto um bloco sonoro propõe a linha melódica principal (c. 39), o outro repete o início dessa mesma melodia, um compasso à frente; esse efeito é explorado durante todo o “trio”, proporcionando a sua textura uma sonoridade rica e fluência fácil.

Avenida



Exemplo musical 8. Anacleto de Medeiros, *Avenida*, dobrado, [1905], c. 40-44.⁶²

Mas o estilo imitativo não era o único recurso musical empregado para fornecer um toque de refinamento e variedade estilística aos dobrados. O conjunto de peças musicais classificadas como dobrados, cuja autoria pode ser atribuída ao maestro Anacleto de Medeiros, tem como marca indelével o ecletismo musical. Ou seja, os materiais e estilos musicais passam a depender praticamente do motivo que inspirou a composição do dobrado, funcionando como um campo fértil para a absorção de elementos musicais característicos até de outros gêneros musicais. É o caso, por exemplo, da marcha de estilo americano. Ao que tudo indica, ela foi o modelo rítmico escolhido para a composição do dobrado intitulado *Pavilhão Brasileiro*.

Conforme registrado nas partes editadas para banda de música, por Manoel Antônio Gomes Guimarães (sucessor de Buschman, Guimarães & Irmão),⁶³ essa peça foi dedicada ao

⁶² Fonte: ABNRJ.

⁶³ Essa sociedade foi estabelecida entre os irmãos Eduardo e Francisco Buschmann. Em 1873, abriram uma loja de pianos e oficina de concertos, na Rua dos Ourives. Em 1881, Manoel Guimarães, que já possuía também loja de música se associou àqueles, iniciando, assim, a publicação de músicas com chapas numeradas. No início do século XX, essa sociedade nova foi dissolvida, passando a constar como único proprietário, Manoel Antônio Gomes Guimarães. Em 1916, encerra suas atividades tendo publicado mais de 5.500 peças numeradas (cf.

Exmo. Snr. General F. M. de Souza Aguiar (Francisco Marcellino de Souza Aguiar). Graduado em Engenharia pela Escola Militar, em 1876, o Coronel Francisco Marcellino foi um militar de carreira brilhante, chegando a comandar o Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, de 1897 a 1903. No mesmo ano em que assumiu o comando, projetou o Quartel Central do Corpo de Bombeiros, cuja construção começou no ano seguinte. Em 1904, foi convidado para presidir a Comissão de Representação do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis, onde alcançou o prêmio de Arquitetura com o Projeto do *Pavilhão do Brasil*. De volta ao país, foi promovido a General-de-Brigada, sendo, ainda, encarregado da construção do edifício da Biblioteca Nacional e do Palácio Monroe. E, em 16 de novembro de 1906, Souza Aguiar foi empossado como Prefeito do Rio de Janeiro, durante o governo Afonso Pena.⁶⁴

Conforme, então, as partes impressas para banda, não resta dúvida de que a homenagem foi direcionada ao então General Souza Aguiar, com o dobrado intitulado sugestivamente *Pavilhão Brasileiro*. Como já mencionamos, a inspiração musical vem, muito provavelmente, do modelo das marchas americanas. Aliás, essa idéia é perfeitamente justificável, pelo simples fato de que o homenageado tinha alcançado prestígio e reconhecimento internacional nos Estados Unidos da América. Realmente, o dobrado *Pavilhão Brasileiro* guarda similaridades com o estilo das marchas americanas, como, por exemplo, o corte binário composto, os diálogos curtos, em forma de pergunta e resposta, entre instrumentos de timbres diferentes, e o uso predominante de tercinas intercaladas por pausas que criam uma sensação rítmica de leveza e pujança.

Para uma compreensão mais ampla desses detalhes musicais, transcrevemos, a seguir, um trecho da primeira seção desse dobrado.

IMPRESSÃO MUSICAL NO BRASIL. In: MARCONDES, 2000, p. 375). Segundo o pesquisador Baptista Siqueira, essa firma foi a única a editar as composições do maestro Anacleto (1970, p. 250).

⁶⁴ PINHEIRO, Manoel Carlos. “Os Cem Anos da Posse do Prefeito Souza Aguiar”. *Rio Estudos*. Rio de Janeiro, 16 nov. de 2006. Comunicação. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/ipp/download/rioestudos230.pdf>>. Acesso em 27 out. 2008.

Pavilhão Brasileiro

Exemplo 9. Anacleto de Medeiros, *Pavilhão Brasileiro*, dobrado, [1905], c. 5-12.⁶⁵

Àquela época, o estilo musical das marchas americanas era ditado pela capacidade inventiva do maestro John Philip Sousa (1854-1932), considerado um dos compositores mais representativos do gênero. Na verdade, Philip Sousa legou à posteridade um repertório de marchas que abrange cerca de 135 peças do gênero. Entre suas marchas mais famosas, podemos destacar *Semper Fidelis* (1888), dedicada a Banda dos Fuzileiros Navais dos Estados Unidos (The U.S. Marine Band), *Washington Post* (1889), que alcançou fama internacional por ser usada para dançar o *two-step*, e *Stars and Stripes Forever* (1897), atualmente a marcha americana oficial.

Conforme analisa o biógrafo Paul Bierley, “[suas] marchas são diversificadas quanto ao caráter, o que é surpreendente tendo em vista a estrutura restritiva da marcha dobrada comum. Frequentemente são descritas como tipicamente americanas, talvez por causa da energia leve”.⁶⁶ Ainda segundo o biógrafo,

⁶⁵ Fonte: ABCBRJ

⁶⁶ BIERLEY, Paul E. “Sousa, John Philip”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26305>>. Acesso em: 13 Jan. 2009: “The

as primeiras marchas têm uma postura definitivamente militar, adaptadas facilmente para marchar, enquanto que as últimas são mais sofisticadas. Apenas um terço tem títulos militares. Com exceção de três marchas fúnebres e uma coleção extensa de temas nacionalistas, todas são da variedade *quickstep*.⁶⁷

Com efeito, há uma relação estilística acentuada entre os dobrados e as marchas americanas, pois ambos têm, antes de tudo, a mesma origem histórica: a *quickstep* inglesa, ou seja, o passo-dobrado. Como o processo de adaptação cultural é algo dinâmico, a maneira de executar um determinado gênero musical pode assimilar atualizações constantes, que, por sua vez, contribui tanto para a incorporação de materiais musicais novos como, também, para a diversificação da matriz importada.

Sem dúvida, as similaridades entre dobrados e marchas não se restringem à questão da origem. Ao contrário, os próprios materiais musicais funcionam como prova documental dessa inter-relação. Por exemplo, a métrica da marcha *Semper Fidelis*, de Philip Sousa, transmitindo uma sensação tanto de leveza como de energia, pode ter servido de fonte inspiradora para a composição do dobrado *Pavilhão Brasileiro*, de Anacleto de Medeiros. Como já vimos, o compasso composto, os diálogos curtos entre naipes diferentes e o uso de tercinas intercaladas por pausas são mecanismos utilizados para configurar o estilo composicional desse dobrado, o que ocorre também com a marcha idealizada por Sousa. Assim, transcrevemos um trecho da marcha *Semper Fidelis* que confirma a presença desses recursos musicais.

marches are diverse in character, which is surprising in view of the restrictive framework of the common quickstep march. They are often described as being typically American, perhaps because of their breezy energy”.

⁶⁷ BIERLEY, Paul E. “Sousa, John Philip”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26305>>. Acesso em: 13 Jan. 2009: “The early marches have a definite military bearing, easily adapted to marching, but later ones are more sophisticated. Only one third have military titles. Except for three dirges and one lengthy collection of national tunes, all are of the quickstep variety”.

Semper Fidelis

Exemplo 10. John Philip Sousa, *Semper Fidelis*, marcha, 1888, c. 17-24.⁶⁸

Em geral, essas marchas continham também uma pequena introdução, que variava entre quatro e oito compassos. Nesse momento, os compositores exploravam mais a sonoridade forte e densa dos metais, criando uma sensação de algo bastante chamativo e, ao mesmo tempo, enérgico. A seguir, apresentamos a introdução do dobrado.

Pavilhão Brasileiro (Introdução)

Exemplo 11. Anacleto de Medeiros, *Pavilhão Brasileiro*, dobrado, 190[5], c. 1-4.

⁶⁸ Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.sousa.200028491/pageturner.html?section=p0016>. Acesso em 27 out 2008.

Os dobramentos representam outro detalhe peculiar e recorrente nas introduções, com destaque especial para a seção de metais, pela projeção e pujança dos timbres.

Semper Fidelis (Introdução)

Exemplo 12. John Philip Sousa, *Semper Fidelis*, marcha, 1888, c 1-8.

Mas os dobrados beberam, ainda, em outra fonte musical muito importante no limiar do século XX: a Opereta. O dobrado intitulado *Avenida*, dedicado ao *Exm^o. Snr. Dr. Paulo de Frontin*, é um bom exemplo.⁶⁹ Ao que tudo indica, Anacleto de Medeiros buscou inspiração no ritmo contagiante da polca para representar o ambiente de estilo europeu da recém-inaugurada Avenida Central, atual Rio Branco. Além do mais, a polca integrava a trilha sonora da Opereta, que era uma das formas de entretenimento mais freqüentadas pelo público carioca que acompanhava as tendências culturais importadas de Paris. Por exemplo, a seção de *Diversões*, do Jornal *O País*, publicou o seguinte anúncio:

⁶⁹ Essa dedicatória está registrada na capa da edição para piano, guardada na Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, editada por Antônio Gomes Guimarães. Paulo de Frontin foi o engenheiro chefe da equipe técnica responsável pelo planejamento da Avenida Central, que era parte de um grande projeto de reforma e remodelização do Centro. Sua inauguração, em 15 de novembro de 1905, fez com que a sociedade carioca pudesse se orgulhar “de ter em sua cidade um *boulevard* digno de figurar na paisagem urbana de qualquer grande centro europeu (Cropani, 1981, p. 150)”.

Não é uma opereta. É uma gargalhada em três actos, e com música de primeiríssima; esse ‘Pai de si mesmo’ que fez a delícia dos parisienses durante uma temporada enorme e que agora está conquistando o mais ruidoso sucesso no Theatro Carlos Gomes.⁷⁰

A Opereta podia ser definida como uma “ópera curta e ligeira com diálogo falado, canções e danças; desenvolvida a partir da ‘*opéra-comique*’, com apogeu entre a segunda metade do século XIX e início do século XX”.⁷¹ Para o musicólogo Andrew Lamb, entretanto,

(...) o que hoje reconhecemos como opereta desenvolveu-se em Paris, na década de 1850, como um antídoto para a afetação cada vez mais séria e ambiciosa da *opéra comique* e do *vaudeville*. Para preencher esta lacuna que diversas tentativas foram feitas, a fim de estabelecer produções locais de estilo de ópera alegre e curto.⁷²

Entre os compositores brasileiros, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) foi um de seus representantes principais. Diretor da Orquestra do Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro, onde eram encenadas Operetas e peças musicais ligeiras, Mesquita escreveu numerosas composições desse tipo, como, *Trunfo às avessas*, de 1871, *Ali Babá*, de 1872, *Carlos Magno*, de 1873 e a *Gata Borracheira*, de 1885.⁷³ As Operetas eram divididas em três atos, desenvolvidos com músicas das danças importadas. *A Gata Borracheira*, por exemplo, é composta por cinco danças: valsa brilhante, quadrilha, tango do rei, polca brilhante e polca. Esta última, por sua vez, guarda similaridades com procedimentos rítmicos e melódicos empregados no dobrado *Avenida*, como a recorrência das seqüências rítmicas em semicolcheias ou em quiálteras de semicolcheias, criando melodias saltitantes e alegres.

⁷⁰ Fonte: Jornal *O País*, de 16 de novembro de 1905.

⁷¹ ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (orgs.). *Dictionary of Music*. London: The Hamlyn Publishing, 1982 (Trad. de Luiz Paulo Horta. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985, p. 270).

⁷² LAMB, Andrew. “Operetta”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386>>. Acesso em: 13 Jan. 2009: what we now regard as operetta evolved in Paris in the 1850s as an antidote to the increasingly serious and ambitious pretensions of the *opéra comique* and vaudeville. It was to fill this gap that various attempts were made to establish a home for short, lighthearted operatic-style works.

⁷³ MESQUITA, Henrique Alves de. In: MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3 ed. São Paulo: Art Folha: Publifolha, 2000, p. 508.

A Gata Borralheira

Exemplo musical 13. Henrique Alves de Mesquita, *A Gata Borralheira*, polca, 1885, c 1- 4.⁷⁴

Avenida

Exemplo musical 14. Anacleto de Medeiros, *Avenida*, dobrado, [1905], compassos 1- 4.

A ornamentação é outro detalhe que merece nossa atenção. Assim, as apojeturas aparecem, por vezes, na polca da opereta *A Gata Borralheira*, enquanto que os mordentes participam do embelezamento melódico no dobrado *Avenida*. Na polca, é perceptível a presenças das apojeturas na primeira seção (cc. 3, 4, 11 e 12). A colocação de mordentes aparece acima das primeiras colcheias dos compassos 7, 11 e 15, na seção A, e nos compassos 23, 25 e 27, da seção intermediária do dobrado, como um dispositivo que confere à melodia leveza e brilhantismo.

A Gata Borralheira

Exemplo musical 15. Henrique A. de Mesquita, *A Gata Borralheira*, polca, 1885, c.2-4.

⁷⁴ Fonte: AMA.

Avenida

Exemplo musical 16. Anacleto de Medeiros, *Avenida*, dobrado, [1905], c. 6-8.

A própria extensão das suas seções encontra, também, correspondência, pois enquanto as seções da polca têm geralmente dezesseis compassos, o dobrado é construído com oito, com exceção do Trio, que contém o dobro. Cumpre, ainda, salientar que a relação de subdominante entre a tonalidade do trio e o tom principal é, também, outra característica em comum entre os dois gêneros. Assim, a terceira seção da polca está em si bemol maior, pois sua tonalidade básica é fá maior, enquanto que lá bemol maior é o tom da terceira seção (o Trio) no dobrado, cujo tom principal é mi bemol maior. Em suma, o próprio processo composicional das duas peças está completamente imerso dentro do estilo de época: frases e seções curtas, variando de 8 a 16 compassos; processo modulatório girando em torno, praticamente, das seguintes relações tonais: I - IV (muito dificilmente: I - V); e, finalmente, uma organização interna distribuída em três seções, que incluem elementos de variedade através da mudança no caráter, na dinâmica e, até mesmo, na textura e na orquestração.

Durante o século XX, a cristalização desse estilo composicional contribuiu para o surgimento da seguinte classificação: “dobrado sinfônico”. Esse termo era utilizado para designar um dobrado cuja elaboração musical era mais refinada, e com execução musical não destinada aos desfiles militares, mas às salas de concerto. O maestro Régis Duprat sustenta a tese de que “o dobrado sinfônico” foi construído sobre elementos rítmicos e melódicos extraídos de outros gêneros como a polca, o *pasodoble* espanhol e a opereta. (Duprat, 1979).

Nesse sentido, o musicólogo Andrew Lamb lembra também que “a afinidade da marcha com a música das danças conduziu a uma intercambialidade de repertórios. Assim, *El*

Abanico, um *passo-doble*, de Alfredo Javaloyes, entrou para o repertório internacional de bandas como uma *quickmarch*".⁷⁵ Inversamente, a marcha americana *Washington Post*, de Philip Sousa, foi particularmente associada à dança do *Two-step*. Com o tempo, esse termo pôde, inclusive, ser aplicado para classificar tanto a dança quanto aquele tipo de marcha, desenvolvida em "um ritmo saltitante característico em 6/8 e uma melodia leve, vigorosa".⁷⁶

Analogamente, o estilo composicional do dobrado brasileiro não se prendeu, exclusivamente, ao caráter marcial. Ao contrário, ele foi gradativamente permeado por procedimentos musicais distintos, como o ritmo saltitante da polca, o estilo leve e vibrante das marchas americanas, o jogo de timbres diferentes, a transparência da técnica imitativa e o refinamento dos contracantos. No fundo, o dobrado foi realmente um dos gêneros musicais mais híbridos, com uma confluência absolutamente diversificada de estilos e materiais musicais em sua estrutura. Com efeito, a *intercambialidade* seja, provavelmente, o termo mais propício para designar esse processo dinâmico de reinterpretação estilística e cultural de um gênero.

Em suma, tanto a flexibilidade estilística do dobrado quanto a singeleza da valsa e a permeabilidade rítmica da polca representaram o tempero eclético de nossa cultura musical popular predominante no cenário fonográfico no alvorecer do século XX.

⁷⁵ LAMB, Andrew. March. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080>>. Acesso em: 13 Jan. 2009: The affinity of march and dance music led to a sharing of repertoires; thus *El Abanico*, a *passo doble* by Alfredo Javaloyes, entered the international band repertory as a quick march.

⁷⁶ NORTON, Pauline. Two-step. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28662>>. Acesso em: 13 Jan. 2009.: [The Two-step was originally performed with] a characteristic skipping rhythm in 6/8 and a light, springing melody.

Capítulo 3

A Indústria Emergente do Disco no Brasil (1902-1927)

3.1 As Primeiras Gravações das Bandas de Música no Brasil: o Contexto Histórico

A fase mecânica das gravações no Brasil (1902-1927) foi, certamente, marcada pela participação expressiva das bandas de música. Primeiro, porque o Rio de Janeiro, local da primeira gravadora de discos no Brasil, a Casa Edison, possuía o conjunto de bandas militares mais numeroso. Em segundo plano, por uma questão sócio-cultural, uma vez que essas instituições musicais passaram a incluir em seu repertório os gêneros mais em voga àquele tempo como a valsa e a polca, atendendo aos anseios do público de gosto popular. E, ainda, por uma questão técnica, já que possuíam potência sonora suficiente para suprir as deficiências do aparato técnico de gravação.

A tecnologia de produção e reprodução do som foi patenteada por Thomas Edison com a invenção do fonógrafo, em 1878. Peter Burke lembra que Edison propôs dez usos possíveis para seu aparelho de gravação, entre os quais o de servir como “um registro de falas, reminiscências etc., de membros da família e suas palavras perdidas” (Burke, 2004, p. 185). Os fonógrafos gravavam e reproduziam os sons que eram registrados em microperfurações feitas em um cilindro. Este, por sua vez, tinha uma forma tubular e era construído à base de sabão metálico e cera de parafina. O tempo de gravação variava entre 2 e 4 minutos e a velocidade normal de rotação do fonógrafo ficou estabelecida em 160 voltas por minuto. A reprodução sonora era feita através de agulhas de safira, rubi ou diamante, dependendo do tipo de cilindro usado.⁷⁷

Com o passar dos anos, os fónógrafos foram ganhando espaço em salas de audição nos Estados Unidos, em cujas sessões se difundiram como máquina de entretenimento. Mais tarde, chegaria ao Brasil, onde Fred Figner foi seu maior divulgador. Nascido em 1866, na

⁷⁷ Para mais informações sobre os tipos e tamanhos diferentes dos cilindros, ver Franceschi, Humberto. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

cidade de Milevsko, atual República Tcheca, naturalizado norte-americano, em 1891. Em agosto desse mesmo ano, Figner aportaria em terras brasileiras, na cidade de Belém do Pará, trazendo consigo um fonógrafo para exibição. Além das gravações norte-americanas, ele chegou a gravar lundus e modinhas brasileiras e completou seu repertório com artistas de opereta que estavam hospedados no mesmo hotel (Franceschi, 2002).

Após percorrer diversas regiões do Brasil e da América Latina, Figner decidiu se estabelecer no Rio de Janeiro, onde montou sua primeira loja, na Rua do Ouvidor, 116. Em dezembro de 1897, decidiu fechar esse estabelecimento e se mudar para um sobrado, na Rua Uruguaina, 24, no qual permaneceu por mais de um ano, vendendo fonógrafos e cilindros. A partir desse momento, Figner inaugurou a era comercial das gravações musicais no Brasil utilizando cilindros importados, que eram feitos à base de cera e podiam ser raspados e polidos para novas impressões. Em seu manuscrito autobiográfico, relatou que:

Às vezes, raspava os cilindros até meia-noite, e tomava a barca para Niterói; e às 8 horas já estava na loja para fazer a gravação. Pagava Rs 1\$000 [hum mil réis] por cada canção e vendia os cilindros a Rs 5\$000 [cinco mil réis]. E quanto se gravava, quanto se vendia (Apud Franceschi, 2002, p. 31).

No entanto, a expansão do fonógrafo ficou limitada à dificuldade da reprodução em série dos cilindros, o que, em pouco tempo, abriu espaço para o disco de Berliner (78 rotações), cuja vantagem principal consistia na possibilidade de se obterem cópias moldadas em grande escala, usando material extremamente mais resistente que os cilindros. Nesse sentido, a chegada do disco permitiu a reprodução em grandes quantidades, a partir de matrizes gravadas. Certamente, isso representou um avanço significativo na produção e difusão (divulgação/distribuição),⁷⁸ da música em grande escala, cuja consequência imediata foi o surgimento da indústria fonográfica, entre fins do século XIX e início do século XX.

⁷⁸ Optamos pela expressão *difusão*, pois inclui tanto as estratégias de *divulgação*, revelada pelos anúncios em jornais e pelos catálogos publicados anualmente, como a etapa da *distribuição* física do produto aos seus pontos de venda. A indústria incipiente do disco já se articulava dentro de importantes mecanismos de *difusão* nos primeiros decênios do século XX.

Em 1900, Figner publicaria o primeiro catálogo para venda de discos importados da Europa e dos Estados Unidos, com destaque para as gravações de bandas de música e de árias de ópera. Em março desse mesmo ano, registrou sua firma na Junta Comercial, sob o nº 48.838, com o nome de Casa Edison, localizada estrategicamente na Rua do Ouvidor, nº. 107. Com espírito empreendedor e tino comercial aguçado, Figner construiu rapidamente um “estúdio” na casa ao lado, o nº. 105, onde aconteceriam as primeiras gravações em disco no Brasil. Na verdade, essas gravações pioneiras foram o resultado de negociações comerciais entre Figner e o empresário Frederich M. Prescott, diretor-geral da International Zonophone, fundada no início de 1901, na Alemanha, com sede em Berlim.

Em linhas gerais, essa história começou da seguinte maneira: em carta, datada de 12 de setembro de 1901, Prescott propõe a Fred Figner, o maior vendedor de gramofones e discos tanto da Gramophone inglesa como da própria Zonophone, a criação de uma agência de sua firma no Brasil, além da representação exclusiva. Com a aceitação de Figner, Prescott enviou para o Brasil, em fins de dezembro de 1901, um técnico trazendo 175 ceras prontas para gravar discos de sete polegadas e 75 para os de dez polegadas. A partir desse momento, o processo de gravação e fabricação dos primeiros discos com música brasileira se dava da seguinte forma:

As músicas gravadas no Rio de Janeiro, em disco à base de cera de carnaúba, eram remetidas à fábrica de Joseph Berliner em Hanover, na Alemanha, e transformadas em matrizes de cobre. Destas matrizes, ainda em Hanover, prensavam-se os discos que seriam enviados para o Brasil, e postos à venda. Todos os discos brasileiros desta época eram processados industrialmente na fábrica de Joseph Berliner (Franceschi, 1984, p. 63).

Joseph Berliner, irmão do inventor do gramofone, Emile Berliner, era, também, proprietário de uma fábrica de telefones em Hanover, na Alemanha, onde implantou “a primeira fábrica no mundo montada exclusivamente para tratamento de matrizes e prensagem de discos fonográficos” (Franceschi, 1984, p. 55). Cabe, ainda, comentar que Figner conseguiu que “os discos Zonophone postos no mercado brasileiro fossem - e não mais

deixassem de ser – prensados dos dois lados” (Franceschi, 2002, p. 90). Na verdade, Figner conseguiu registrar um terço da patente 3.465, através da qual era concedido o privilégio de exploração comercial sobre a terça parte dos direitos autorais de invenção dos discos duplos. Assim, colocou no mercado brasileiro os discos de dupla face quando os Zonophone estrangeiros eram ainda prensados de um lado só. Ou seja, Figner foi o primeiro, em termos mundiais, a gravar discos de dupla face.

No Brasil, as gravações pioneiras foram feitas no início de 1902 pelo Sr. Hagen, técnico da Zonophone, com ceras trazidas da Alemanha. Mas, nem todas as ceras atingiram o nível de qualidade exigido para a prensagem, das 175, 174 foram lançadas no comércio correspondentes às séries 1.500, e 1.600; e, das 75 em 10 polegadas, foram lançadas apenas 51 correspondentes à série X-1000 (Franceschi, 2002). Como a massa dos discos era ruim, o disco estava em pouco tempo estragado, o que, provavelmente, provocou a vinda de um outro técnico de gravação, em maio de 1902, o Sr. Pancoast. Essa segunda etapa, correspondeu às gravações das séries Zonophone 10.000, com 187 ceras gravadas em 7 polegadas, e X-500, com 321 em 10 polegadas. Desse modo, essas primeiras séries lançadas no mercado brasileiro chegaram a um total de 733 gravações, sendo que Figner era obrigado, sob contrato, a comprar 250 discos de cada matriz. Em 1902, o segundo catálogo publicado pela Casa Edison já aparece com a listagem dos primeiros discos gravados no Brasil.

Quadro 6: Casa Edison: Discos Duplos Zonophone (1902-1904)⁷⁹

Gravadora	I ° de Série	Total de Discos	Diâmetro
Zonophone	1.500 / 1.600	174	17,5
Zonophone	X – 1.000	51	25
Zonophone	10.000	187	17,5
Zonophone	X – 500	321	25

⁷⁹ Fonte: Santos, Alcino et al. *Discografia Brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, vol. 1, 1982.

Entretanto, a qualidade sonora ainda deixava a desejar, vindo a melhorar somente depois que a fábrica da Zonophone foi incorporada pela Odeon, em outubro de 1902. Nesse momento, seus discos passaram a ser fabricados pela Fonotipia Company, cuja qualidade acústica era respeitada no mercado fonográfico europeu. Figner, inclusive, comercializava os discos de celebridades, produzidos pela Fonotipia, conforme os anúncios em jornais da época:

Societa Italiana Fonotipia / Discos Duplos de Celebridades / Chapas para Gramophones / Tenor Alessandro Bonci / Sopranos Maria Barriantes, Emma Carelli / Regina Pacini / Giannina Russ / Contralto Armida Parsi / Pettinelli / Giuseppe Pacini / Barítono Francisco Bonini – e muitos outros artistas célebres, os quaes, pelo contracto que tem com esta societá, só para ella gravam a sua voz. / Único e Exclusivo Agente no Brasil da Societá Italiana Di Fonotipia / Casa Edison – Rua do Ouvidor, n. 105 – Rio de Janeiro.⁸⁰

Além disso, os discos de gravação passaram a ser fabricados em outra medida, cujos diâmetros foram alterados de 17,5 cm (7 polegadas) para 19 (7^{1/2} polegadas) e os de 25 cm (10 polegadas) para 27 (10^{1/2} polegadas). Com isso, o disco teria maior duração e o som seria mais alto e claro na parte exterior aumentada do diâmetro (Franceschi, 2002). Essa melhoria na qualidade dos discos só foi percebida a partir das séries 10.000 e 40.000, lançadas em 1904. A propósito, organizamos as séries dos discos Odeon, com suas respectivas datas e diâmetros.

Quadro 7: Casa Edison: Discos Duplos Odeon (1902-1927)⁸¹

Gravadora	I ° de Série	Datas	Diâmetro
Odeon	40.000	1904 – 1907	27 cm
Odeon	10.000	1907 – 1913	19cm
Odeon	108.000	1907 - 1912	27 cm
Odeon	120.000	1912 – 1915	27 cm
Odeon	121.000	1915 – 1921	27 cm
Odeon	122.000	1921 – 1926	27 cm
Odeon	123.000	Dez/1925 - Jul/1927	27 cm

⁸⁰ Fonte: Jornal *Gazeta de Notícias*, 2 de agosto de 1907, n. 214, p. 21.

⁸¹ Fonte: Santos, Alcino et al. *Discografia Brasileira 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, vol. 1, 1982.

Ao que tudo indica, a melhoria na qualidade técnica dos discos associada às estratégias de venda podem ter contribuído para que o mercado fonográfico local crescesse a cada ano. Por exemplo, encontramos um anúncio promocional da Casa Edison, editado com o seguinte teor: “Em todos os artigos fonográficos / 10% / Casa Edison / [Rua do] Ouvidor, 105 – Rio de Janeiro”.⁸² Por volta de 1912, o próprio Figner comentou que atingira o número de “840 mil discos vendidos, [com] um lucro líquido de 700 contos” (Apud Franceschi, 2002, p. 195).

Mencione-se, ainda, o fato de manter relações comerciais no Brasil com outros estabelecimentos que incluíam, também, a venda de produtos da indústria fonográfica. É o caso, por exemplo, da Casa Hartlieb, de Theodore Hartlieb, sediada em Porto Alegre. Em 1908, Figner produziu discos para essa gravadora – prensadas em Hanover, na Alemanha, pois a fábrica da Odeon, no Rio de Janeiro, ainda não existia – juntamente com a série 108.000 da Casa Edison (Vedana, 2006). Em 1913, com a instalação da fábrica Odeon, a relação comercial é intensificada com a ida para Porto Alegre de um técnico de gravação, por nome de Oscar Preuss, cuja tarefa era a de gravar uma série de músicas para a Casa Hartlieb. Seu trabalho durou cerca de 40 dias, de 11 de junho a 21 de julho. Essas gravações foram feitas em uma sala situada nos fundos do estabelecimento de Theodoro Hartlieb, cuja numeração discográfica obedece à seqüência 120.691 a 120.792 (Vedana, 2006). Ou seja, foram registradas 102 matrizes, sendo 29 com a Banda do 10º. Regimento de Infantaria do Exército, dentre as quais podemos mencionar a valsa **Leocádia** (Odeon 120.701), de Eduardo F. Martins, e a polca **Bella Portoalegrense** (Odeon 120.705), de Otávio Dutra (Santos, vol. 1, 1982, p. 157). Como a exploração comercial dos discos de dupla face no Brasil era garantida a Fred Figner por meio da patente 3.465, esses discos foram prensados de um lado só.

Além da Casa Hartlieb, havia ainda outro estabelecimento fonográfico importante em Porto Alegre, a Casa A Elétrica, de propriedade de Savério Leonetti & Cia. Este também

⁸² Fonte: Jornal *A Gazeta de I notícias*, 07 de setembro de 1907, n. 188, p. 6.

mantinha relações comerciais com a Casa Edison, de Fred Figner. Situada na Rua dos Andradas, 302, Porto Alegre, essa firma também entrou na disputa por uma parte do mercado dos discos no Rio Grande do Sul. A partir de 18 de julho de 1913, Savério Leonetti também começou as primeiras gravações com músicos e grupos locais. Seguindo os passos de Hartlieb, essas gravações foram remetidas à fábrica da Odeon, na capital Federal, para serem prensadas e remetidas de volta à Porto Alegre. Seus discos foram postos à venda com o selo Gaúcho, registrado na Junta Comercial de Porto Alegre, sob o número 2.230, a 02 de julho de 1913 (Vedana, 2006). Até 1914, esse foi o processo de gravação e fabricação adotado pelos empresários da região Sul.

A essa altura, vale a pena lembrar que a indústria européia de discos já estava começando a passar por uma crise acentuada, como reflexo da paralisação parcial das fábricas alemãs, pouco antes e durante a Primeira Grande Guerra. A partir desse momento, os empresários europeus começaram a investir no mercado sul-americano, cuja principal ação foi a construção de uma fábrica de discos. Emil Rink, diretor da International Talking Machine-Odeon, do grupo Lindstrom, propõe a Fred Figner o projeto de montagem da primeira fábrica de discos na América do Sul. Em 6 de abril de 1912, foi celebrado um contrato entre Figner e a Odeon, em cujas cláusulas estava estipulada a construção de uma fábrica na Rua 28 de Setembro, nº. 50, no bairro de Vila Isabel, Rio de Janeiro. O processo de construção do edifício e de instalação do maquinário deve ter acontecido em um ritmo acelerado, pois, em 21 de dezembro de 1912, Fred Figner já estava recebendo a prova do primeiro disco inteiramente produzido no Brasil, que pertencia à série 120.000 da Odeon.

Evidentemente, a indústria fonográfica estrangeira sempre esteve interessada em expandir a área de produção industrial e circulação comercial de seus produtos. Principalmente, em um mercado que continuava a crescer sem interrupção. Do ponto de vista comercial, a instalação dessa fábrica representou uma estratégia importantíssima para a

superação da crise, pois abrangia desde a gravação e produção dos discos, até o processo de controle de qualidade e percepção de mercado, além de edições de folhetos, catálogos e anúncios em jornais. Em contrapartida, a Casa Edison tinha que arcar com os encargos e despesas com direitos autorais, e, ainda, com os custos dos anúncios em jornais. O mercado fonográfico local cresceu vertiginosamente com a implantação da Odeon no Brasil, durante o período da Primeira Guerra Mundial. Para uma visão mais ampla, basta notar que ela era a única do grupo Lindstrom a produzir os discos comercializados em todo o mercado sul-americano (Franceschi, 2002). Além disso, Figner conseguiu espalhar filiais por diversos estados da federação, como Pará (Rua Santo Antônio, n. 26), Bahia (Rua Cons. Dantas, n. 46) e São Paulo (Rua São Bento, n. 26), onde quem administrava os negócios era seu irmão, Gustavo Figner.

Gradativamente, a indústria incipiente do disco se estabeleceu em território nacional com forte obediência às regras mercadológicas das empresas fonográficas internacionais, que detinham a tecnologia de gravação. Embora utilizassem a criação artística embasada no componente local, o processo de produção e difusão permanecia ainda sob seu controle (Ortiz, 1995). Nesse sentido, é possível notar que a própria estratégia de produção dos discos duplos brasileiros acompanhou a tendência do mercado internacional – o europeu e o norte-americano –, com gravações de canções populares, de um lado, e bandas de músicas, de outro. Geralmente, os discos ofereciam gravações com as modinhas populares, interpretadas pelos cancionistas Bahiano e Cadete, e com as bandas militares, entre as quais a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro era, sem dúvida, uma das mais requisitadas. O Catálogo de 1902 chama atenção do público para esses dois tipos de oferta musical; no qual, aparecem os seguintes dizeres estampados:

Esta casa é a única no Brazil que tem chapas apanhadas no Rio com as conhecidíssimas modinhas do popular cançonetista BAHIANO e do apreciado CADETE assim como as melhores polkas, valsas e dobrados, etc., tocadas pela Banda do CORPO DE BOMBEIROS (Apud Franceschi, 2002, p. 91).

Porém, é bom lembrar que a BCBRJ não gravou apenas discos. O catálogo da Casa Edison de 1902 fornece a listagem das gravações feitas em cilindro com a BCBRJ, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros: “Sinfonia do Guarany”, gravada em três cilindros, 5 valsas, 11 polcas, 5 tangos, 1 xótis, 1 mazurca e 4 dobrados.⁸³ Entre essas peças de caráter popular, destacamos as valsas **Albertina**, de João Francisco de Almeida, gravada posteriormente pela BM (Odeon, 120.126), e **Despedida**, de Anacleto de Medeiros, regravada pela BCE (Odeon 40.099). Além da polca **Lídia**, regravada pela própria BCBRJ do Rio (Odeon 40.557), e do xótis **Benzinho**, gravado, mais tarde, pelo Grupo Odeon (Odeon 120.972), que, também, eram da autoria do maestro Anacleto de Medeiros. Curiosamente, tanto na lista das gravações em cilindros quanto em discos duplos, de sete e dez polegadas, há pelo menos uma peça musical, em cada gênero, que era da sua autoria. Aliás, Henrique Cazes já havia salientado que “o autor mais gravado era o próprio Anacleto” (Cazes, 1998, p. 41).

Com relação às gravações em disco, aparece uma listagem ainda mais numerosa. Foram cerca de 54 gravações, como já mencionamos no primeiro capítulo (seção 1.2). Ao que tudo indica, essas gravações não estão mais disponíveis. Hoje, as gravações da BCBRJ que recuam até os primórdios do século XX são apenas aquelas que pertencem à série 40.000 da Odeon, lançada entre 1904 e 1907 (Santos, vol. 1, 1982). São cerca de 29 fonogramas, cuja regência ficou a cargo, provavelmente, do maestro Anacleto de Medeiros. Para facilitar a organização dos dados, montamos um quadro com as seguintes informações: título da peça, gênero musical, intérprete, compositor (quando possível), data de gravação (provável, conforme a DB78RPM), número de catálogo e gravadora.

⁸³ Além disso, cumpre destacar que a produção e comercialização de cilindros se estendeu ainda por toda a primeira década do século XX, e boa parte da segunda (Franceschi, 2002, p. 43).

**Quadro 8: Gravações com a BCBRJ
(Odeon, série 40.000, 1904-1907)⁸⁴**

I.º	Título	Gênero	Intérprete	Compositor	Data	Número de Série	Gravadora
1	Antisezônico	Valsa	BCBRJ	José Garcia de Christo	1904 – 1907	40549	Odeon
2	Avenida	Dobrado	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40316	Odeon
3	A Turuna (5ª parte)	Quadrilha	BCBRJ	Felisberto Marques	1904 – 1907	40317	Odeon
4	Brejeiro	tango brasileiro	BCBRJ	Ernesto Nazareth	1904 – 1907	40572	Odeon
5	Cabeça de Porco	Polca	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40621	Odeon
6	Caressante	Valsa	BCBRJ	***	1904 – 1907	40113	Odeon
7	Depois do casamento	Polca	BCBRJ	***	1904 – 1907	40436 A	Odeon
8	Diva	Valsa	BCBRJ	José Garcia de Christo	1904 – 1907	40553	Odeon
9	Fantasia do Luar	Polca	BCBRJ	Albertino Pimentel	1904 – 1907	40556	Odeon
10	Farrula	Valsa	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40111	Odeon
11	Hino Português	Hino	BCBRJ	***	1904 – 1907	40704	Odeon
12	Implorando	Valsa	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40574	Odeon
13	Implorando	xótis	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40574	Odeon

⁸⁴ Fonte: INSTITUTO MOREIRA SALLES: ACERVOS E PESQUISA ON-LINE. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/ims>>. Acesso em: 24 Jan. 2009.

14	Itararé	polca	BCBRJ	Chiquinha Gonzaga	1904 – 1907	40550	Odeon
15	Jandira	xótis	BCBRJ	Felisberto Marques	1904 – 1907	40552	Odeon
16	Jubileu	dobrado	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40668	Odeon
17	La Lepanto	dobrado	BCBRJ	***	1904 – 1907	40301	Odeon
18	Lídia	polca	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40557	Odeon
19	Marcial	dobrado	BCBRJ	***	1904 – 1907	40622	Odeon
20	Marília	valsa	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40616 A	Odeon
21	Mimô	gavota	BCBRJ	Nicolino Milano	1904 – 1907	40579	Odeon
22	Í air	xótis	BCBRJ	Francisco de Paula Bastos	1904 – 1907	40555	Odeon
23	Í id d'amour	valsa	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	1904 – 1907	40109	Odeon
24	Sinforosa	mazurca	BCBRJ	***	1904 – 1907	40313	Odeon
25	Tatá	polca	BCBRJ	Agostinho Luiz de Gouvêa	1904 – 1907	40618	Odeon
26	Talento e formosura	xótis	BCBRJ	Edmundo O. Ferreira	1904 – 1907	40548	Odeon
27	Talvez te escreva	xótis	BCBRJ	Aurélio Cavalcante	1904 – 1907	40701	Odeon
28	13 de julho	dobrado	BCBRJ	***	1904 – 1907	40669	Odeon
29	Zacatecas	dobrado	BCBRJ	***	1904 – 1907	40590	Odeon

A escuta dessas gravações revela leveza interpretativa e equilíbrio timbrístico surpreendentes, principalmente em condições técnicas de gravação tão desfavoráveis à época. As gravações das polcas **Cabeça de Porco** (Odeon 40.621), e **Lídia** (Odeon 40.557), ambas do próprio Anacleto de Medeiros, o tango **Brejeiro** (Odeon 40.572), de Ernesto Nazareth (1863-1934), e a polca **Fantasia do Luar** (Odeon 40.556), de Albertino Pimentel (1874-1929), são apenas algumas que podemos destacar. Com o passar dos anos, o prestígio musical alcançado pela BCBRJ não ficou restrito à Casa Edison, sendo possível encontrarmos gravações em discos da Favorite Record, como na polca **Ameno Resedá** (Favorite 1-452136), da autoria de Ernesto Nazareth,⁸⁵ numa interpretação em que transborda o ritmo buliçoso e enérgico do maxixe. E também em discos da Victor Record, como a valsa **Terna Saudade** (Victor Record 98.768), do próprio Anacleto de Medeiros, que se destaca pela expressividade melódica.

Semelhantemente, a regência da BCBRJ não foi ocupada somente pelo maestro Anacleto de Medeiros na fase mecânica. Em verdade, o maestro Agostinho Luiz de Gouvêa e o maestro Albertino Pimentel também exerceram a função de regente. O primeiro foi nomeado para dirigir a BCBRJ pela Portaria do Ministério da Justiça, de 28 de agosto de 1907.⁸⁶ O missivista Alexandre Gonçalves Pinto comentou que Gouvêa era

maestro de primeira água e professor do Conservatório de Música [atual Escola de Música da UFRJ]. Tocou muito em grande orchestra onde era respeitado pelo seu saber. Como amigo ninguém o suplantava, pois é de um tratamento aprimorado. É regente de grande nomeada, fazendo a admiração dos que o apreciam (1936, p. 135).

Conforme os registros oficiais, ele ficou no cargo de regente da BCBRJ até o dia 17 de agosto de 1910. Nesta mesma data, assumiu interinamente “o primeiro sargento músico

⁸⁵ O Arquivo Sonoro do Instituto Moreira Salles (RJ) aponta, entretanto, a autoria como sendo de Albertino Pimentel, que, na verdade, era o regente dessa banda militar na época da gravação, segundo o *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros*. Contudo, a autoria da polca *Ameno Resedá* é atribuída a Ernesto Nazareth, tanto no livro *A canção no tempo*, vol. 1: 1901-1957 (Severiano, 1997, p. 40) como na *Enciclopédia de Música Brasileira*. Cf. NAZARETH, Ernesto. In: MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3 ed. São Paulo: Art Folha: Publifolha, 2000, p. 556.

⁸⁶ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros* (p. 2).

Albertino Ignácio Pimentel”⁸⁷. Em pouco tempo, foi confirmado no cargo, tornando-se, assim, o primeiro maestro militar da BCBRJ, uma vez que os dois primeiros regentes nunca foram efetivados como militares. Aliás, outro dado curioso é que a seleção e a regência dos músicos da BCBRJ para as gravações em disco deve ter ficado a cargo do maestro Albertino Pimentel, após a saída de Anacleto de Medeiros. Embora o maestro titular fosse Agostinho Luiz de Gouvêa, as indicações no selo da série 108.000 da Odeon, produzida entre 1907 e 1910, registrava como regente o maestro Albertino Pimentel (Santos, vol. 1, 1982, p. 115). Conhecido popularmente como *Carramona*, ele tinha sido contra-mestre de Anacleto de Medeiros, função na qual demonstrou

competência, e saber, de um verdadeiro artista, seguindo com capacidade, e respeito, o querido amigo e mestre Anacleto. Tornando-se um exímio professor, compositor e continuador de seu inesquecível mestre, tendo-lhe substituído no nível de igualdade (Pinto, 1936, p. 194).

Evidentemente, a mudança na regência interfere na interpretação em conjunto. Com o maestro Anacleto de Medeiros, a BCBRJ registrou execuções marcadas pela leveza no andamento e pela maciez na sonoridade. Já com Albertino Pimentel, a BCBRJ adquire inicialmente uma sonoridade mais marcial e menos transparente. Porém, cumpre destacar que, paulatinamente, suas interpretações vão se revestindo de flexibilidade rítmica no acompanhamento, articulação leve e precisa entre os naipes e sutileza no fraseado. É o caso, por exemplo, da polca **Queixume ao Luar** (Odeon 108.630), interpretada pela BCBRJ, cuja regência ficou a cargo do maestro Albertino Pimentel, conforme indicação no selo do disco (Santos, vol. 1, 1982).

Sem dúvida, a participação das bandas militares foi marcante na história inicial das gravações no Brasil. Durante a fase mecânica, muitas instituições militares tanto do Rio de Janeiro quanto de outros estados da federação foram se integrando ao processo fonográfico. A título de exemplificação, podemos mencionar a Banda do 1º Regimento da Força Policial do

⁸⁷ Idem

Rio, que gravou o tango **Escovado** (Odeon 121.562), de Ernesto Nazareth (1863-1934), e da Banda do Batalhão Naval, com o cateretê **O Matuto** (Odeon 121.381), de Marcelo Tupinambá (1889-1953). Além dessas, podemos citar ainda a Banda da Força Policial de São Paulo, sob a regência do maestro Antão, executando o dobrado **Barão do Rio Branco** (Odeon 108.436), de Francisco Braga (1868-1945), e a Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia, com o dobrado **Duzentos e Vinte** (Odeon 121.390), de Antônio Manuel do Espírito Santo (1884-1913).

Em parte, a quantidade expressiva de bandas militares no contexto fonográfico é, também, uma consequência da participação efetiva dessas organizações musicais nos diversos momentos da vida social, como em festas e cerimônias oficiais (cívicas e religiosas). Além do mais, é bom lembrar que as bandas militares que participaram das primeiras gravações no Brasil estavam localizadas em regiões em cujas capitais a Casa Edison possuía filial. Estrategicamente, Figner organizou suas filiais em áreas que já tinham casas impressoras de partituras, como São Paulo e Bahia. Com efeito, o pesquisador José Ramos Tinhorão comentou que as bandas militares ganharam importância e projeção ainda maior, pois

suas execuções passavam agora a atravessar fronteiras, tanto podendo os baianos ouvirem a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, ou da Força Policial de São Paulo, quanto os cariocas e paulistas apreciarem o som da Banda do 1º Batalhão de Polícia da Bahia (1981, p. 24).

No entanto, essas organizações não foram os únicos conjuntos instrumentais a participar das primeiras gravações no Brasil. Fred Figner também arregimentou músicos para a BCE, a primeira “orquestra” de estúdio no Brasil (Cazes, 1998). Em 1902, já começavam a circular os primeiros discos com essa banda, na série X-500, com o maxixe **Fadanguassú** (Zonophone X-597), e na série 10.000, com a valsa **Lembranças de Lili** (Odeon 10.257). Hoje, percebemos o quanto a BCE foi responsável pela gravação de vários sucessos daquela época, como a valsa **Clélia** (Odeon 40.464), de Luiz de Souza (1865?-1920), além dos xótis **Três Estrelas** (Odeon 40.437) e **Iara** (Odeon 108.111), ambos do maestro Anacleto de

Medeiros. Cabe ainda destacar que essas duas peças serviram de inspiração para o cancionista Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), que, com a inclusão de letra, as transformou nas modinhas **O que Tu és** e **Rasga o Coração**, respectivamente.

Como o disco era uma novidade tecnológica lucrativa, apareceram, ainda, outras gravadoras, que formaram também suas próprias bandas de música para a gravação de discos com música brasileira. Entre essas, podemos destacar a Banda da Casa Faulhaber e a Banda Columbia. As gravações da Casa Faulhaber, estabelecida oficialmente por contrato datado de 30 de setembro de 1911, recebiam a etiqueta da Favorite Record, de grande importância para o período das gravações mecânicas no Brasil, sobretudo entre os anos de 1911 e 1913. A exemplo da Casa Edison, suas gravações eram registradas em ceras no Brasil, sendo que o processo industrial de confecção das matrizes e prensagem dos discos eram feitos em Hannover, sede da Favorite Record Aktiengesellschaft, que pertencia ao grupo Carl Lindstrom. A propósito, este grupo empresarial controlava ainda a própria International Talking Machine, da marca Odeon, desde 1902. Com isso, a Carl Lindstrom mantinha mais de um selo no Brasil, o que explica ainda a venda de discos com o selo da Favorite Record pela Casa Edison. A título de exemplificação, podemos mencionar a valsa **Recordações de Lili**, interpretada pela BCBRJ (Favorite Record 1-452125).

Com a Banda da Casa Faulhaber, podemos mencionar a gravação do xóti **Iara** (Favorite Record 1- 452172), de Anacleto de Medeiros, e o tango **Cidade I ova** (Favorite Record 1- 452167), de João Pinto de Vasconcelos. Suas gravações se destacam, em geral, tanto pela qualidade técnica (sonora) quanto interpretativa (execução). Entretanto, vale mencionar que suas atividades de gravação tiveram que ser interrompidas, provavelmente em decorrência de transtornos comerciais gerados em função da utilização irregular dos discos duplos. Desde 1910, a Carl Lindstrom cedeu a marca Favorite aos irmãos Faulhaber, “sob a condição de não infringir a patente do disco duplo pertencente a Figner” (Franceschi, 2002).

Ao que tudo indica, a Casa Faulhaber não respeitou esse direito comercial, pois comercializava livremente gravações em discos duplos, o que obrigou Figner, como representante legal de 1/3 da patente dos discos dúplex no Brasil, a mover um processo judicial contra a Casa Faulhaber, que culminou em um auto de busca e apreensão desses discos ilegais. E, como se não bastasse, a aplicação de uma multa de Rs 600\$000 (seiscentos contos de réis). Por conta disso, a sociedade comercial firmada entre os irmãos Faulhaber foi dissolvida, e suas gravações musicais encerradas.

Com relação à Columbia, a história foi totalmente diferente, já que o próprio Fred Figner tomou parte nos primeiros anos de sua presença no Brasil. Na verdade, a Columbia firmou contrato com Figner, em agosto de 1907, por meio do qual a gravadora americana se comprometia a enviar um técnico ao Rio de Janeiro para gravar 250 discos com cantores, músicos e local, fornecidos por Figner. Como pagamento, ele receberia US\$ 2.000 (dois mil dólares) em discos e aparelhos. Ao que tudo indica, o resultado sonoro das primeiras gravações não foi muito bom; pois, o próprio Fred Figner comentou que:

“(...) uns 2 ou 3 meses depois [da assinatura do contrato] vieram dois técnicos e trouxeram 200 ceras para serem gravadas. Emprestei-lhes a minha sala de gravação, mesmo para ver seus apetrechos, e ajudei-lhes a arranjar uma banda e cantores, não os meus. (...) Nunca vi uma gravação tão mal feita. Os discos eram baixinhos e foram um verdadeiro fiasco” (Apud Franceschi, 1984, p. 72).

Com o passar dos anos, é possível verificar uma melhoria no rendimento técnico de gravação, como, por exemplo, no tango **Brejeiro** (Columbia 1214511), de Ernesto Nazareth; e na polca **Fantasia do Luar** (Columbia 14612032), de Albertino Pimentel. Em discos Columbia, encontramos ainda o tango **O Vatapá**, de Paulino Sacramento, interpretado pela Banda do 52º Batalhão de Caçadores (Columbia 12.280), composto originalmente para a revista **Maxixe**, de Bastos Tigre, em 1906 (Marcondes, 2000, p. 702).

Sem dúvida, as músicas que alcançassem sucesso nos palcos do teatro de revista estariam propícias para a gravação em disco. Em outras palavras, o teatro funcionava como

uma fonte propulsora para o mercado fonográfico. Nesse sentido, podemos também citar compositores cuja atividade musical esteve intensamente voltada tanto para o teatro musicado quanto para o universo das bandas. É o caso, por exemplo, da maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e do maestro Paulino Sacramento (1880-1926).

Chiquinha Gonzaga ficou realmente conhecida como compositora de peças escritas para o teatro, como tangos e habaneras no estilo das danças apresentadas no Rio de Janeiro por companhias espanholas de zarzuela. No entanto, ela também teve atuação significativa junto às bandas de música. Em 1885, chegou a reger a Banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro, tornando-se, assim, a primeira mulher a reger uma banda militar no Brasil. Além disso, atuou profissionalmente com músicos integrantes das bandas militares, como Antônio Maria dos Passos, flautista da BCBRJ. Entre suas peças de maior repercussão nessa época está o tango **Corta-Jaca**, que foi gravado pela BCBRJ (Odeon 108.058), mas composto originalmente para o teatro de revista com o título *Gaúcho*, para a peça *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca, encenada em 1897 (Marcondes, 2000, p. 340).

Compositor, regente e exímio trompetista, Paulino Sacramento chegou também a gravar um número significativo de peças da sua autoria, dentre as quais os maxixes **Pierrot** (Odeon 108.234) e **Bebê** (Odeon 40.156), ambos executados pela BCE. Além desses, compôs o dobrado **I ovo Século** (Columbia 12.281), interpretado pela Banda Paulino Sacramento. A propósito, a organização e a regência musical de bandas de música por parte de compositores populares indicam uma prática comum àquela época. Além da Banda Paulino Sacramento, podemos mencionar outras duas bandas conduzidas por autores de renome. Por exemplo, a Banda do Malaquias, organizada pelo clarinetista e compositor Manoel Malaquias, que gravou peças como a polca **Queixume do Luar** (Odeon 108.630), de Alberto F. Lopes, e a Banda Escudero, organizada em 1910, pelo compositor e regente Henrique Escudero, que

aparece no cenário fonográfico executando a valsa **Linguagem do Coração** (Odeon 120.457), de sua própria autoria.

Assim, podemos verificar que as bandas de música no início do século XX foram as mais requisitadas no contexto fonográfico por vários motivos, dentre os quais podemos destacar a potência sonora dos instrumentos, a popularidade de seus integrantes e a diversidade do repertório. Ou seja, elas formavam uma espécie de conjunto ideal.

Sem dúvida, a Casa Edison contribuiu efetivamente tanto para o incremento de um mercado fonográfico quanto para a expansão da atividade profissional. Com habilidade e empreendedorismo, Fred Figner arregimentava músicos para integrar seus pequenos grupos instrumentais, as primeiras “orquestras de estúdio” brasileiras. Em alguns casos, um único músico integrava mais de um conjunto. Por exemplo, o flautista Antônio Maria dos Passos atuava tanto na BCBRJ quanto no Grupo Chiquinha Gonzaga. Com esse grupo, ele gravou, inclusive, a polca **Plangente** (Odeon 120.929), da própria Chiquinha Gonzaga.

Em suma, a sonoridade das bandas de música foi marcante em toda a fase mecânica das gravações no Brasil. Com um repertório essencialmente popular, esses conjuntos instrumentais fizeram uma quantidade expressiva de gravações, dentre as quais a valsa e a polca predominaram no cenário fonográfico (Santos, vol. 1, 1982). Nesse contexto, as interpretações da BCBRJ assumem uma posição central, pois além da qualidade de execução em conjunto, elas representam uma evidência histórica para o estudo das práticas musicais do passado, como a questão do andamento. Sendo assim, nosso próximo passo será verificar as implicações estéticas e técnicas para uma análise mais ampla das gravações selecionadas.

3.2 A Estética do Disco: Caminhos e Conceitos

A atividade técnica especializada que contribuiu efetivamente para a formação de um primeiro mercado profissional e comercial foi a impressão de partituras para piano. Na segunda metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro chegou a ter cerca de 20 firmas cuja atividade principal era a impressão de músicas. Para Mônica Leme, esse tipo de atividade comercial “foi o germe da ‘indústria cultural’ no Brasil” (2005, p. 512). No final do século XIX, “as edições de partituras [para piano] indicavam uma grande variedade de canções populares, já segmentadas em vários estilos (‘religiosos, patrióticos, baladas sentimentais, canções cômicas’) e com tiragens numerosas (Dias, 2000, p. 33)”. Apesar disso, foi o surgimento do registro sonoro, inserido dentro de um processo mais amplo de industrialização e comercialização de bens culturais, que contribuiu efetivamente para uma mudança significativa na relação entre a arte e seu significado na sociedade moderna. O impacto histórico promovido pelo crescimento e consolidação de uma indústria fonográfica com todo o aparato técnico-científico (conteúdos e formatos), estratégias mercadológicas e implicações estético-ideológicas, provocou a formulação de determinados conceitos, cuja finalidade era a de fornecer um conjunto de ferramentas metodológicas essenciais para uma compreensão mais ampla dos processos de produção, difusão e recepção da música na era industrial.

O desenvolvimento tecnológico crescente surgido com a Revolução Industrial modificou não só a forma como são produzidos os diversos bens, mas também o modo como o ser humano percebe a realidade e, conseqüentemente, como expressa essas percepções através da arte e de suas produções culturais. A fragmentação e a mecanização do processo de produção estão entre as estratégias mais marcantes surgidas a partir da Revolução Industrial. Com o tempo, esse procedimento foi aplicado a todas as áreas de produção, tanto de bens materiais como de bens culturais, trazendo implicações não apenas para o modo de produção das artes, mas também para sua significação na sociedade.

O processo de crescimento da produção industrial proporcionado por um avanço tecnológico contínuo, e estreitamente associado ao desenvolvimento de estratégias mercadológicas para sua difusão, contribuiu para transformações profundas na vida cultural da sociedade moderna. Ou seja, a obra de arte foi inserida dentro da industrialização crescente, impulsionada pela expansão do tecnicismo, pela possibilidade da produção em série, e pelas leis de mercado.

A discussão filosófica sobre essas mudanças contribuiu para revelar logo um novo conceito, o da *indústria cultural*, cunhado pelos filósofos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), no texto *A Dialética do Esclarecimento* (1947). Em linhas gerais, esse conceito era aplicado para definir um sistema no qual determinada realização cultural, de modo similar aos produtos industriais, é adaptada ao consumo das pessoas, atuando de maneira manipulatória (1994, pp. 92-99). Como integrante e um dos principais representantes da Escola de Frankfurt, Adorno se colocava como uma espécie de defensor dos ideais de subjetividade, como herdeiro legítimo da tradição alemã da música de concerto e, por extensão, arauto da livre experiência individual. Para embasar suas idéias e construir uma crítica sistemática, Adorno começa a expressar suas teorias em um conjunto de artigos seminais, entre os quais podemos destacar “Sobre o Jazz” (1936); “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938); “Sobre música popular” (1941) e “A dialética do esclarecimento” (1947). É a partir desse conjunto de textos que o filósofo alemão começou a estruturar as bases de sua *crítica cultural*.⁸⁸

Em verdade, o quadro teórico proposto por Adorno tenta negar, veementemente, o novo lugar assumido pela música na sociedade moderna. Para tanto, desenvolve uma reflexão profunda sobre os mecanismos mercantilistas desenvolvidos pela *indústria cultural*, apontando, principalmente, quais os efeitos sobre a criação, difusão e recepção da obra de arte

⁸⁸ Sobre o papel da crítica cultural dentro da sociedade de massas, é interessante a leitura de Adorno, Theodor. “Crítica Cultural e Sociedade”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994, p. 76-91.

dentro desse contexto. Sem dúvida, Adorno sistematiza suas idéias com a contundência de um estudioso que está embasado em um conhecimento amplo de seu momento histórico. É evidente que o comentário de cada um desses textos escaparia ao objetivo principal dessa seção, o que, no entanto, não impede de, simplesmente, apontarmos alguns de seus pressupostos metodológicos, informando, assim, os pontos nodais de sua teoria crítica.

Embora o pensamento adorniano sofra ataques por parte de vários autores latino-americanos, entre os quais, Ortiz (1988) e Barbero (1997), anglo-saxões como Day (2000) e Kellner (2001), qualificando, em alguns momentos, suas idéias como apocalípticas ou, até mesmo, pessimistas, é preciso levar em conta que seus pressupostos metodológicos foram de suma importância para todos os outros estudos que se seguiram. De forma sistemática, Adorno procura englobar uma série de transformações que já estavam se processando com muita eficácia e rapidez no seio das sociedades industrializadas, contribuindo, segundo ele, para a alienação das faculdades humanas. A partir de então, ele chega a algumas conclusões que se constituem, talvez, em um dos pontos fundamentais de seu quadro teórico: a *teoria do ouvinte*.

Esta teoria foi desenvolvida em seu texto intitulado *Sobre Música Popular* (1941), no qual Adorno aprofundou vários aspectos levantados em torno da música comercial, como a *standardização* e a *pseudo-individação*, entre outros. Como ele desenvolve sua discussão de uma forma muito sistematizada, é possível estabelecermos, logo de início, uma forte conexão entre a *standardização* e a *pseudo-individação*. Adorno afirmava que a *standardização* era socialmente imposta através de uma relação baseada em duas demandas por parte do sistema comercial: a busca de estímulos (emocionais e corpóreos) que provocassem a atenção do ouvinte, e a busca de materiais sonoros que recaíssem dentro da linguagem natural (em outras palavras, o sistema musical tonal do Ocidente). Cumpre, então, ressaltar que a *standardização* não deve ser entendida, apenas, como uma *padronização*.

Pois, enquanto a *padronização* consiste em certa obediência a padrões estruturais (a forma), a *estandardização*, por sua vez, se estabelece pela imitação constante a uma determinada forma dos *hits* de maior sucesso, culminando em um processo de cristalização dos *standards* (a fórmula).

Para Adorno, o conceito de *estandardização* assume uma importância tão acentuada que chega a ser tomado como a própria “característica fundamental da música popular” (1994, p. 116). Em consequência, o *gosto* e a *livre-escolha* seriam apenas uma *ilusão de subjetividade* (a *pseudo-individualização*), reforçada por estratégias de rotulação do produto musical, que providenciava “marcas comerciais de identificação para diferenciar algo que de fato é efetivamente indiferenciado” (Adorno, 1994, p. 124). Mais adiante, explica que a *promoção* desses produtos, pelo mecanismo da repetição do *hit parade*, envolvia o ouvinte e lhe quebrava a resistência ao sempre igual (ibidem, p. 125).

Mas Adorno caminha, ainda mais, em sua reflexão sobre a massificação da obra cultural, chegando, talvez, ao cerne de sua análise teórica: a transformação da *repetição* em *reconhecimento*, e do *reconhecimento* em *aceitação*. Enquanto a *repetição* garantia a *aceitação* do material musical, o *reconhecimento* era socialmente efetivado quando lançado pela autoridade de uma agência de promoção. Pelo processo, transformava-se a *repetição* em *reconhecimento* e este, em *aceitação*. Dessa forma, o *reconhecimento* perde sua posição de meio para o *conhecimento*, para tornar-se um fim (Adorno, 1994, p. 125-130). E, mais à frente, afirma que a estrutura mental que sustenta esse tipo de música é, simultaneamente, uma estrutura de *distração* e *desatenção*. Ele associava essa *distração* a uma situação social de alienação, e não de relaxamento psicológico individual, já que as massas operárias estavam submetidas ao modo de produção racional e mecanizado, que, por sua vez, tinha na música de entretenimento, o seu correlato não-produtivo. Para Adorno, “uma experiência plenamente

concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal *stress*” (Adorno, 1994, p. 136).

Como se observa, suas idéias são contundentes e expressam, sem dúvida, uma insatisfação profunda com a onda crescente de industrialização dos meios de produção e das estratégias promocionais de difusão da música. Além do mais, revelava seu repúdio à música fabricada para um consumo massificante (leia-se, a música comercial), cujo efeito era reproduzido em “dois tipos sociopsicológicos de comportamento: o tipo *ritmicamente obediente* e o tipo *emocional* (1994, p. 138). O primeiro se referindo a um coletivismo massificante e autoritário, que incluía tanto a marcha quanto a dança, e o segundo ao efeito sentimental, a catarse, afirmando que as pessoas consumiam “música para terem a permissão para chorar”, colocando, mais à frente, que “os ouvintes sentem-se tocados pela expressão musical de frustração, mais do que pela de felicidade” (Adorno, 1994, p. 140). E, ao aprofundar, ainda mais seus juízos, chega a classificar os ouvintes como uma massa homogeneizada, passivamente alinhada às imposições do mercado musical. Enfim, emite um pensamento que, até hoje, desperta discussões acaloradas ao redor de seus escritos, pois conclui que

(...) os indivíduos são privados de quaisquer resíduos de livre-arbítrio em relação à música popular e tendem a produzir reações passivas em relação ao que é dado a eles, tornando-se meros centros de reflexos socialmente condicionados (1994, p. 144).

Em contrapartida, Walter Benjamin (1892-1940) em seu trabalho intitulado *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), bolsista do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt (e, portanto, integrante da mesma escola), já admitia a necessidade de um entendimento mais cuidadoso da obra de arte, como inserida na era da indústria e da tecnologia. Benjamin procurava criar uma nova forma de pensar os conceitos de fruição estética e função social da arte, a partir de todas as transformações históricas e sociais que começaram a se processar intensamente na sociedade moderna.

Tomando o cinema como paradigma, ele tenta desmistificar a questão da experiência musical burguesa, baseada na perspectiva idealista-metafísica e no culto à aura da obra. Se para Adorno, a obra de arte se aproximava aos valores do sagrado, para Benjamin, esta condição encontrava-se superada, uma vez que “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, *pela primeira vez na história*, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (Benjamin, 1990, 171, grifo nosso). Ele também chama atenção para a necessidade de uma *refuncionalização da arte*, pois as transformações históricas operadas, paulatinamente, no seio das sociedades modernas, onde o aparato técnico assume uma posição central, exigia uma substituição quanto ao modo de fruição estética da obra de arte, passando de um valor de culto para um valor de exposição, pois que “na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia” (ibidem, 176).

Com efeito, a linha de pensamento benjaminiana vai por um outro caminho filosófico, o que irá despertar um debate intenso, principalmente no que diz respeito aos modos de recepção. Se para Adorno, os ouvintes não seriam capazes de “uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte”, Benjamin retrata duas formas de atitudes frente à obra de arte: a de *recolhimento*, qualificada como uma “escola de comportamento anti-social”, estreitamente ligada à experiência musical burguesa, e a de *distração*, que se opõe à primeira, e é avaliada como uma “variedade do comportamento social” (Benjamin, 1990, 191). Para ele, a distração, como forma de recepção, é, cada vez mais intensa em todos os domínios da arte e “constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, [tendo] no cinema o seu cenário privilegiado” (ibidem, p. 194).

Ao que tudo indica, sua questão subjacente era a remodelação dos conceitos estéticos clássicos a partir da experiência promovida pelas técnicas de reprodutibilidade técnica. Ainda segundo Walter Benjamin,

a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais,

submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (1985, p. 67).

Com o tempo, o foco da análise foi sendo ampliado e, com isso, foi possível a aglutinação de novos conceitos, com o intuito de entender melhor a obra cultural na era industrial e tecnológica. Como já vimos, o processo de industrialização de bens culturais foi um fenômeno ocorrido dentro de um processo mais amplo de industrialização da produção, que começou a se desenvolver a partir da Revolução Industrial, ainda no século XVIII. Sua meta principal era a obtenção do lucro, e como modo de atuação característica, a racionalização e a fragmentação do processo produtivo, à medida que as máquinas substituíam, cada vez mais, o trabalho manual. Com o desenvolvimento tecnológico, a industrialização vai progressivamente dominando todos os segmentos da atividade humana, a ponto de a máquina se transformar em um paradigma, cujos princípios passaram a ser aplicados tanto para a produção de bens materiais quanto de bens culturais. Nesse sentido, alguns autores afirmam que a *indústria cultural* empregaria os mesmos princípios de funcionamento da produção econômica geral, com o

(...) uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria-prima, a cultura, não é mais vista como instrumento da livre-expressão e do conhecimento, mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto (Coelho, 2004, p. 217).

Assim, a indústria da arte seria admitida, atualmente, como apenas mais um ramo da indústria. Ou seja, não existiria diferença alguma entre a *indústria cultural* e os demais setores da produção industrial. Cumpre novamente lembrar que o modelo industrial de produção já tinha impregnado o setor cultural com a edição numerosa de livros e partituras desde o século XIX.

Com a invenção da gravação e reprodução do som, a produção de bens culturais foi submetida a uma transformação ainda mais profunda. Assim, o sociólogo francês Edgar Morin (1921-) entende que a cultura na sociedade moderna foi sendo estruturada segundo

as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça, destinando-se a uma massa social; isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade: classes, família etc. (1977, p. 14).

Contudo, Morin afirma categoricamente que a palavra *cultura* deve ser entendida, primeiramente, como “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (ibidem, p. 15). Com efeito, ele admite que o termo *cultura de massa* é algo que não deve ser definido, exclusivamente, como um fenômeno social e histórico das sociedades modernas orientadas para o consumo de bens culturais fabricados industrialmente e vendidos comercialmente. Ainda segundo Morin, a *cultura de massa* é uma cultura, e, como tal, “se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas”. Para ele, as sociedades modernas são *policulturais* (ibidem, p. 16). Com isso, admite tanto a existência de uma *cultura de massa*, que se agrega às demais culturas presentes na sociedade moderna, como também afirma que ela “é a corrente verdadeiramente maciça e nova deste século [XX]” (Idem).

O filósofo italiano Humberto Eco (1932-), por sua vez, compreende que a sociedade moderna está imersa em uma situação histórica e cultural irreversível. Conseqüentemente, a discussão filosófica toma como premissa a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo da produção cultural. Para Eco, a diferença essencial entre a *indústria cultural* e os outros setores da produção industrial está apoiada na seguinte realidade: na indústria de bens culturais existe a possibilidade de estarem inseridos homens de cultura, cuja motivação principal não seja a produção de lucro, mas a produção de valores para os quais os produtos culturais surgem como o veículo mais cômodo para a sua difusão. Para ele, “ao lado de *produtores de objetos de consumo*, agem *produtores de cultura*” (2000, p. 50, grifo nosso). Eco utiliza o exemplo da indústria do livro, que, mesmo veiculado sob as regras da produção e do consumo, tem testemunhado pela publicação de edições críticas ou de

coleções particulares “uma vitória da comunidade cultural sobre o instrumento industrial” (Idem).

Em síntese, Humberto Eco verifica uma polarização das idéias: de um lado, aqueles cuja abordagem privilegiava determinadas vantagens, como ampliação do processo de divulgação e, por conseguinte, do público-ouvinte, e, do outro lado, aqueles que sempre insistiram em afirmar um teor nocivo, apontando para um processo de embotamento das faculdades humanas, propiciado pela implantação e desenvolvimento da indústria da arte. Para além de uma visão dicotômica, Eco tinha consciência, como preconizou em seu livro *Apocalípticos e Integrados* (1964), de que:

(...) toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do ‘modelo cultural’ precedente; e, seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos (2000, p. 34).

Assim, Humberto Eco foi contumaz em rechaçar essas duas posturas, confrontando seus equívocos e, mais importante do que isso, percebeu que a expansão da tecnologia tornou inviável “ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial” (Idem, p. 49). Como a obra de arte está totalmente inserida em uma nova realidade histórica, o foco da questão caminha para uma visão mais ampla acerca das implicações dos meios tecnológicos para a produção cultural.

3.3 A Técnica do Disco: Aspectos do Passado e do Presente

A gravação musical contribuiu efetivamente para uma série de transformações profundas e definitivas desencadeadas a partir de sua invenção e, posteriormente, pela sua utilização. Em verdade, a descoberta do registro sonoro proporcionou uma das mudanças mais significativas para a prática musical nos tempos modernos: a dissociação entre a execução e a experiência musical. A reprodução em série da obra cultural impôs uma reformulação metodológica e, sobretudo, estética, pois o modelo clássico da experiência musical não reconhecia a possibilidade de sua reprodutibilidade técnica. Ou seja, a reprodução técnica do som possibilitou que a experiência musical pudesse ocorrer sem que os intérpretes (cantores ou instrumentistas) estivessem fisicamente presentes, o que representou uma transformação profunda tanto no plano da execução como no da recepção. Até então, a experiência musical só acontecia através da execução ao vivo. Assim, o disco engendrou uma nova maneira de intérpretes e ouvintes se relacionarem com a música, ao colocar a prática musical como mediada por um aparato técnico capaz de interferir no resultado final da execução musical.

Para além das questões mercadológicas, Benjamim tinha razão ao afirmar que as obras de arte tradicionais iriam ser submetidas a transformações profundas (1985). Com o advento da gravação e reprodução sonoras, os intérpretes passariam a ter também outra relação com o público, mediada pela tecnologia, o que provocaria a construção de um novo paradigma para a experiência musical. Portanto, a análise da interpretação gravada deve necessariamente considerar informações acerca do passado, como o ambiente histórico da sala de gravação, quanto do presente, como o processo de transferência do suporte analógico para digital.

No século XIX, a partitura, elaborada segundo a padronização da notação e das regras da composição, estabeleceu-se como o veículo privilegiado de transmissão das obras musicais. Em verdade, os intérpretes admitiam a partitura como um texto autônomo, praticamente inviolável, cuja execução deveria obedecer a todas as indicações do compositor.

O musicólogo José Bowen comenta que a idéia da partitura como texto acabado ocorreu com o advento da sinfonia. A partir de então, a tradição erudita européia substituiu, gradativamente, a idéia de música como evento – com a partitura sendo seu rascunho –, pela idéia de música como obra – com a partitura sendo seu texto sagrado (2003, p. 429). Entretanto, Bowen é categórico em afirmar que a partitura é apenas uma *amostra* de uma execução, um *sumário* das qualidades essenciais para uma execução idealizada. Em suma, um *modelo* para definir as fronteiras de interpretações futuras (idem). Por conseguinte, ela, em si mesma, nunca representou a obra musical, pois dependia dos intérpretes para ser “realizada”. Assim, a experiência musical só ocorria, plenamente, quando a partitura era executada.

Com o surgimento da tecnologia sonora ocorreu outra mudança significativa de paradigma para a “realização” da obra musical, pois o resultado de uma interpretação gravada aconteceria tanto pela execução de uma partitura, como, também, por outras possibilidades que ocorreriam durante a gravação. Para os adeptos do pensamento adorniano, entretanto, “a prática musical envolve essencialmente comunicação e [portanto] exige presença humana e a interação dos intérpretes com o público; o prazer artístico ‘próprio’ nunca poderia ser obtido por meio do gramofone”.⁸⁹ Sem dúvida, a experiência musical acontece em um processo social e, portanto, histórico, de comunicação entre intérpretes e ouvintes, sendo fundamental para a realização da obra. Mas, eles se esquecem de que a experiência musical como consignada em um fonograma não é só o resultado da interação compositor, intérprete e ouvinte.

Na gravação, estão embutidos outros agentes cuja importância e função são diferenciadas, mas que, em linhas gerais, expressam também o que se ouve num fonograma. Por exemplo, o próprio aparato tecnológico exerce uma interferência significativa no resultado da gravação, na medida em que pode alterar o que é registrado no momento da

⁸⁹ Day, 2000, p. 209: Musical performance is of its essence communication and requires human presence and interaction of players with an audience; ‘proper’ artistic pleasure, he thought, could never be obtained from gramophone.

execução. Com efeito, o que se ouve nem sempre corresponde ao que foi realmente executado durante a gravação.

Além do mais, a atuação dos produtores musicais, engenheiros de som e, até mesmo, dos diretores comerciais das gravadoras é, por vezes, acentuada, modificando tanto a intenção do compositor quanto a concepção musical do intérprete. Assim, a execução gravada torna-se parte integrante do próprio processo de criação, à medida que músicos, meios tecnológicos e produtores e técnicos de gravação podem interferir diretamente sobre o resultado musical, revelando, muitas vezes, uma re-criação do que o compositor escreveu. É evidente que a liberdade concedida ao ato interpretativo é maior ou menor, dependendo do tipo de música que está sendo desenvolvido. No caso do repertório escrito para a banda de música, o registro fonográfico assume importância vital para a pesquisa musicológica, principalmente porque a partitura não traz indicações básicas para a interpretação, como, por exemplo, o andamento.

Como o fonograma integra o circuito histórico das práticas musicais de uma época, seja qual for o gênero ou o estilo musical, o suporte sonoro torna-se imprescindível para uma abordagem musicológica mais rigorosa. Analisar uma peça musical sem considerar seu registro fonográfico é comparável a dissociar a letra das canções de seu universo musical imediato, a melodia. A consequência de tal atitude pode gerar conclusões problemáticas, supervalorizando alguns aspectos e reduzindo (às vezes, inconscientemente) a importância de outros. Após um século de história aural, tornou-se inviável analisar um repertório, um tipo de música ou, simplesmente, uma obra musical, menosprezando a importância da gravação.

Como, então, as primeiras gravações remontam ao início do século XX, é natural que a própria ação do tempo, aliada, às vezes, às condições inadequadas de conservação, propicie uma deterioração gradativa do material original, o que pode causar, em alguns casos, certo prejuízo acústico. O processo de transferência visa, entre outras metas, fornecer uma solução prática e moderna de armazenamento em um suporte digital e, portanto, mais adequado para a

utilização e a preservação. Entretanto, esse processo de transferência do suporte analógico para o digital requer, em muitos casos, que o músico e o técnico (ou engenheiro) de gravação promovam certos julgamentos com relação à velocidade original, a uma melhor equalização e, ainda, à retirada de certas imperfeições sonoras do disco. Ou seja, essa transferência não significa, necessariamente, uma simples reprodução, mas, efetivamente, um processo interpretativo (Leech-Wilkinson, 2001). Por conseguinte, uma análise fonográfica não é, simplesmente, uma análise acústica, pois deve considerar um conjunto de fatores, entre os quais os detalhes técnicos, que, por vezes, correspondem a uma “filtragem” de todo o conjunto da escuta histórica.

Em geral, a primeira etapa para a transferência é a inspeção física do suporte original, que engloba tanto a identificação da composição material da fonte (goma-laca, acetato, alumínio ou vinil, entre outros), quanto a avaliação de prováveis defeitos superficiais (marcas de oxidação, de óleo e de dedos) e físicos (arranhões, rachaduras, empenos). Essa avaliação preliminar é importante, pois aponta para a aplicação de determinadas técnicas de reparo e limpeza das fontes, de acordo com o problema específico detectado. O segundo passo começa com a configuração do(s) equipamento(s) de execução, com técnicas que incluem a escolha minuciosa da(s) agulha(s), como “um dos fatores mais importantes na transferência do disco para um arquivo de áudio” e a identificação da velocidade aproximada de execução dos discos de 78 rpm, já que “não havia um padrão de velocidade dos discos até o fim da era dos 78 rpm” (Kingsbury, 2006, p. 28).⁹⁰

Com relação à escolha das agulhas para reprodução dos discos, esse é um aspecto tão importante dentro do processo de transferência que o assunto suscita até um debate acerca do seu procedimento. Para uns é simplesmente uma decisão subjetiva baseada na experiência auditiva, enquanto que outros chegam a admiti-la como uma decisão científica, defendendo a

⁹⁰ There was no standard disc speed until late in the 78-rpm era.

utilização de microscópios (com uma régua calibrada a 1 ml de gradação), armazenamento de dados para diferentes perfis de agulhas e correlação das imagens tomadas do disco com a escolha de determinados tipos de agulhas.

No que diz respeito à velocidade dos discos originais, o tema não é menos controverso, pois uma dedução equivocada da velocidade de rotação original pode, conseqüentemente, conduzir a erros gravíssimos quanto à interpretação do andamento original. Sem dúvida, esse assunto deve ser previamente discutido e analisado, pois além de não haver um padrão de velocidade (a rotação podia variar de pouco menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto),⁹¹ cabe ainda lembrar que o próprio tamanho dos discos (o diâmetro dos discos) impunha um limite de tempo para execução. Em algumas ocasiões, poderia, inclusive, interferir no resultado da execução, alterando o andamento para uma pulsação mais rápida. Por exemplo, a execução da Abertura da Ópera **II Guarany**: Odeon 120.334 (1ª. Parte) e Odeon 120.335 (2ª. Parte), de Carlos Gomes, feita pela Banda Escudero, apresenta uma tendência contínua à aceleração, sobretudo no segundo disco (o último). Provavelmente, tem a ver com o tempo imposto pelo próprio tamanho dos discos de gravação, que comportavam cerca de três minutos (os discos de 27 cm de diâmetro), nos quais estão formatadas as gravações da série 40.000, 108.000, 120.000, 121.000 e parte da 123.000 da Odeon.

Mas o tamanho dos discos nem sempre contribuiu para a aceleração do andamento, principalmente em um repertório cujas peças são curtas, como é o caso das polcas, valsas e tangos executados pelas bandas de música. Em geral, essas composições cabiam em um formato sonoro de até dois minutos de gravação, em média. Algumas valsas e polcas gravadas no início do século XX, vinham, inclusive, em discos pequenos (os de 19 cm) que corresponderam à série 10.000 da Odeon (Franceschi, 2002), cujo tempo de gravação era de,

⁹¹ Sobre os principais motivos, ver Franceschi. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio: Sarapu, 2002.

aproximadamente, dois minutos. Por exemplo, a valsa **Lembranças de Lili** (Odeon 10.257), pela BCE, e a polca **! ão me toques** (Odeon 10.133), pela Banda do 1º Regimento da Força Policial. Em suma, a análise da velocidade original vai depender da reunião de três grandes fatores: experiência, escuta cuidadosa e conhecimento acerca do material gravado, registrando durante o processo de transferência, caso possível, a velocidade de rotação dos discos, bem como suas variações, como fonte de documentação para acompanhar a cópia de preservação digital.

Do ponto de vista histórico, existem outros aspectos técnicos relacionados ao processo de gravação que, às vezes, passam completamente despercebidos em uma análise auditiva do material fonográfico. O pesquisador Robert Philip chama nossa atenção para a organização dos músicos em relação à(s) corneta(s) de gravação. De fato, o produto sonoro resultante em uma gravação na era mecânica dependia, em muito, da arrumação dos músicos dentro da sala de gravação, de modo a permitir uma captação melhor do som dos instrumentos. Em verdade, a disposição dos instrumentistas procurava compensar as próprias deficiências da aparelhagem técnica (Philip, 2004, p. 29).

No entanto, essa questão está vinculada, ainda, a outras implicações, como a redução da massa sonora. A sala de gravação da Casa Edison, “era um puxado nos fundos da loja da rua do Ouvidor 107, com pouco mais de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, [que] não permitia mais do que 8 a 12 figuras” (Franceschi, 2002, p. 118). Assim, o tamanho da sala de gravação impunha uma necessidade de ordem acústica: a redução da força sonora. Mas a tarefa de reduzir o número de componentes implicava em um conhecimento adequado das possibilidades sonoras do conjunto instrumental em questão. Nesse sentido, o maestro Anacleto de Medeiros foi fundamental para que a BCBRJ atingisse um rendimento técnico surpreendente, pois conseguiu reduzir a massa sonora sem prejuízo acústico para a gravação. Sem dúvida, isso indica que ele era um conhecedor exímio das

peculiaridades sonoras de uma banda de música. Para se ter uma visão mais ampla desse contexto, é importante lembrar que a formação instrumental de uma banda militar era, basicamente, feita por: 1 flautim, 2 flautas, 1 requinta, 14 clarinetas, 2 sax-altos, 2 sax-tenores, 1 sax-barítono, 3 trompas (ou sax-horns), 4 trompetes, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 tubas e percussão (seção 1.2). Já a escuta e a análise das primeiras gravações da BCBRJ indica uma instrumentação reduzida para: 1 flautim, 1 requinta, 2 clarinetas, 1 saxofone (tenor), 2 trompetes, 2 trompas (ou sax-horns), 1 trombone, 1 bombardino e 1 tuba, totalizando cerca de doze executantes.

Como também não havia a possibilidade mínima de fazer emendas em uma gravação, a articulação entre músicos e aparato técnico era fundamental nesse contexto fonográfico. Na verdade, a tecnologia incipiente do disco não proporcionava recursos, mas impunha limitações sérias à gravação, que acontecia praticamente como uma execução ao vivo. Por exemplo, o cancionista Bahiano gravou, em uma mesma sessão, três dezenas de músicas, uma atrás da outra, sem cortes ou repetições, em 1904.⁹² Nesse sentido, alguns defendem a idéia de que a impossibilidade de uma “limpeza” técnica da gravação mecânica representava um traço significativo, na medida em que a edição fonográfica feita pela tecnologia moderna pode remover cada traço de “falha” em conjunto. Para eles,

parte da essência da interpretação é a consciência de que seres humanos estão tocando, e que, quando eles estão tocando em um mesmo conjunto, há um processo contínuo de negociação entre os músicos. [Assim], quanto mais os momentos de imperfeição são removidos, menos o ouvinte tem consciência desse processo humano (Philip, 2004, p. 47-8).⁹³

No fundo, as gravações da época que conseguiram, com muito esforço, alcançar qualidade tanto técnica como musical foram resultantes de uma combinação de coisas: “uso objetivo e sensível da tecnologia, cuidado na disposição dos músicos em relação às cornetas

⁹² Essa informação está disponível em: www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.9912/0029.html. Acesso em: 24 jul de 2006.

⁹³ Part of the essence of performance is the awareness that human beings are performing, and that when they are performing together in an ensemble there is a continuous process of negotiation between players. The more thoroughly the moments of imperfection are removed, the less the listener is aware of this human process.

de gravação, conhecimento acurado em reduzir as forças (sonoras) para o que poderia ser adaptado (...) em condições desconfortáveis” (ibidem, p. 29).⁹⁴

Portanto, a análise aural deve, necessariamente, considerar os aspectos técnicos da etapa de gravação, sob pena de se cometer equívocos. No nosso caso, o andamento registrado em uma gravação mecânica está geralmente articulado ao tamanho do disco e, também, à rotação, como uma combinação de fatores técnicos que pode interferir no processo de gravação e no resultado estético do produto. Ou seja, o andamento é um detalhe interpretativo essencial para a prática musical, que, em alguns casos, pode ser uma imposição técnica mais que uma questão estética. Conforme alerta Napolitano, “a obra, produto de um artista (...), não só passa por uma leitura do(s) intérprete(s), como deve se transformar em artefato que é resultado de um tratamento técnico (...), [que] acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete” (Napolitano, 2002, p. 101).

Enfim, a escuta e a análise da execução gravada deve ser construída com base no conhecimento das peculiaridades técnicas do disco enquanto suporte sonoro (com todas as suas limitações técnicas) e veículo da prática musical (no qual está formatado o conteúdo interpretativo da obra musical). Em suma, a obra musical como registrada em um fonograma é uma construção negociada historicamente e formatada tecnicamente em um suporte sonoro: a estética e a técnica do disco.

⁹⁴ Clever and sensitive use of the technology, care in the arrangement of players in relation to the recording horns, skill in reducing the forces to what could be accommodated (...) in uncomfortable conditions.

Capítulo 4

As Gravações Históricas da Banda do Corpo de Bombeiros na Era Mecânica:

O Andamento nas Polcas, Valsas e Dobrados

As primeiras gravações contribuem efetivamente para a construção de uma análise mais ampla das práticas musicais que envolvem o repertório destinado às bandas de música no início do século XX. O musicólogo Timothy Day afirma que

O estudo das gravações pode fornecer auxílio especial (...) ao apresentar a atividade musical como existindo em muitas dimensões diferentes, em muitos níveis se interagindo simultaneamente, sugerindo, assim, perspectivas diferentes da riqueza e da complexidade da experiência musical (2000, p. 256).⁹⁵

Após um século de história aural, ocorreu uma mudança de paradigmas. A idéia de música como obra (com a partitura sendo seu texto acabado) foi gradativamente substituída pela idéia de música como evento (com a partitura sendo seu rascunho). Em verdade, essa mudança conceitual no papel da partitura retira a ênfase na busca de uma origem da obra na visão original do compositor, para agregar ao seu significado interpretações diferentes. Com efeito, a partitura vai deixando de ser vista como um “texto” autônomo, à medida que “a própria idéia de música é algo que depende da experiência acumulada coletivamente, e, portanto, historicamente mutante” (Ulhôa, 2008, p. 16).

O musicólogo Jose Bowen, em seu artigo intitulado apropriadamente “Encontrando a Música na Musicologia”, considera que “a partitura é uma representação espacial de apenas *alguns* dos elementos do fenômeno temporal que denominamos música” (2003, p. 425, grifo do autor).⁹⁶ Ainda segundo Bowen, uma partitura pode ser tanto um exemplo quanto um sumário do evento musical. Isto é, “uma partitura pode ser um exemplo de apenas uma única

⁹⁵ The study of recordings may give particular assistance (...) by presenting musical activity as existing in many different dimensions, at many intersecting levels simultaneously, and in so doing to suggest in different ways the richness and the complexity of musical experience.

⁹⁶ The score is a spatial representation of only *some* of the elements of the temporal phenomena we call music.

interpretação de uma obra musical ou um sumário de várias interpretações reais ou potenciais da mesma obra musical (Idem)⁹⁷.

Nicolas Cook sugere, então, o uso do termo teatral “roteiro” [*script*], no lugar de “texto”, para designar a partitura. Para ele,

Enquanto pensar sobre um quarteto de Mozart como um “texto” significa construí-lo como um objeto reproduzido em execução meio-sonora, meio-ideal, pensar nele como um “roteiro” é vê-lo coreografando uma série de interações sociais em tempo real entre intérpretes: uma série de atos de escuta e gestos que desempenham uma visão particular da sociedade humana, a comunicação da qual para a platéia é uma das características marcantes da música de câmara (2003, p. 206).⁹⁸

Nesse sentido, a construção de significado não depende só do compositor, mas também da interação entre intérpretes e ouvintes. Com isso, o ato interpretativo configura um processo social e histórico que é fundamental para a realização da obra musical. Em verdade, a execução é um elemento essencial para que a obra exista objetivamente, na medida em que a experiência musical só ocorre quando a obra é interpretada.

Por sua vez, o surgimento do registro sonoro trouxe novas implicações para a experiência musical, pois a comunicação entre intérpretes e ouvintes foi definitivamente alterada pela interferência da tecnologia de gravação e reprodução do som. Com efeito, os meios tecnológicos passam a representar uma etapa nova na construção da experiência musical, contribuindo para o registro fonográfico assumir uma posição de destaque no estudo da música. No nosso caso, a gravação representa um eixo central, à medida que as fontes escritas revelam poucas indicações para a prática. E em alguns casos, essas informações estão muitas vezes ausentes, como, por exemplo, na questão do andamento.

⁹⁷ A score can be a sample of only a single performance of a musical work or a summary of several actual or potential performances of the same musical work.

⁹⁸ Whereas to think of a Mozart quartet as a “text” is to construe it as a half-sonic, half-ideal object reproduced in performance, to think of it as a “script” is to see it as choreographing a series of real-time, social interactions between players: a series of mutual acts of listening and communal gestures that enact a particular vision of human society, the communication of which to the audience is one of the special characteristics of chamber music.

Porém, Daniel Leech-Wilkinson (2001) chama nossa atenção para o problema da análise, pois “a idéia de que uma peça musical pode ser estudada pela interpretação mais do que pela notação, ou que algo interessante possa ser apreendido sobre música pela maneira como é executada, é uma noção nova e até perigosa para alguns (2001, p. 1).⁹⁹ Ainda segundo Leech-Wilkinson, existe uma divergência histórica entre acadêmicos e intérpretes no que diz respeito ao enfoque dado às práticas musicais, pois

[os] acadêmicos usam seu tempo e a oportunidade para uma reflexão prolongada, para desvendar, ou pelo menos questionar, aspectos da estrutura musical não evidente na superfície; [enquanto que] os intérpretes usam seu tempo para praticar, e seus *insights* sobre a música vêm de um processo no qual o instinto interage com a habilidade física e o temperamento, características que os acadêmicos tentam ignorar em seu trabalho (Idem).¹⁰⁰

Segundo o musicólogo inglês, os acadêmicos argumentam em defesa de seus pontos de vista, enquanto os intérpretes parecem não ter a preocupação de converter seus pontos de vista em argumentação. Além do mais, os acadêmicos também não transformam os seus em interpretação. Por essa perspectiva, os acadêmicos seriam os ditadores de regras e os intérpretes, apenas os executantes.

Leech-Wilkinson propõe, então, uma análise interpretativa baseada em programas de áudio desenvolvidos para a produção da música comercial e para os estúdios de gravação. Segundo ele, esses programas seriam adequados para comparar gravações, isolar momentos específicos e observá-los em detalhe. Para tanto, indica um *software* espectrográfico, muito utilizado por pesquisadores que estudam os cantos dos pássaros, que fornece uma representação da frequência completa do espectro organizado no eixo altura/tempo. Assim, considera que “é possível examinar mudanças de altura – vibrato e portamento, por exemplo –

⁹⁹ The idea that a piece of music might be studied from a performance rather than from the notation, or that anything interesting might be learned about music from the way it is performed is a new, and for some even a dangerous notion.

¹⁰⁰ Scholars use their time, and the opportunity it gives for extended thought, to uncover, or at least to argue for, aspects of musical structure that are not evident at first sight; performers use their time to practice, and their insights into the music come from a process in which instinct interacts with physical ability and temperament, characteristics that scholars strive to erase from their work.

com exatidão, assim como a articulação relativa das notas e do colorido sonoro (Ibidem, p. 7)”.¹⁰¹

Em contrapartida, Peter Johnson argumenta que “a maior parte do que é demonstrado na análise espectrográfica é pouco mais do que uma analogia visual do que já reconhecemos e percebemos através da escuta (apud Clarke, 2003, p. 181)”.¹⁰² Já a musicóloga Martha Ulhôa considera que as maneiras de escutar e analisar a música pressupõem uma imersão numa prática musical e a busca de ferramentas analíticas surge do próprio objeto ou prática musical (2008, p. 4). Para Ulhôa,

Uma história da música escrita por um historiador é completamente diferente de uma história da música escrita por um musicólogo, porque a natureza do estudo e as perguntas e respostas a partir da musicologia são diferentes das perguntas e respostas discutidas por um historiador. O musicólogo parte da sonoridade, uma sonoridade sempre mediada, seja por uma partitura, um texto, uma performance ou um disco (Ulhôa, 2008, p. 5).

Nesse sentido, Jose Bowen concluiu que “as metodologias são tão variadas quanto os repertórios estudados (2003, p. 451)”,¹⁰³ mencionando que “as metodologias também são parcialmente determinadas pelos objetivos (Idem)”.¹⁰⁴ Ou seja, é necessário adaptar as ferramentas de análise tanto ao seu objeto de estudo (o repertório pesquisado) quanto aos seus objetivos (os estilos de interpretação). O pesquisador Robert Philip, por exemplo, confrontou as gravações de violinistas, como as de Joseph Joachim (1831-1907), feitas no início do século XX, com as indicações interpretativas registradas em métodos do século XIX, como *L’Art du Violon* (1834), de Baillot (1771-1842). Seu intuito era apontar quais estilos de interpretação do início do século XX podiam ser identificados como remanescentes do século

¹⁰¹ It is possible to examine pitch changes – vibrato and portamento, for example – with great accuracy as well as relative timing of pitches and tone colour.

¹⁰² much of what is shown by spectrographic analysis is little more than a visual analogue of what we have already recognized and perceived through listening.

¹⁰³ Methodologies are as varied as the repertoires studied.

¹⁰⁴ Methodologies will also be partially determined by aims.

XIX. Assim, ele concluiu que “os documentos produzidos no século XIX (...) sugerem uma forte ligação com os hábitos interpretativos do início do século XX (Philip, 1992, p. 227)”.¹⁰⁵

Quanto à nossa pesquisa, o elemento interpretativo selecionado para a análise foi o andamento. Primeiramente, pela diferença na execução entre as gravações. Depois, pela ausência desse tipo de indicação nas partituras. Em um sentido amplo, Epstein observou que o andamento em uma composição musical

(...) é uma conseqüência da soma de todos os fatores em uma peça – a percepção ampla dos temas, ritmos, articulações, ‘respiração’, movimento, progressões harmônicas, movimento tonal e atividade contrapontística da obra. Contudo, o andamento (...) é uma redução desta *Gestalt* complexa para o elemento da velocidade em si, uma velocidade que permite a completude dos elementos musicais fluir com um sentido equilibrado.¹⁰⁶

Sendo assim, o andamento é “literalmente o ‘tempo’ de uma composição musical, mas, mais comumente, usado para descrever o passo ou a velocidade da música (London, 2009)”.¹⁰⁷ Além disso, um sentido real do andamento, “envolve a percepção de movimento dentro de grupos rítmicos e através de frases inteiras (Idem)”.¹⁰⁸ Com efeito, o andamento está entrelaçado com o pulso e a métrica, “pois sem séries regulares de pulsações é difícil imaginar qualquer sentido de tempo (Idem)”.¹⁰⁹ Nessa perspectiva, a pulsação pode ser definida como

A unidade por meio da qual o tempo da música é calculado; a pulsação, embora nem sempre sonora, é sempre percebida como fundamentando o progresso temporal da música, e é somente a presença da pulsação que permite o ritmo ser estabelecido (Kernfeld, 2009).¹¹⁰

¹⁰⁵ Nineteenth-century documents (...) suggest a strong link with the habits of the early twentieth century.

¹⁰⁶ Apud LONDON, Justin. “Tempo (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27649>>. Acesso em: 24 fev 2009: tempo is a consequence of the sum of all factors within a piece – the overall sense of a work's themes, rhythms, articulations, ‘breathing’, motion, harmonic progressions, tonal movement, contrapuntal activity. Yet tempo ... is a reduction of this complex Gestalt into the element of speed per se, a speed that allows the overall, integrated bundle of musical elements to flow with a rightful sense.

¹⁰⁷ LONDON, Justin. “Tempo (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27649>>. Acesso em: 24 fev 2009: Literally, the ‘time’ of a musical composition, but more commonly used to describe musical speed or pacing.

¹⁰⁸ [A true sense of tempo] involves the perception of motion within rhythmic groups and across entire phrases.

¹⁰⁹ for without a regular series of pulses it is difficult to imagine any sense of tempo whatsoever.

¹¹⁰ KERNFELD, Barry. “Beat”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J033600>>. Acesso em: 27 fev 2009: The unit by which musical time is reckoned; the beat, though not always sounded, is always perceived as underpinning the temporal progress of the music, and it is only the presence of the beat that allows rhythm to be established.

Já a métrica pode ser entendida como

O agrupamento de pulsações em um padrão regularmente recorrente (o compasso) definido pela acentuação. Em um nível mais elevado do que a pulsação e em formas mais complexas, a métrica (seja explicitamente marcada ou somente sentida) fornece a estrutura temporal da música dentro da qual o ritmo é estabelecido e percebido (Idem).¹¹¹

O andamento musical pode ser descrito de várias maneiras, sendo que as “mais comuns são as indicações metronômicas que vinculam uma unidade de duração específica (geralmente uma unidade de tempo da métrica analisada) com uma duração cronológica específica (por exemplo, semínima = 80 pulsações por minuto) (Idem)”.¹¹² Para medir essa pulsação, foi desenvolvido o metrônomo, que “é um aparelho de relojoaria de pêndulo duplo inventado, por volta de 1812, por Diederich Nikolaus, mas aperfeiçoado e patenteado por Johann Nepomuk Maelzel, em 1815”.¹¹³ Segundo David Fallows, este metrônomo “era uma caixa de metal de aproximadamente 31 cm de altura; [e] (...) suas calibrações iam somente de 50 a 160, [marcadas] em duas de 50 a 60, em três de 60 a 72, em quatro de 72 a 120, em seis de 72 a 120 e em oito de 144 a 160 (Idem)”.¹¹⁴

Além disso, “são também comuns as descrições convencionadas de velocidade e caráter – *andante*, *allegro*, *langsam* [lento] etc. (London, 2009)”.¹¹⁵ Geralmente, os termos que indicam tanto o andamento como o caráter são predominantemente escritos em italiano, pois a

¹¹¹ Meter is the grouping of beats in a regularly recurring pattern (the bar or measure) defined by accentuation. At a higher level than the beat and in more complex ways, meter (whether explicitly marked or only sensed) provides the temporal framework of the music within which rhythm is established and perceived.

¹¹² Most familiar are metronomic designations that link a particular durational unit (usually the beat unit of the notated metre) with a particular duration in clock time (e.g. crotchet = 80 beats/minute).

¹¹³ FALLOWS, David. “Metronome (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18521>>. Acesso em: 24 fev 2009. It is the clockwork-driven double-pendulum device perhaps invented about 1812 by DIEDERICH NIKOLAUS WINKEL but refined and patented by JOHANN NEPOMUK MAELZEL in 1815.

¹¹⁴ [This new 1815–16 metronome] (...) was a metal box some 31 cm high; and (...) its calibrations were only from 50 to 160 – in twos from 50 to 60, in threes from 60 to 72, in fours from 72 to 120, in sixes from 120 to 144 and in eights from 144 to 160.

¹¹⁵ LONDON, Justin. “Tempo (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27649>>. Acesso em: 24 fev 2009: Also familiar are conventionalized descriptions of speed and gestural character – *andante*, *allegro*, *langsam* etc.

Música italiana dominou tão fortemente a cena européia durante os anos 1.600 a 1.750, período no qual as indicações de andamento e caráter não foram só introduzidas, mas desenvolvido um sistema, que o vocabulário internacional para essas expressões se tornou inevitavelmente italiano (Fallows, 2009).¹¹⁶

Atualmente, os andamentos são divididos em três grupos: lentos, médios e rápidos.

Para cada palavra corresponde uma faixa de pulsações por minutos.

Quadro 9: Proporção entre os Andamentos e as Indicações Metronômicas¹¹⁷

Andamentos		
Lentos	Médios	Rápidos
<i>Grave</i> (40)	<i>Andante</i> (63-72)	<i>Allegro</i> (120-132)
<i>Largo</i> (44-48)	<i>Andantino</i> (69-80)	<i>Vivace</i> (160)
<i>Lento</i> (54-58)	<i>Sostenuto</i> (76-84)	<i>Vivo</i> (160)
<i>Adágio</i> (58-63)	<i>Commodo</i> (80)	<i>Presto</i> (184)
<i>Larghetto</i> (60-63)	<i>Maestoso</i> (88-92)	<i>Prestíssimo</i> (208)
	<i>Allegretto</i> (104-108)	
	<i>Animato</i> (120)	
	<i>Con moto</i> (120)	

Sem dúvida, o registro sonoro contribuiu efetivamente para o estudo do andamento.

Para Fallows, “as indicações metronômicas tem sido estudadas extensivamente, e com a disponibilidade crescente das gravações das mesmas obras por intérpretes diferentes em andamentos amplamente diferentes, esta pesquisa continuará (2009)”.¹¹⁸

¹¹⁶ FALLOWS, David. “Tempo and Expression Marks”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27650>>. Acesso em: 24 Fev. 2009: Italian music (...) so strongly dominated the European scene during the years 1600 to 1750, the years in which tempo and expression marks were not only introduced but developed into a system, that the international vocabulary for these words inevitably became Italian.

¹¹⁷ Fonte: “Andamentos”. In: MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª Ed. Brasília, DF: Musimed, 1996, p. 189.

¹¹⁸ Metronome marks have been studied extensively, and with the increasing availability of recordings of the same work by different artists at widely divergent tempos this study will continue.

Cabe, ainda, destacar a interferência da rotação sobre o andamento registrado nas gravações. Como já dissemos anteriormente, a velocidade de rotação variava de menos de 70 até mais de 80 rpm. Com efeito, o andamento na reprodução pode, às vezes, não corresponder ao da execução. Além disso, a rotação pode ter alterado as tonalidades, pois as gravações de uma mesma peça aparecem, por vezes, em alturas diferentes. Geralmente, quanto mais rápida a velocidade de reprodução, mais aguda a altura da gravação. O próprio timbre da voz que anunciava a gravação indica uma diferença na altura.

Assim, a pesquisa em torno do andamento ficou estabelecida em dois níveis. Primeiro, a comparação entre títulos que possuíam mais de uma gravação. Em verdade, a quantidade é ínfima, mas serve como uma amostra valiosa. Para tanto, selecionamos quatro composições: a valsa *Terna Saudade*, de Anacleto de Medeiros, a polca *Fantasia do Luar*, de Albertino Pimentel, a polca *Queixumes do Luar*, de Alberto F. Lopes, e o dobrado *Jubileu*, também de Anacleto de Medeiros. Aliás, o dobrado foi o único gênero musical cuja análise comparativa não aconteceu por meio de um título repetido, pois não localizamos nenhum dobrado que tivesse mais de uma gravação com o mesmo título.

Em um segundo plano, a comparação entre os andamentos das valsas, polcas e dobrados gravados pela BCBRJ na fase mecânica. As gravações foram indicadas em uma seqüência cronológica, em três quadros. Com isso, estabelecemos três listagens com as indicações metronômicas correspondentes, cronologicamente, a 36 títulos com valsas (quadro 10), 26 com polcas (quadro 11) e 27 com dobrados (quadro 12). Isto é, elas partem das séries mais antigas em direção às mais recentes, conforme a datação correspondente ao número de catálogo. Em suma, cumprimos os seguintes objetivos: primeiro, identificar possíveis alterações no andamento. Depois, revisar o conteúdo historiográfico com base nas fontes primárias, as próprias gravações históricas.

4.1 A Valsa *Terna Saudade*

A análise aural das primeiras gravações indicou diferenças quanto às informações registradas na historiografia da música brasileira. Em verdade, o repertório escrito originalmente para banda de música sempre foi essencialmente prático. Ou seja, as peças eram geralmente compostas para ocasiões específicas, o que estabelecia previamente certas convenções de interpretação entre o regente e os executantes. Assim, as fontes manuscritas não costumavam trazer informações acerca de andamento e de caráter, algo que já estaria assimilado pelos músicos.

O verbete “valsa”, extraído do dicionário musical de Mário de Andrade, afirma que

[a valsa] amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrigou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental (Andrade, 1989, p. 548).

Com isso, Andrade parece fornecer uma síntese histórica da transformação da valsa de salão em canção popular. Principalmente, quando enfatiza que sua interpretação “ficou sestrosa”, cujo significado representa algo “manhoso”. Ao que tudo indica, esse termo é empregado devido à sua transformação em canção, pela inspiração poética de letristas, como Catulo da Paixão Cearense.

Na verdade, os próprios títulos das valsas instrumentais parecem sugerir uma interpretação mais inclinada ao sentimento de saudosismo das modinhas no limiar do século XX. Por exemplo, o maestro Anacleto de Medeiros compôs valsas com o nome de *Terna Saudade*, *Despedida* e *Í oite de Luar*. Antes disso, as 12 valsas para Piano, editadas por Pierre Laforge, em 1837, de Cândido Inácio da Silva, receberam também títulos indicativos de um caráter mais sentimental. Como, por exemplo, *Os Suspiros*, *O Ciúme*, *A Saudade* e *A Ingratidão* (Almeida, 1988, p. 71). Além do mais, o missivista Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro intitulado *O Chôro: Reminiscências dos Chorões Antigos*, comenta que existiram as “valsas lentas, de escriptores allemães” (1936, p. 188).

Já a *Enciclopédia de Música Brasileira* discrimina dois níveis de andamento para a valsa, pois a classifica como dança de “ritmo ternário e andamento rápido (vienense) e moderado (francesa) (Marcondes, 2000, p. 803)”. Em contrapartida, o verbete valsa (*waltz*) do *Jew Grove* afirma categoricamente que essa dança de salão sofria restrições médicas, “por causa da velocidade com a qual os dançarinos rodopiavam pelo salão” (Lamb, 2009).¹¹⁹ Ou seja, as valsas oitocentistas eram sempre executadas em andamento rápido, o que corresponde exatamente às interpretações gravadas pelas bandas de música no início do século XX. De fato, essas gravações revelam um caráter interpretativo marcado predominantemente pela rapidez da valsa vienense. É o que acontece, por exemplo, na execução das valsas **Farrula** (Odeon 40.111), **I in D’Amour** (Favorite Record 40.109) e **Implorando** (Odeon 40574), todas de Anacleto de Medeiros e interpretadas pela BCBRJ. A própria gravação da valsa **Despedida** (Odeon 40.099), executada pela BCE, está em um andamento bastante movido.

Além do mais, a escuta entre gravações de uma mesma valsa indicou diferenças quanto à altura. Provavelmente, a discrepância entre as tonalidades foram provocadas pela rotação do disco de gravação. É o caso, por exemplo, da valsa **Terna Saudade**, gravada pela BCE (Odeon 40.226), e pela BCBRJ (Victor Record 98.768). Aliás, existe tanto a diferença de altura quanto de velocidade entre essas duas gravações.

¹¹⁹ GAMMOND, Peter and Andrew Lamb. “waltz”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>. Acesso em: 22 Jan 2009: (...) because of the speed with which the dancers whirled around the room.

BANDA DA CASA EDISON

TERI A SAUDADE: Odeon 40.226, Anacleto de Medeiros, valsa [faixa 1, CD EF].

Como já dissemos, a valsa passou, gradativamente, a receber letra em suas melodias, o que contribuiu para que sua interpretação musical ficasse em um andamento mais lento e um caráter mais expressivo. Por exemplo, a beleza melódica da valsa em foco foi bem aproveitada por Catulo da Paixão Cearense, poeta que se fez parceiro de grandes compositores daquela época, entre os quais o maestro Anacleto de Medeiros. Assim, essa valsa foi transformada na canção *Por Um Beijo*: “Ó ri, meu doce amor / sofri lágrimas de flor / teu sorriso inspira a lira / que afinei por teu falar” (apud Severiano, 1997, p. 22). Como não tinham uma estrutura formal definida, as letras eram simplesmente adaptadas sobre as melodias de valsas, xótis, polcas, e outros gêneros instrumentais.¹²⁰ Sem dúvida, a própria letra induzia a uma interpretação mais plangente, enfatizando o caráter sentimental da canção.

Por outro lado, essa tendência não está registrada nas gravações históricas das bandas de música. Na gravação feita pela BCE, **Terna Saudade** (Odeon 40.226), o andamento é bem movido, lembrando a rapidez da valsa de salão. Entretanto, a velocidade de execução pode estar um pouco acima do normal. Ao que tudo indica, o andamento foi, provavelmente, alterado pela rotação do disco. O principal indício é a própria tonalidade, que está soando um tom acima em relação à partitura. Ou seja, o tom da gravação é Dó maior. Já a partitura, está em Si bemol maior.

Enfim, essa gravação revela um bom rendimento técnico, principalmente pela transparência nos contracantos. Contudo, não apresenta variedade na interpretação da dinâmica, pois sua intensidade de som é forte o tempo todo. Além disso, a velocidade muito rápida encobre a expressividade da linha melódica.

¹²⁰ Um bom exemplo é o livro *Modinhas*. Organizado e editado por Guimarães Martins, amigo e admirador do cancionista Catulo da Paixão Cearense, esse livro reúne letras de várias modinhas. Em geral, as poesias foram adaptadas sobre as melodias de valsas, xótis, polcas e tangos (MARTINS, 1943).

BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

TERI A SAUDADE: Victor Record 98.768, Anacleto de Medeiros, valsa [faixa 2, CD EF].

A valsa representou uma mudança significativa no conceito de dança, pois juntamente com a polca, introduziu a oportunidade de se desenvolverem coreografias com pares enlaçados (Sandroni, 2001). Construída em ritmo ternário e andamento rápido, a valsa forneceu “não apenas a forma de dança mais celebrada e duradoura, mas sua influência sobre a história da música foi provavelmente maior do que qualquer outra, com exceção do minueto” (Lamb, 2009).¹²¹

Em uma execução desenvolvida com caráter interpretativo mais tranqüilo e até mais expressivo, a BCBRJ tem um tempo menor de gravação (02:32), pois também não repete nenhuma das seções. Enquanto isso, a gravação anterior tem duração maior (03:33), principalmente em decorrência das repetições de cada uma das seções. Embora tenha sido realizada depois que a anterior, essa gravação registra sinais de desgaste do disco promovido pelo tempo ou pelo próprio uso. O nível excessivo de chiados e ruídos contribui para que a escuta fique um pouco comprometida. Entretanto, não chega a interferir sensivelmente no efeito da interpretação, pois é perceptível a leveza com que o fraseado musical é desenvolvido em conjunto. Aliás, o termo leveza aqui está ligado ao andamento moderadamente rápido em uma execução. Na verdade, a palavra leve vem do italiano *leggero*, utilizada para designar “um estilo de execução leve e destacado em passagens rápidas”.¹²²

No geral, essa interpretação tem uma sonoridade mais expressiva, típica das modinhas oitocentistas. Entretanto, a velocidade de execução mais lenta não transforma essa valsa em uma canção sentimental. Ao que tudo indica, a gravação anterior é que sofreu forte interferência do aparato técnico de gravação, pois o andamento está mais acelerado e a tonalidade mais aguda.

¹²¹ Not only has it proved the most celebrated and enduring of dance forms, but its influence on musical history has probably been greater than that of any other (with the possible exception of the minuet).

¹²² [Leggero is called for] a light, detached style of playing in rapid passages

4.1.1 A Análise Comparativa na valsa *Terna Saudade*: o Andamento

Segundo Mário de Andrade, a valsa era “dança de compasso ternário e andamento variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico: 3/4 (1989, p. 548)”. De nossa parte, verificamos que as gravações pioneiras com bandas de música indicam que a interpretação da valsa instrumental seguia predominantemente um caráter alegre e envolvente.

Cumpre, porém, destacar que a comparação interpretativa das duas gravações: **Terna Saudade** (Odeon 40.226), com a BCE, e **Terna Saudade** (Victor Record 98.768), com a BCBRJ, indicou diferenças tanto no andamento quanto na altura da gravação. Com relação ao andamento, cogitamos a hipótese de tamanhos diferentes, pois tinham sido produzidos por gravadoras diferentes, Odeon e Victor Record. Como já mencionamos, o andamento poderia ser determinado, às vezes, pelo tamanho do disco (seção 3.3). Contudo, isso não deve ter ocorrido por dois motivos. Em primeiro lugar, as gravações eram praticamente contemporâneas. A série 40.000 da Odeon foi lançada entre 1904 e 1907, com um diâmetro em torno de 27 cm. A série 98.000 da Victor Record foi produzida entre 1908 e 1912, com uma medida de aproximadamente 25 cm (Santos, 1982). Ou seja, ambas as medidas equivaliam ao mesmo tempo de gravação, cerca de três minutos. Em segundo lugar, as repetições sucessivas de cada seção indicam uma tentativa em preencher integralmente o tempo total do disco. Em suma, o tamanho do disco não deve ter interferido na execução.

No que concerne à altura, as diferenças indicam provavelmente a interferência do aparato técnico sobre a gravação. É o caso, por exemplo, da rotação do disco, que contribuiu, assim, tanto para a diferença na tonalidade quanto no andamento. De fato, a interpretação da valsa **Terna Saudade** (Odeon 40.226), com a BCE, é desenvolvida em uma pulsação muito acelerada, com a semínima em torno de 210 *bpm*.¹²³

¹²³ *Beats per minute*, pulsações por minuto

Já com a BCBRJ, a valsa **Terna Saudade** (Victor record 98.768) tem a semínima em uma pulsação bem mais cômoda, cerca de 174 *bpm*. Além do mais, a gravação feita pela banda militar (Victor Record 98.768) está em Si bemol maior, o mesmo tom da partitura, enquanto que a da Casa Edison (Odeon 40.226) está em Dó maior. Muito embora as valsas fossem executadas em andamento rápido, é provável que a rotação acelerada durante a gravação tenha provocado esse andamento predominantemente agitado, além de alterar o tom da música. Como já vimos, as variações na corrente elétrica da bateria poderiam proporcionar uma diferença na rotação dos discos de menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto (seção 3.3).

Em suma, a análise das valsas gravadas pela BCBRJ revelou que o andamento rápido foi o padrão de execução. Cada compasso ternário era executado tão rapidamente que as três pulsações internas soavam praticamente em um tempo (a 1). Com o auxílio de um metrônomo digital (GMT-200P), verificamos que a pulsação da semínima (a unidade de duração) variou aproximadamente de 180 até 230 *bpm*. Considerando que nesse âmbito estão os andamentos rápidos, concluímos que a valsa instrumental era geralmente executada em um movimento acelerado. Ao que tudo indica, sua interpretação é marcada pela rapidez típica da valsa vienense.

Para efeito de exemplificação, organizamos um quadro com a listagem das valsas gravadas pela BCBRJ. São cerca de 36 títulos que chegaram até nós, disponíveis no ASIMSRJ. Essas gravações estão agrupadas por: título, número de catálogo, data de gravação (provável), gravadora e indicação metronômica aproximada. A ordem das gravações está disposta conforme o nº de série, isto é, das primeiras às últimas. Com isso, nosso objetivo foi verificar possíveis alterações ao longo da fase mecânica.

Quadro 10: Valsas Interpretadas pela BCBRJ (1902-1927)¹²⁴
Análise Comparativa dos Andamentos

I °.	Título	I ° de Catálogo	Data	Gravadora	Andamento
1	I in d'amour	40109	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 194 bpm
2	Farrula	40111	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 180 bpm
3	Caressante	40113	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 190 bpm
4	Antisezônico	40549	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 204 bpm
5	Diva	40553	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 188 bpm
6	Implorando	40574	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 210 bpm
7	Marília	40616	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 220 bpm
8	Regina	108036	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 196 bpm
9	Bem que te quero	108040	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 210 bpm
10	Sensitiva	108056	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 200 bpm
11	Saudades de Alaíde	108063	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 198 bpm

¹²⁴ INSTITUTO MOREIRA SALLES: ACERVOS E PESQUISA ON-LINE. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/ims/>>. Acesso em: 24 Jan 2009.

12	Goianinha	108068	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 212 bpm
13	Saudades de Luíza	108308 A	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 202 bpm
14	Helena	108311	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 206 bpm
15	Irene	108316	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 224 bpm
16	Embaladora	108625	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 224 bpm
17	Amor e Himineu	108628	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 200 bpm
18	Viúva alegre	108635	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 230 bpm
19	Edith	108665	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 210 bpm
20	Recordações Saudosas	108691	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 192 bpm
21	Carmen	108694	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 214 bpm
22	Mocinha	108719	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 200 bpm
23	Dalila de Oliveira	97135	1908 – 1912	Victor Record	♩ ca. 192 bpm
24	Predileta	98767	1908 – 1912	Victor Record	♩ ca. 186 bpm

25	Terna Saudade	98768	1908 – 1912	Victor Record	♪ ca. 174 bpm
26	Genuína	11712	1908 – 1912	Columbia	♪ ca. 210 bpm
27	Recordações de Lili	B-32	1908 – 1912	Columbia	♪ ca. 204 bpm
28	Recordações de Lili	1452125	1910 – 1913	Favorite Record	♪ ca. 184 bpm
29	Í in d'amour	1452080	1910 – 1913	Favorite Record	♪ ca. 182 bpm
30	Irene	70389	1911 – 1914	Brazil (Grand Record)	♪ ca. 218 bpm
31	Lídia	120215	1912 – 1915	Odeon	♪ ca. 226 bpm
32	Esquecida	120218	1912 – 1915	Odeon	♪ ca. 222 bpm
33	Amor cruel	120220	1912 – 1915	Odeon	♪ ca. 205 bpm
34	Beijo do céu	120221	1912 – 1915	Odeon	♪ ca. 206 bpm
35	Dor Suprema	121193	1915 – 1921	Odeon	♪ ca. 176 bpm
36	Flor que fala	121201	1915 – 1921	Odeon	♪ ca. 184 bpm

4.2 As Polcas *Fantasia do Luar e Queixumes ao Luar*

Em *La danse des Salons* (Paris, 1847), Cellarius afirmou que “o tempo da polca era semelhante ao da marcha militar executada um pouco mais vagorosamente, em 52 compassos (104 semínimas) por minuto” (Černušák, 2009).¹²⁵ O pesquisador Jairo Severiano percebeu que Ernesto Nazareth indicava em suas partituras uma pulsação de semínima igual a 100 para as polcas e semínima igual a 80 para os tangos (1997, p. 40). Em verdade, as polcas de caráter amaxixado e os tangos mantinham um ingrediente musical em comum: a síncope “característica”. Tinhorão levanta a hipótese de que essa cadência mais lenta para o tango estaria ligada a sua participação no teatro musicado, como gênero de canção. Para ele, o tango emprestava sua qualificação para encobrir composições que nada mais eram que lundus-canções. Com efeito, sua execução era feita em um ritmo mais lento, o que não prejudicava o requebrado da síncope (Tinhorão, 1991). Para Renato de Almeida, entretanto, a polca era uma dança em compasso binário (2/4) e andamento alegre, destacando, mais à frente, que requeria “grande energia e leveza para boa execução” (Apud Andrade, 1989, p. 345).

De nossa parte, percebemos que o andamento da polca era muito variável. Por exemplo, a execução da polca **Lídia** (Odeon 40.557), de Anacleto de Medeiros, se destaca pelo andamento rápido e fluente. A pulsação está em torno de semínima igual a 110 pulsações por minuto. Já a escuta da polca amaxixada **Ameno Resedá** (Favorite Record 1-452136), de Albertino Pimentel, é executada em uma cadência mais lenta, com semínima igual a 96 pulsações por minuto. Contudo, a execução de outra polca amaxixada, **Cabeça de Porco** (Odeon 40.621), também do maestro Anacleto, diferentemente da anterior, é interpretada em um ritmo chacoalhante e enérgico. Sua pulsação está próxima a 120 *bpm*. Curiosamente, todas essas gravações foram feitas pela BCBRJ.

¹²⁵ the tempo of the polka was that of a military march played rather slowly, at 52 bars (104 crotchets) per minute.

BANDA COLUMBIA

FAI TASIA DO LUAR: Columbia 12.032, Albertino Pimentel, polca [faixa 3, CD EF].

A Banda Columbia marcou presença no cenário fonográfico carioca entre os anos 1908 e 1912. Seus discos eram de uma só face, embora existissem alguns com gravações de ambos os lados. É o caso, por exemplo, da gravação cujo número de série é o 11.679, que está acoplada com o 11.692 (Santos, vol. 1, 1982, p. 387). Seus discos eram gravados no Brasil e fabricados nos Estados Unidos. Sediada em Nova York, a firma era representada no Brasil pelo Sr. José Hoffay (idem). Janoário da Silva compôs a polca intitulada **José Hoffay** (Columbia B-74), gravada pela Banda do 52º Batalhão de Caçadores em sua homenagem. Cabe ainda mencionar que outras bandas militares também gravaram discos para a Columbia, como a BCBRJ. Com esta, encontramos a gravação de um sucesso do teatro, o tango **Corta-Jaca** (Columbia B-34), da maestrina Chiquinha Gonzaga. Com a BC foram gravados o famoso tango **Brejeiro** (Columbia B-183), de Ernesto Nazareth, além do tango **Dengosa** (Columbia B-165), de Albertino Pimentel.

Com relação à interpretação da polca em foco, a BC deixa a desejar. Com uma linha melódica recheada de semicolcheias, essa peça oferece um desafio técnico para os músicos. Talvez, esse detalhe tenha contribuído para a falta de clareza na execução. A sonoridade dos instrumentos agudos também se destaca no conjunto, provocando um desequilíbrio sonoro entre os naipes. Além disso, o acompanhamento chega a sobrepujar o restante da banda, contribuindo, ainda, para que a linha expressiva do contracanto fosse obscurecida por esse desajuste sonoro. Provavelmente, esses fatos são consequência da má distribuição dos instrumentos na sala de gravação. Em suma, a falta de sincronia nos ataques entre os naipes, o desequilíbrio sonoro e a limitação técnica em conjunto contribuíram para uma interpretação sem brilho e desarticulada.

BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

FAI TASIA DO LUAR: Odeon 40.556, Albertino Pimentel, polca [faixa 4, CD EF].

Já a gravação feita pela BCBRJ se destaca pela suavidade do fraseado e pela limpidez sonora. Em uma cadência mais lenta, essa execução valoriza a expressividade da linha melódica e a beleza dos contracantos. Com isso, os diálogos se tornam mais nítidos, proporcionando melhor equilíbrio sonoro entre os naipes. Ao que tudo indica, o posicionamento dos instrumentistas em relação às cornetas de gravação era essencial para alcançar esse rendimento técnico satisfatório. Apesar do reduzido número de executantes, a sonoridade é rica quanto à diversidade de timbres. Ou seja, a escuta é a de uma banda de proporções maiores.

A interpretação da BCBRJ consegue um equilíbrio técnico e musical surpreendente para uma banda militar. Além do mais, o fraseado fluente tanto dos instrumentos que tocam a melodia quanto dos que executam o contracanto contribuiu para a construção de um ambiente essencialmente expressivo. Em verdade, esse diálogo permanente entre melodia e contracanto, ou seja, entre timbres agudos e médios, confere à orquestração um colorido sonoro muito peculiar, e à textura um caráter mais transparente.¹²⁶ Por fim, a interpretação alcança um resultado magnífico: adiciona à inspiração inventiva do compositor a sensibilidade interpretativa do conjunto. A execução se destaca, assim, pela sobriedade com que vai, aos poucos, desenhando uma sonoridade marcada pelos tons do equilíbrio e da expressividade.

¹²⁶ Para mais informações sobre a extensão e outras peculiaridades técnicas dos instrumentos de sopro usados na banda de música, recomendamos a leitura de FIUSA, Virgínia Salgado. *Instrumentação*. Rio de Janeiro: ed. da autora, 1978, pp. 16-30.

4.2.1 A Análise Comparativa na polca *Fantasia do Luar*: O Andamento

A escuta das gravações indica uma diferença significativa quanto ao andamento. A interpretação feita pela BC está relativamente mais rápida. Com efeito, sua pulsação estaria em torno de semínima igual a 96 *bpm*. Já a BCBRJ imprime uma execução mais calma e expressiva. Em sua indicação metronômica, a semínima seria aproximadamente igual a 86 *bpm*.

Em princípio, essa diferença estaria restrita ao campo exclusivamente musical. Porém, a distância entre as alturas chamou, mais uma vez, nossa atenção. A gravação feita pela BC está em Ré maior, enquanto que a BCBRJ toca em Ré bemol maior. Por conta disso, cogitamos duas hipóteses. Primeiro, a possibilidade de uma transposição para facilitar a execução. Segundo, a interferência na rotação do disco.

Ao que tudo indica, a transposição foi um recurso pouco provável, pois o tom de Ré maior não é de execução fácil para a banda. Por exemplo, as clarinetas tocariam em Mi maior e os saxofones-altos teriam Si maior como tom principal, uma vez que esses instrumentos de sopro são transpositores. Com isso, essa hipótese pode ser descartada, uma vez que não facilitaria a execução da polca.

A segunda colocação, por sua vez, parece mais provável. Aliás, é necessário destacar que o tempo de gravação com a BC (02:55) é significativamente menor em relação ao tempo de execução registrado com a BCBRJ (03:19). Como a estrutura geral é sempre a mesma em ambas as gravações (A:||B:||A||C:||A), esse detalhe pode indicar que a rotação mais acelerada deve ter interferido efetivamente tanto na redução do tempo como, principalmente, na altura da gravação.

BANDA DO MALAQUIAS

QUEIXUME AO LUAR: Odeon 120.094, Alberto F. Lopes, polca [faixa 5, CD EF].

Como já mencionamos, a polca transitou por ambientes sociais e culturais absolutamente diversificados, dos bailes de salão às festas popularescas. À medida que os grupos das camadas mais humildes começaram a adaptar a polca aos requebros da síncope “característica”, surgiu uma nova dança, o maxixe. A partir de então, o ritmo regular da polca européia começou, pouco a pouco, a ser permeado pelo sincopado do maxixe, restando do modelo original apenas o corte binário.

Organizada e regida pelo clarinetista Manoel Malaquias, essa banda foi bastante requisitada para a gravação de discos da série 120.000 da Odeon, produzida entre 1912 e 1915. A polca **Saudades de Iaiá** (Odeon 120.091), de Mauriti Gonçalves, a valsa **Georgina** (Odeon 120.112), de Oscar Carneiro, e a marcha **Alto Camarada** (Odeon 120.106), de Philip Sousa, são alguns exemplos que podemos mencionar. O missivista Alexandre Gonçalves Pinto comenta que Fred Figner o admirava, lembrando, ainda, que “tocou em um conjunto que fez os esplendores (*sic*) na casa [Casa Edison] (1936, p. 257)”.

Quanto à polca **Queixumes ao Luar** (Odeon 120.094), sua execução se destaca pelo clima essencialmente rítmico. A inclusão de alguns instrumentos de percussão, como a caixa e os pratos, reforça esse tipo de interpretação. É, inclusive, um exemplo da presença de instrumentos de percussão em gravações da era mecânica. Em verdade, sua execução em conjunto consegue criar uma imagem musical que retrata, com muita propriedade, o ambiente lúdico e buliçoso do maxixe. Isso, por si só, já aponta para a intimidade que esses instrumentistas mantinham com o repertório que interpretavam.

BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

QUEIXUME AO LUAR: Odeon 108.630, Alberto F. Lopes, polca-maxixe [faixa 6, CD EF].

A série 108.000 da Odeon foi gravada e produzida entre os anos de 1907 e 1912. A essa altura, o maestro Anacleto de Medeiros já havia falecido (seção 1.1). Com base nos registros históricos, “foi nomeado para substituí-lo, o professor Agostinho Luiz de Gouvêa que exerceu o cargo até o dia 17 de agosto de 1910. Entretanto, esse regente não deve ter conduzido a banda durante as gravações da série 108.000. Segundo a DB78RPM, “a Banda do Corpo de Bombeiros era dirigida, na época, pelo Maestro Albertino Pimentel (conforme indicação no selo) (Santos, vol. 1, 1982, p. 115)”. A título de exemplificação, aponta a gravação do tango **Chic-Chic** (Odeon 108.060), de Pedro Leon Hallier.

Segundo os registros oficiais da BCBRJ, Albertino Pimentel foi o contramestre do maestro Agostinho Luiz de Gouvêa. Assim, podemos inferir que, mesmo não sendo o maestro titular dessa banda militar na época, tenha sido realmente o regente na gravação em foco. Além do mais, o nome de Albertino Pimentel aparece com certa frequência nos discos da Casa Edison, pois era um compositor e maestro de competência reconhecida no cenário musical. Além de trompetista exímio, foi compositor de polcas e valsas, cujas melodias foram registradas em disco tanto pela BCBRJ quanto pela BCE. Por exemplo, a valsa **Helena** (Odeon 108.311), de sua autoria, foi gravada pela BCBRJ, enquanto que a polca **Meiga** (Odeon 108.016) foi executada pela BCE.

Sem dúvida, a gravação da polca **Queixumes ao Luar** (Odeon 108.630) mostra porque as interpretações feitas pela BCBRJ ganharam, gradativamente, um lugar de destaque no contexto fonográfico da fase mecânica. Com muita sutileza no fraseado, a execução revela uma flexibilidade rítmica aguçada, sem, contudo, abandonar a sincronia em conjunto. Os acentos da sincopação são articulados de forma leve e precisa. Esse detalhe merece destaque, já que o aparato de gravação da época era, ainda, muito limitado. De fato, a gravação alcança um rendimento técnico e musical muito satisfatório, pois consegue aliar o requêbre da

polca amaxixada a um fraseado suave. Cumpre, ainda, mencionar o equilíbrio sonoro surpreendente entre os naipes, sendo possível se perceber uma sincronia na execução em conjunto. Com isso, os diálogos curtos, em forma de pergunta e resposta, sobressaem naturalmente.

Entretanto, a qualidade técnica da interpretação em conjunto não foi a única distinção entre as duas gravações. As tonalidades estão também diferentes. Com a BM, a gravação soa em Ré maior. A BCBRJ, por sua vez, reproduz o tom de Lá bemol maior. Conseqüentemente, essa gravação transmite a impressão de um timbre mais grave em relação à anterior. Entretanto, essa distância entre os tons das gravações não deve ter ocorrido por uma questão técnica, como a rotação. Em primeiro lugar, o andamento é praticamente o mesmo. Em segundo plano, o tempo de execução está também muito próximo, isto é, cerca de três minutos, em média, para ambas as gravações.

4.2.2 A Análise Comparativa na polca *Queixume ao Luar*: o Andamento

A escuta das gravações não revela uma diferença quanto ao andamento. Ao contrário, as duas execuções dessa polca amaxixada teriam praticamente a mesma indicação metronômica. Ou seja, semínima igual a 105 pulsações por minuto.

Contudo, essa semelhança de andamentos parece um caso isolado. Em geral, a pulsação rítmica da polca era muito variável. A escuta das polcas gravadas pela BCBRJ indicou um âmbito de oscilação do andamento entre 86 e 126 pulsações por minuto. Por exemplo, a pulsação da polca **Ameno Resedá** (Favorite Record 1-452136), de Albertino Pimentel, está mais lenta do que a polca **Cabeça de Porco** (Odeon 40.621), de Anacleto de Medeiros, como já mencionamos anteriormente. Embora ambas possam ser classificadas como polcas amaxixadas, pela presença recorrente do sincopado tanto na melodia quanto no acompanhamento, o andamento é perceptivelmente diferente. Com a primeira, a pulsação é

estabelecida em torno de 96 *bpm*. Já a segunda polca é interpretada em um andamento muito mais rápido. Sua indicação metronômica ficaria em cerca de 120 *bpm*.

Cumprido, porém, destacar que das vinte e seis (26) polcas analisadas, cerca de dezesseis (16) estão com uma indicação metronômica na qual a semínima é igual ou superior a 100 pulsações por minuto. Nesse sentido, o andamento da polca não corresponde à idéia interpretativa da languidez rítmica como ícone do caráter da música local. Para Humberto Franceschi, as melodias das danças estrangeiras “foram-se tornando dolentes no compasso, nas letras e no andamento (1984, p. 87)”. Evidentemente, a inserção de letra sobre a melodia impunha uma mudança no caráter interpretativo. Com isso, o andamento ficava mais lento e, por conseguinte, a interpretação poderia soar como dolente. Contudo, a polca instrumental não era interpretada em um caráter predominantemente lânguido, muito embora a pesquisa indique variação entre os andamentos. Apesar da interferência do aparato técnico sobre o andamento, a análise das gravações revelou uma pulsação média entre 100 e 110 passos por minuto. A título de exemplificação, organizamos um quadro que estabelece os andamentos correspondentes às polcas gravadas pela BCBRJ na fase mecânica.

**Quadro 11: Polcas Interpretadas pela BCBRJ (1902-1927):
Análise Comparativa dos Andamentos**

I °	Título	I °. de Série	Data	Gravadora	Andamento
1	Depois do casamento	40436 A	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 106 bpm
2	Itararé	40550	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 88 bpm
3	Fantasia do Luar	40556	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 86 bpm

4	Lídia	40557	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 110 bpm
5	Tatá	40618	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 126 bpm
6	Cabeça de Porco	40621	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 120 bpm
7	Carapicu	108034	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 96 bpm
8	Levei a Lata	108037	1907- 1912	Odeon	♪ ca. 104 bpm
9	Chic-Chic	108060	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 96 bpm
10	Alice dengosa	108064	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 98 bpm
11	Dinheiro haja	108309	1907 - 1912	Odeon	♪ ca. 91 bpm
12	Angélica	108315	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 120 bpm
13	Queixumes ao Luar	108630	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 105 bpm
14	Há Dificuldade?	108632	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 102 bpm
15	Elvira	108659	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 87 bpm
16	I oêmia	108661	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 100 bpm

17	Encasteladora	108684	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 98 bpm
18	Antonieta	108689	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 105 bpm
19	! ão tenho forças	108692	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 108 bpm
20	Monteiro no sarilho	B-32	1908 – 1912	Columbia	♪ ca. 96 bpm
21	Maurícia	B-35	1908 – 1912	Columbia	♪ ca. 112 bpm
22	Izaura	11656	1908 – 1912	Columbia	♪ ca. 108 bpm
23	Meus Sonhos	12133	1908 – 1912	Columbia	♪ ca. 100 bpm
24	Ameno Resedá	1-452136	1911 – 1913	Favorite Record	♪ ca. 96 bpm
25	A Luz da Lua	120213	1912 – 1915	Odeon	♪ ca. 110 bpm
26	Quem foi?	121622	1915 – 1921	Odeon	♪ ca. 104 bpm

4.3 O Dobrado *Jubileu*

O maestro Régis Duprat, em uma comparação entre o andamento da marcha e do dobrado, concluiu que:

O dobrado, gênero brasileiro por excelência, é mais lento. É uma marcha da banda, como que correspondesse ao desfile que as nossas bandas realizam pelas ruas das cidades antes de apresentar-se no coreto, e arregimentando as populações para a fruição musical. O ritmo, então, torna-se mais cômodo, mais lânguido; fixa-se o seu andamento por volta de 110 passos por minuto. Poderíamos explicá-lo por seus conluios com a languidez do lundu, do tanguinho, do maxixe, e pela tropicalização generalizada que os gêneros ganharam nestes Brasis?¹²⁷

Para ele, o dobrado era executado em uma cadência mais lenta que a marcha, pela influência de outras peças do repertório popular, como o lundu, o tango e o maxixe. Entretanto, essa posição deve ser, necessariamente, entendida com o auxílio de outras fontes históricas, pois a interpretação do dobrado não parece realmente lânguida.

Como a origem do dobrado remonta às marchas militares, é preciso saber qual era o andamento das marchas. Com efeito, existiram basicamente três tipos de marcha: a marcha lenta (do inglês *slow march*; do francês *pas ordinaire*), a marcha rápida (do ingl. *quickmarch*; do fr. *pas redoublé*) e a marcha acelerada (do ingl. *double-quick march*; do fr. *pas de charge*). O primeiro estilo de marcha ficou conhecida como a marcha ordinária, o padrão em relação ao qual os andamentos das outras eram medidos. Geralmente, era usada em exercícios, revistas e paradas militares, com uma pulsação que variava de 60 a 80 pulsações por minuto. O segundo tipo era a marcha dobrada, que era usada em manobras. Sua execução era aproximadamente duas vezes mais rápida que a anterior, entre 100 e 140 (cuja norma foi considerada de 116 a 120 pulsações por minuto). Finalmente, o último modelo representava uma marcha de ataque, ainda mais rápida que a precedente (Lamb, 2009).¹²⁸

¹²⁷ DUPRAT, Régis. *Dobrados*: Encarte (COLP 12.389), disco 4 da coleção *Três Séculos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Fab. Copacabana, out. de 1979.

¹²⁸ LAMB, Andrew. March. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080>>. Acesso em: 13 Jan. 2009.

Portanto, o andamento das marchas dependia de sua função particular. Como já vimos (seção 2.3), o dobrado foi assimilado como passo-dobrado (do esp. *pasodoble*; do fr. *pas redoublé*), que correspondia a *quickmarch* inglesa, cuja pulsação foi fixada entre 116 e 120 semínimas por minuto. Assim, o ritmo situado em torno de 110 pulsações por minuto indica o andamento original da marcha dobrada. Portanto, não significa necessariamente que tenha sofrido uma “tropicalização”. Como precursora do passo-dobrado, esse estilo de marcha transmitiu naturalmente o mesmo andamento.

Ao que tudo indica, a historiografia da música brasileira contribuiu para a legitimação de um discurso generalizante que sempre associou o processo cultural de interpretação local do material importado a uma idéia de languidez rítmica. Talvez, como parte de uma estratégia para atribuir valor histórico e cultural à dolência, à postura sestrosa, elevada à categoria de traço definidor de certa identidade interpretativa. Conseqüentemente, isso contribuiu para a construção de mitos historiográficos pela reprodução recorrente e massificante de determinados “clichês”. É o caso, por exemplo, da expressão “tropicalização generalizada”.

No fundo, nossa historiografia focou sua análise preferencialmente sobre as práticas interpretativas da música vocal. Essa situação contribuiu para que a produção de música instrumental assumisse praticamente um papel secundário. Como, porém, as canções populares foram inspiradas sobre as melodias de valsas, polcas, e outros gêneros instrumentais, a análise das gravações feitas pelas bandas de música é central para a revisão de conceitos historiográficos sobre a prática interpretativa.

BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

JUBILEU, Odeon 40.668, Anacleto de Medeiros, dobrado [faixa 7, CD EF].

Esse dobrado foi composto para homenagear o Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro pelos seus 50 anos de criação (seção 1.2). Conforme o número de catálogo, a gravação da BCBRJ está situada entre os anos de 1904 e 1907. Como esse aniversário aconteceu em 1906, a gravação pode ter ocorrido no mesmo ano. Essa informação é valiosa, pois indica que a gravação foi feita provavelmente sob a regência do autor. Conseqüentemente, revela elementos interpretativos de sua interpretação como sonoridade equilibrada, precisão rítmica e boa afinação. Aliás, esse último ponto é realmente digno de menção. Como os primeiros instrumentos da BCBRJ foram adquiridos conforme as doações financeiras enviadas por comerciantes e empresários locais, é provável que tenham sido encomendados em momentos diferentes. Conseqüentemente, as marcas e os modelos deveriam ser também diferentes entre si, o que realça, ainda mais, a questão da afinação.

Com relação ao estilo do dobrado, Anacleto de Medeiros recorreu engenhosamente ao toque indicativo da Corporação como tema principal. Além da introdução, o tema também aparece no final da segunda seção e durante a última parte do dobrado. Nesse último momento, é ouvido, ao fundo, pelos trompetes, enquanto duas outras melodias diferentes são executadas, simultaneamente, por outros naipes da banda. Em todas as seções onde aparece, o tema é sempre executado pela sonoridade penetrante dos trompetes. Aliás, os mesmos que anunciam o tema na introdução. Sem dúvida, Anacleto de Medeiros recorreu a esse instrumento, pois sua sonoridade é a mais próxima da corneta. Em cerimônias oficiais, desfiles e paradas militares, este instrumento é o responsável pelo toque indicativo da Corporação.

4.3.1 Análise comparativa: o andamento

O andamento indicado na gravação do dobrado **Jubileu** (Odeon 40.668) seria equivalente à semínima igual a 124 *bpm*. Ou seja, um pouco mais acelerado que a norma. Com o dobrado **Avenida** (Odeon 40.316), de Anacleto de Medeiros, ocorre praticamente o mesmo. Sua indicação metronômica estaria em torno de 122 *bpm*. Por outro lado, a gravação dos dobrados **Pavilhão Brasileiro** (Victor Record 98.889), também de Anacleto de Medeiros, e **Barão do Rio Branco** (Odeon 40.067), do maestro Francisco Braga, indica um andamento bem mais cômodo, com semínima em torno de 116 *bpm*. Cabe mencionar que essas gravações foram feitas pela BCBRJ. Além disso, há outro dado em comum, o andamento está dentro da norma fixada para a execução da marcha dobrada, de 116 a 120.

Como a marcha é a matriz do dobrado, principalmente no que tange à fórmula de compasso (binário) e ao andamento rápido, as gravações históricas comprovam um caráter interpretativo alegre e vibrante. Ao que tudo indica, o andamento vivo do dobrado acabou se tornando em uma tradição de sua prática interpretativa.

A título de exemplificação, comparamos também a pulsação de todos os dobrados gravados pela BCBRJ na fase mecânica. Com efeito, verificamos que sua pulsação variava normalmente entre 112 e 120 *bpm*, chegando, em alguns casos, a 130 *bpm*.

**Quadro 12: Dobrados Interpretados pela BCBRJ (1902-1927)
Análise Comparativa dos Andamentos**

I °	Título	I °. de Série	Data	Gravadora	Andamento
1	La Lepanto	40301	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 120 bpm
2	Avenida	40316	1904 – 1907	Odeon	♩ ca. 122 bpm

3	Zacatecas	40590	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 110 bpm
4	Marcial	40622	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 120 bpm
5	Jubileu	40668	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 124 bpm
6	13 de julho	40669	1904 – 1907	Odeon	♪ ca. 126 bpm
7	Arthur Carvalho	108042	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 112 bpm
8	O Barreto	108055	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 118 bpm
9	Capitão Lustosa	108307	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 126 bpm
10	São Rafael	108312	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 116 bpm
11	Garbo e Civismo	108658	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 116 bpm
12	Jorge	108664	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 112 bpm
13	Lealdade e Disciplina	108665	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 120 bpm
14	Bombeiro	108671	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 118 bpm
15	Soberano	108686	1907 – 1912	Odeon	♪ ca. 116 bpm

16	Esmeraldino Bandeira	108695	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 115 bpm
17	A nossa armada	108725	1907 – 1912	Odeon	♩ ca. 110 bpm
18	Pascoal Romano	1451003	1907 – 1912	Favorite Record	♩ ca. 110 bpm
19	Aprendizes marinheiros	B-34	1908 – 1912	Columbia	♩ ca. 114 bpm
20	Barão do Rio Branco	98835	1908 – 1912	Victor Record	♩ ca. 110 bpm
21	Misterioso	98890	1908 – 1912	Victor Record	♩ ca. 114 bpm
22	Pavilhão Brazileiro	98889	1908 – 1912	Victor Record	♩ ca. 112 bpm
23	A fuga	120216	1912 – 1915	Odeon	♩ ca. 126 bpm
24	Saudades de Dantas Barreto	121200	1915 – 1921	Odeon	♩ ca. 108 bpm
25	Tenente Bonifácio da Silveira	121618	1915 – 1921	Odeon	♩ ca. 130 bpm
26	Os voluntários	122042	1921 – 1926	Odeon	♩ ca. 130 bpm
27	Segundo Quartel	122046	1921 – 1926	Odeon	♩ ca. 130 bpm

Enfim, cabe ainda mencionar que existe sempre uma margem de variação significativa da pulsação em uma execução gravada. Por conta disso, o andamento descrito pela indicação metronômica é normalmente aproximado. Nesse sentido, Justin London notou que

Até mesmo em passagens que pareçam estar em um andamento estável, a velocidade da pulsação não é mecanicamente constante, exceto em execuções que envolvam meios mecânicos ou eletrônicos de articular as pulsações e os ritmos. Portanto, em execuções normais o andamento flutua sistematicamente dentro do compasso e da frase (2009).¹²⁹

À parte a questão essencialmente técnica, como a variação na velocidade de rotação dos discos, o fato é que o andamento registrado nas gravações feitas pelas bandas de música não fornece sustentação prática para confirmarmos a idéia da languidez interpretativa. Com relação às valsas, a interpretação era realizada em andamento *Presto*. Com uma velocidade em torno de 180 a 230 *bpm*, cada compasso era interpretado praticamente em um tempo. Quanto às polcas e aos dobrados, a confluência de materiais e estilos musicais diferentes em suas estruturas internas não impediu a execução em um andamento também rápido e vigoroso. Como herdeiro da marcha dobrada, o dobrado assimilou tanto o ritmo binário quanto a velocidade que variava entre 116 e 120 *bpm*. Conforme verificamos, o âmbito da velocidade de execução variou de 112 até 130 *bpm*. Já o andamento das polcas, embora variável, se manteve em torno de semínima igual a 100 *bpm*, o que também descarta a possibilidade de dolência na execução.

Em suma, o andamento das valsas, polcas e dobrados é predominantemente rápido. Ao que tudo indica, a rapidez e a energia do andamento representam traços interpretativos remanescentes das danças européias oitocentistas. No limiar do século XX, essa tendência está recorrentemente registrada nas gravações históricas das bandas de música.

¹²⁹ LONDON, Justin. "Tempo (i)". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27649>>. Acesso em: 24 fev 2009: Even within passages that seem to be in stable tempo, the beat rate is not mechanically constant, save in performances that involve electronic or mechanical means of articulating beats and rhythms. Rather, in normal performances tempo systematically fluctuates within the bar and the phrase.

Quadro 13: Listagem das Gravações no CD Exemplos Fonográficos¹³⁰

Título	Gênero	Intérprete	Autor	Gravadora	I.º do disco	Data	Cd EF
Terna Saudade	valsas	BCE	Anacleto de Medeiros	Odeon	40.226	1904-1907	f. 1
Terna Saudade	valsas	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	Victor Record	98.768	1908-1912	f. 2
Fantasia do Luar	polca	BC	Albertino Pimentel	Columbia	12.032	1908-1912	f. 3
Fantasia do Luar	polca	BCBRJ	Albertino Pimentel	Odeon	40.556	1904-1907	f. 4
Queixume ao Luar	polca	BM	Alberto F. Lopes	Odeon	120.094	1912-1915	f. 5
Queixume ao Luar	polca	BCBRJ	Alberto F. Lopes	Odeon	108.630	1907-1912	f. 6
Jubileu	Dobrado	BCBRJ	Anacleto de Medeiros	Odeon	40.668	1907-1912	f. 7

¹³⁰ Fonte: INSTITUTO MOREIRA SALLES: ACERVOS E PESQUISA ON-LINE. Disponível em <<http://ims.uol.com.br/ims>>. Acesso em: 24 jan 2009.

Considerações Finais

As primeiras gravações das bandas de música representam uma ferramenta indispensável para a pesquisa musicológica, pois o estudo das práticas interpretativas inclui, necessariamente, o registro sonoro como veículo da experiência musical. À medida que a partitura vai deixando de ser vista como um “texto” autônomo, a gravação vai assumindo uma posição central nas abordagens críticas. Após 100 anos de música de transmissão aural, as gravações são fundamentalmente um meio eficaz de alcançar uma visão mais ampla acerca da interpretação histórica das bandas de música no início do século XX.

O Catálogo da Casa Edison de 1902 destacava uma série de gravações em disco “executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro sobre [*sic*] a regência de seu mestre, maestro Anacleto de Medeiros”. Convidado, em 1896, para organizar e reger essa banda, ele concedeu, em pouco tempo, uma estrutura sólida a essa organização musical. Com a ajuda de comerciantes e empresários, a BCBRJ foi adquirindo doações para a aquisição de instrumental e outros recursos necessários, já que sua criação não poderia acarretar *onus para os cofres públicos*. Concomitantemente, Anacleto de Medeiros foi arregimentando músicos de renome no cenário musical da época, dentre os quais podemos destacar Albertino Pimentel (o *Carramona*), Irineu Gomes de Almeida (o Irineu *Batina*) e Irineu dos Santos Mattos (o Irineu *Pianinho*). Com efeito, a BCBRJ logo se destacaria no contexto fonográfico, gravando discos para a Casa Edison, fabricados pela International Zonophone Company, na Alemanha. Ainda conforme o catálogo de 1902, tanto na lista das gravações em cilindro quanto na listagem dos discos, de sete e de dez polegadas, há sempre uma composição, em cada gênero, que era da autoria do maestro Anacleto de Medeiros. Ou seja, ele era o compositor mais gravado.

Em uma abordagem quantitativa nos dados fornecidos pela DB78RPM, constatamos que os gêneros musicais mais gravados por essa banda militar na fase mecânica foram as valsas, as polcas e os dobrados. Como vimos, são cerca de 335 títulos, dentre os quais 74

valsas, 59 polcas, 58 dobrados, 36 tangos, 33 xótis, 9 hinos, 8 maxixes, 8 mazurcas e 6 marchas (Santos, vol. 1, 1982). Curiosamente, essa preferência pelas valsas e polcas ocorreu também com o universo geral das bandas de música. Dos 1.800 títulos gravados, as valsas aparecem com cerca de 404 indicações, as polcas com aproximadamente 349 títulos, e os dobrados marcam presença em cerca de 291 indicações. Ou seja, as valsas corresponderam a cerca de 22,5% de todo repertório gravado por banda de música. Já as polcas ficaram com 19,5% do total e os dobrados com apenas 16,5%.

Assim, as melodias singelas e expressivas das valsas, os ritmos sincopados e buliçosos das polcas amaxixadas e a diversidade de materiais e estilos musicais dos dobrados sobressaíram nas gravações históricas das bandas de música. Com relação específica à valsa, esses números refletem uma tradição surgida em meados do século XIX, a edição de coletâneas de valsas para piano. Aliás, a atividade profissional e comercial de impressão musical no Brasil oitocentista foi tão intensa que chega a representar o aparecimento de uma *indústria cultural*. Já a permeabilidade estilística da polca e a diversidade dos materiais musicais empregados nos dobrados representaram os ingredientes principais para o sucesso fonográfico alcançado por esses gêneros musicais. Além do mais, o dobrado foi uma ferramenta política eficiente, pois era utilizado para homenagear eventos ou personalidades de destaque da época. Foi o caso, por exemplo, do dobrado **Pavilhão Brasileiro** (Odeon 40.166), dedicado ao *Exmo. Snr. General F. M. de Souza Aguiar*.

Enquanto as edições musicais oitocentistas privilegiaram o piano como instrumento de execução, a indústria emergente do disco escolheu as bandas de música como o conjunto instrumental predominante no início do século XX. Entre outros fatores, podemos enumerar os seguintes. Primeiro, a potência sonora das bandas supria as deficiências de captação do aparato de gravação, contribuindo efetivamente para um resultado técnico satisfatório. Em segundo plano, o repertório incluía os gêneros mais populares da época, como as valsas e as

polcas. E, finalmente, a quantidade de bandas militares era bastante expressiva. Além do Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul mantinham insituições militares com bandas de música, que participaram do cenário fonográfico nacional.

Em verdade, o registro sonoro mecânico impôs uma série de restrições, pois tanto a tecnologia era bastante limitada quanto a sala de gravação muito reduzido. O espaço de gravação da Casa Edison era pequeno, medindo pouco mais de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, o que além de causar desconforto, impunha a necessidade da redução do tamanho das bandas de música. Com isso, o número máximo de executantes só poderia chegar, aproximadamente, a 12 figuras. Além disso, o som era captado por cornetas colocadas em pontos estratégicos do “estúdio”, o que leva a imaginar que quanto melhor o posicionamento (a arrumação) dos músicos em relação a essas cornetas, melhor deveria ficar o resultado final da gravação. Por conta disso, uma gravação poderia ser descartada pelo fato de não ter alcançado as condições mínimas de qualidade acústica, mesmo que a própria execução tivesse sido bem realizada. Ou seja, o resultado da gravação não estava ligado, apenas, à uma questão essencialmente musical, mas, também, à maneira prática e sensível com que músicos e regentes se relacionaram com o aparato técnico da era mecânica.

De um modo geral, as gravações da fase mecânica, com poucas exceções, revelam uma predominância sonora dos metais, já que esses instrumentos possuem uma potência maior em relação aos instrumentos de madeira. Portanto, é natural que seus timbres fiquem em evidência. Nesse contexto, as gravações feitas pela BCBRJ, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros, se destacam pelo equilíbrio sonoro entre os naipes da banda. Suas interpretações revelam um resultado tanto técnico quanto artístico surpreendentemente satisfatório para a época. Além disso, a sonoridade em conjunto é marcada pela suavidade, sem um caráter ríspido ou marcial.

Entretanto, a maciez de interpretação proporcionada por uma sonoridade transparente e equilibrada é apenas uma das características das gravações pioneiras da BCBRJ. Sem dúvida, o parâmetro da execução musical que chama mais atenção é o andamento. Ou seja, a velocidade de pulsações dentro de uma execução musical, que é parte essencial do ritmo e também do caráter interpretativo. Mas com relação específica à gravação mecânica, cumpre destacar que o andamento não é estabelecido por meio de fatores apenas musicais. Ao que tudo indica, a interferência do aparato técnico contribuiu para uma alteração significativa no andamento de certas gravações. Nessa instância, a velocidade de rotação pode ser apontada como fator determinante para alterar, para mais ou para menos, a velocidade do disco no momento da reprodução. Além do mais, a diferença na rotação pode ter provocado, ainda, o distanciamento entre as tonalidades. Sendo assim, a análise comparativa entre duas gravações da mesma obra musical indicou não só dois andamentos diferentes como, também, duas alturas distintas. Geralmente, quanto mais rápido o andamento, mais aguda a altura da gravação. Como mencionamos recorrentemente, o disco de gravação era acoplado a uma bateria elétrica, cuja carga fazia a velocidade variar de menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto. Com efeito, confirmamos ainda a informação de que não houve um padrão de velocidade dos discos da era mecânica.

Contudo, a escuta das gravações das valsas, polcas e dobrados executados pela BCBRJ indicou uma margem de variação, dentro da qual podemos estabelecer os parâmetros de interpretação do andamento correspondentes a cada um desses gêneros musicais. O processo de análise das interpretações gravadas pela BCBRJ contemplou 36 valsas, 26 polcas e 27 dobrados. Com relação às valsas, notamos que a pulsação ficou entre 180 e 230 *bpm*, o que demonstra claramente uma execução desenvolvida recorrentemente em andamento muito rápido. Já a polca era interpretada em uma cadência mais cômoda do que a valsa, pois sua medida de velocidade foi de 86 a 126 *bpm*. Ou seja, seu andamento oscilou normalmente

entre o moderado e o rápido. Quanto aos dobrados, foram geralmente executados em uma velocidade que variava de 112 a 130 *bpm*, como herança advinda da marcha dobrada, cuja pulsação fora fixada entre 116 e 120 *bpm*. Sendo assim, o andamento do dobrado ficou estabelecido em um movimento moderadamente rápido.

Com efeito, a pesquisa em torno do andamento não sustenta a idéia do “tropicalismo generalizado” ou da “dolência no andamento”. Ao contrário, as gravações feitas pelas bandas de música tem um caráter interpretativo marcado pela leveza. Nas primeiras décadas do século XX, a execução das valsas, polcas e dobrados não era lânguida e plangente, mas interpretadas predominantemente com caráter leve e andamento rápido. Em suma, a escuta e análise das gravações instrumentais indica que o andamento era uma das práticas musicais que ainda reproduzia um hábito interpretativo remanescente das danças européias oitocentistas.

Introdução

Hoje, ao ouvirmos estes discos é que percebemos a diferença entre a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e as demais bandas militares. A do Corpo de Bombeiros soava com uma maciez de interpretação inesperada numa banda militar e, ao contrário das outras, com surpreendente rendimento técnico de gravação (Franceschi, 1984, p. 88).

Nas duas primeiras décadas do século XX, as bandas de música contribuíram efetivamente para o sucesso da indústria emergente do disco no Brasil, entre as quais a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCBRJ) foi a que mais se destacou tanto pela quantidade quanto pela qualidade das execuções. Organizada em 1896, essa instituição musical logo alcançou prestígio no contexto fonográfico da época, proporcionado, em parte, pela participação de músicos famosos, como Albertino Pimentel (o Carramona), Irineu Gomes de Almeida (o Irineu Batina) e Irineu dos Santos Mattos (o Irineu Pianinho), tendo como organizador e maestro ensaiador a figura histórica de Anacleto de Medeiros (1866-1907).¹

Com composições que retrataram a expressividade melódica da valsa, o sincopado buliçoso da polca e a diversidade de materiais e estilos musicais do dobrado, a BCBRJ participou das gravações pioneiras dos discos de música brasileira, produzidos pela International Zonophone Company para a Casa Edison. Ao que tudo indica, essa banda militar foi um dos conjuntos instrumentais que mais gravou na fase mecânica (1902-1927), com aproximadamente 335 títulos de selos diferentes, entre os quais podemos identificar 74 valsas, 59 polcas, 58 dobrados, 36 tangos, 33 xótis, 9 hinos, 8 maxixes, 8 mazurcas e 6 marchas.²

A figura do empresário Frederico Figner (1865-1945) é também indissociável desse período. Judeu tcheco, naturalizado norte-americano e, posteriormente, radicado no Brasil,

¹ Fonte: *Livro de Registro da Organização da Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*.

² Fonte: SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. de. *Discografia Brasileira 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, vol. 1, 1982.

Figner foi um dos empresários pioneiros do mercado fonográfico brasileiro. Em 1900, fundou a Casa Edison, na Rua do Ouvidor, nº 107, na cidade do Rio de Janeiro. No ano seguinte, Figner recebeu uma proposta de Frederich M. Prescott, diretor-geral da International Zonophone, que ampliaria seus negócios, a gravação de discos duplos (dos dois lados) com música brasileira. Isso representava um avanço tecnológico e comercial para a época, pois, até então, os discos eram gravados de um lado só. Ao aceitar a proposta, Figner construiu rapidamente na casa ao lado, o nº. 105, um puxado nos fundos para abrigar seu “estúdio”.

Sem dúvida, a era mecânica das gravações foi marcada pela participação expressiva das bandas de música, em decorrência, principalmente, de três fatores. Em primeiro lugar, por uma questão técnica, pois esses conjuntos instrumentais possuíam potência sonora suficientemente adequada à captação do som, já que os meios de gravação eram muito rudimentares. Em segundo plano, porque o Rio de Janeiro possuía o maior conjunto de bandas militares da época. E, finalmente, por uma questão sócio-cultural, uma vez que passaram a incluir em seu repertório os gêneros mais em voga à época, como as valsas e as polcas, atendendo aos anseios do público de gosto popular.

A *Discografia Brasileira 78rpm vol. 1* (DB78RPM) aponta cerca de 1.800 indicações com bandas de música durante a fase mecânica. Por meio de um levantamento quantitativo, verificamos que o gênero mais gravado foi a valsa, com 404 títulos. Depois, a polca, com 349 indicações, e, por fim, o dobrado, com 291 títulos. Ao que tudo indica, o sucesso da valsa e da polca estava ligado à coreografia em pares unidos, uma vez que as outras danças européias eram praticadas com pares separados. Já a presença expressiva do dobrado ocorreu tanto pela sua origem marcial quanto pela conotação política local que assumiu com o tempo. Desde a segunda metade do século XIX, dedicatórias a personalidades ou eventos de destaque já vinham consignadas nas partituras dos dobrados, como indicativo de sua finalidade no cenário musical da época.

O estudo das gravações de discos no Brasil só recentemente ganhou impulso novo, pois a escassez de fontes documentais e a ausência de metodologias adequadas ao objeto de estudo se colocavam como grandes desafios. As pesquisas pioneiras começaram agrupando o universo fonográfico brasileiro por autores (Vasconcelos, 1977) ou por gêneros, vocal (Severiano, 1997) ou instrumental (Cazes, 1998). Contudo, a lacuna quanto à análise interpretativa se manteve. Nesse sentido, a organização sistemática e a escuta comparativa das gravações é relevante, pois contribui tanto para descobrir dados históricos novos quanto rever conceitos musicológicos antigos.

O primeiro passo é, sem dúvida, a localização das fontes, já que são poucos os arquivos que abrigam gravações históricas. O acervo sonoro do Instituto Moreira Salles é atualmente o mais completo e acessível, reunindo, aproximadamente, 950 fonogramas com bandas de música. Eles foram restaurados e armazenados digitalmente, oriundos das coleções de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi.³ Com isso, o acesso e a divulgação foram facilitados ao público em geral e também à pesquisa.

A segunda etapa é a organização das fontes para a escuta e a análise. Em primeiro lugar, limitamos a pesquisa aos três gêneros mais gravados pela indústria emergente do disco: a valsa, a polca e o dobrado. Em um segundo momento, restringimos a escuta e a análise exclusivamente às gravações feitas pela BCBRJ, para que a pesquisa não tomasse proporções inexequíveis. Cumpre, aqui, destacar que durante a fase de organização e escuta do material fonográfico, percebemos semelhanças e diferenças entre as gravações quanto ao andamento. Na verdade, essa questão já vinha despertando nossa atenção desde a pesquisa de Mestrado. Na época, preparávamos a Edição Crítica de três peças da autoria do maestro Anacleto de Medeiros, quando percebemos que tanto nas edições quanto nas cópias de época as indicações

³ INSTITUTO MOREIRA SALLES: ACERVOS E PESQUISA ON-LINE. Disponível em <<http://ims.uol.com.br/ims>>. Acesso em: 24 Jan 2009.

sobre o andamento estavam geralmente ausentes (Souza, 2003). A partir de então, decidimos utilizar as gravações históricas como material auxiliar para dirimir quaisquer dúvidas quanto às indicações para a prática musical.

Porém, notamos que a questão do andamento nas gravações carecia também de um estudo mais sistematizado, até porque o que se ouve em uma gravação nem sempre é o resultado prático de uma execução. Na realidade, existem outros fatores que se interagem durante o processo de gravação. Sem dúvida, a escuta isolada de algum fonograma pode conduzir o pesquisador a decisões precipitadas. Assim sendo, a análise do andamento deve, necessariamente, incluir não só a escuta das gravações, mas principalmente um conjunto de informações que contribuam efetivamente para um conhecimento mais amplo.

Em linhas gerais, o andamento é o passo ou a velocidade da música. Normalmente, é descrito tanto por termos em italiano, como *Allegro*, que designa um andamento rápido, quanto por indicações metronômicas, que vinculam uma unidade de duração (em pulsações) a um tempo cronológico (em minutos). Nesse caso, o termo *Allegro* poderia ser indicado como semínima igual a 120 pulsações por minuto. Na verdade, as indicações metronômicas têm o objetivo de conferir maior precisão quanto à interpretação rítmica de um andamento específico. Com efeito, para cada termo em italiano, corresponde uma faixa de indicações metronômicas (London, 2009).

Entretanto, a pesquisa em torno do andamento exige cautela, pois o significado dos termos em italiano pode apresentar nuances de acordo com a época e o repertório. No século XVII, por exemplo, o termo *Adagio* “não é um andamento, mas um estilo de tocar (por exemplo, em Frescobaldi)”.⁴ Já o termo *Andante*, nos séculos XVII e XVIII, era freqüentemente usado como “uma indicação do modo de interpretação mais do que do

⁴ FALLOWS, David. “Tempo and Expression Marks”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27650>>. Acesso em: 24 Fev. 2009: *Adagio* is not a tempo but a style of playing (e.g. in Frescobaldi).

andamento. Para Brossard (1703) e Grassineau (1740), referia-se primeiramente às linhas do baixo e especificamente para o que, hoje, chamamos linhas de ‘condução’ do baixo (Fallows, 2009)”.⁵

Em uma perspectiva histórica, os estudos mais sistemáticos para a pesquisa das indicações de andamento e de caráter estão presentes nos dicionários musicais. Para David Fallows, “havia [nos dicionários dos séculos XVIII e XIX] uma tentativa em mostrar como compositores diferentes tinham usado uma indicação [de andamento] com intenções diferentes, em contextos diferentes, [e] em momentos diferentes de suas vidas (2009)”.⁶

Robert Philip, por sua vez, demonstrou que os verbetes dos dicionários musicais não são as únicas fontes históricas para esse tipo de pesquisa. Para tanto, ele empreendeu uma imersão histórica em métodos e manuais de execução instrumental e até em cartas de compositores oitocentistas, concluindo que “a maioria das produções escritas que atravessaram o século XIX admitem a necessidade da flexibilidade do tempo, alguns com cautela, outros sem quaisquer restrições (1992, p. 220)”.⁷

Já a historiografia musical brasileira dispõe apenas dos verbetes dos dicionários de música, cujo conteúdo está normalmente restrito à análise interpretativa da música vocal. Com efeito, a prática instrumental foi relegada a um plano secundário e a questão do andamento geralmente revestida de um caráter dolente. Por exemplo, o *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade, diz que a valsa “amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, [e] ficou sestrosa (Andrade, 1989, p. 548)”.

⁵ FALLOWS, David. “Andante”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00854>>. Acesso em: 25 Fev 2009: [its use in the 17th and 18th centuries was often as] an indication of performance manner rather than of tempo. For Brossard (1703) and Grassineau (1740) it referred primarily to bass lines and specifically to what are now (aptly) called ‘walking’ bass lines.

⁶ FALLOWS, David. “Tempo and Expression Marks”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27650>>. Acesso em: 24 Fev. 2009: There was an attempt to show how different composers had used a mark with different intentions and in different contexts at different points in their lives.

⁷ The great majority of writers throughout the nineteenth century admit the need for flexibility of tempo, some with caution, others without any calls for restraint.

Do ponto de vista essencialmente técnico, cabe destacar que o andamento registrado em um fonograma não é, exclusivamente, o resultado de uma prática interpretativa. No nosso caso, o disco de gravação da era mecânica era acoplado a uma bateria elétrica, que provocava uma variação de menos de 70 até mais de 80rpm na velocidade de rotação, conforme o nível da carga da bateria (Kingsbury, 2006). Ou seja, a rotação ficava mais rápida quando estava com carga plena, produzindo uma gravação em uma velocidade mais acelerada e, geralmente, em uma altura mais aguda do que a da execução. Finalmente, cumpre lembrar que a escuta atual das gravações históricas é resultante de um processo moderno de transferência da gravação analógica para a digital, que não significa, necessariamente, uma simples reprodução, mas, efetivamente, um processo interpretativo (Leech-Wilkinson, 2001).

Por conta disso, a metodologia de análise obedeceu às seguintes etapas. Primeiramente, selecionamos uma peça de cada um dos três gêneros mais gravados pela indústria emergente do disco, sendo que o critério adotado para a escolha foi o da comparação. Ou seja, essas peças foram gravadas tanto pela BCBRJ quanto por outra banda de música. A exceção ficou por conta do dobrado, o único gênero musical que não dispunha de um título repetido. As peças selecionadas foram, então, a valsa *Terna Saudade*, de Anacleto de Medeiros, as polcas *Fantasia do Luar*, de Albertino Pimentel, e *Queixume ao Luar*, de Alberto F. Lopes, e o dobrado *Jubileu*, de Anacleto de Medeiros.

Em seguida, ampliamos o foco da análise, comparando o andamento das valsas, polcas e dobrados executados pela BCBRJ durante a era mecânica das gravações no Brasil. Cumpre apenas mencionar que a quantidade de gravações digitalizadas com a BCBRJ é pequena em relação às indicadas na DB78RPM. Por exemplo, dos 74 títulos com valsas, localizamos apenas 36; dos 59 títulos com polcas, restaram somente 26; e dos 58 títulos com dobrados, detectamos apenas 27. Ainda assim, esse quantitativo é importante e válido como amostragem eficaz do andamento nas gravações históricas. Para melhor visualização, organizamos esses

fonogramas em três quadros, de acordo com o gênero, agrupadas pelo número de série em ordem crescente. Ou seja, das primeiras às últimas séries da fase mecânica. Com o auxílio de um metrônomo digital (GMT-200P), identificamos a velocidade de cada gravação. Portanto, as respectivas indicações metronômicas nos informam em qual andamento esses três gêneros eram comumente interpretados no início do século XX.

E, em terceiro e último plano, desenvolvemos uma discussão sobre a questão interpretativa do andamento calcada no cruzamento entre a velocidade registrada nas gravações pioneiras com os dados historiográficos fornecidos pelos verbetes dos dicionários musicais, correspondentes aos gêneros musicais analisados.

Em suma, o andamento registrado nas gravações históricas da BCBRJ representa uma evidência histórica das práticas musicais do passado, transmitindo uma série de informações úteis para a musicologia brasileira. Ao que tudo indica, o andamento predominantemente rápido desenvolvido pelas bandas de música no início do século XX era uma das práticas musicais que ainda reproduzia um hábito interpretativo remanescente das danças européias oitocentistas.

Quanto à estrutura da Tese, a pesquisa ficou organizada da seguinte maneira. O primeiro capítulo apresenta um panorama histórico sobre a organização da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros, dividindo-se em duas seções. Na primeira (1.1), discutiremos seus dados biográficos, com base em fontes primárias. Além disso, pretendemos identificar projetos atuais de divulgação e preservação de sua obra musical, tanto escrita quanto gravada. Na segunda parte (1.2), iremos focar a criação da BCBRJ. O objetivo aqui é revelar dados ainda inéditos na literatura musicológica com relação ao seu processo organizacional, além de mencionar sua participação no cenário fonográfico no início do século XX. Mas como o termo *banda de música* pode apresentar

sentidos absolutamente diferentes, iniciaremos essa seção com uma breve discussão sobre o assunto voltado para o contexto histórico de nossa pesquisa.

O segundo capítulo afirma que a chegada das danças européias oitocentistas no Brasil inaugura uma etapa importante na formação do repertório destinado às bandas de música. Por meio de uma abordagem quantitativa, percebemos que a indústria emergente do disco consolidou o tripé valsa, polca e dobrado. Assim, dividimos esse capítulo em três seções.

Na primeira (2.1), trataremos dos principais aspectos históricos e estilístico-formais da valsa no repertório escrito para a banda de música. Como dança de salão, ela foi rapidamente absorvida pelas elites como símbolo de modernidade, mesmo tendo, inicialmente, provocado um choque cultural, não só pela rapidez de seus movimentos, como principalmente por ser uma dança de par enlaçado.

A segunda seção (2.2) terá o objetivo de identificar as características estilísticas principais tanto da polca européia quanto da polca amaxixada. Ao lado da valsa, ela serviu como matéria-prima tanto para a música popular impressa, desde meados do século XIX, quanto para a indústria emergente do disco, no limiar do século XX.

Na terceira e última seção desse capítulo (2.3), iremos focar a origem e os desdobramentos do dobrado, como gênero oriundo da marcha militar. Desde o século XIX, ele foi estilizado passando a representar um ponto de convergência entre estilos e materiais musicais diferentes, variando ao sabor das homenagens essencialmente políticas, que eram direcionadas a personalidades de destaque à época.

O terceiro capítulo está também dividido em três seções, que discutem os principais conceitos estéticos sobre a produção industrializada de bens culturais, a interferência da tecnologia de gravação sobre a execução musical e a síntese histórica sobre a participação efetiva das bandas de música na era mecânica das gravações.

A primeira seção (3.1) fará um comentário breve sobre as bandas, os selos, as séries e o repertório gravado durante a fase mecânica, pois, indubitavelmente, as bandas de música representaram a formação instrumental e artística predominante nesse período.

Na segunda seção (3.2), identificaremos quais os conceitos metodológicos que embasaram os estudos sociais sobre a indústria fonográfica. Partindo dos pressupostos estéticos formulados por Theodor Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940), iremos mencionar ainda as idéias de Edgar Morin (1921-) e Humberto Eco (1932-).

Já a terceira parte (3.3), abordará as questões concernentes à tecnologia da gravação mecânica, como o tamanho do “estúdio”, as cornetas de captação do som, a formação das bandas de música e a interferência da rotação na velocidade de gravação. Ainda nessa seção, iremos identificar as técnicas e a metodologia empregada para a transferência da gravação do suporte analógico para o digital.

Finalmente, o quarto capítulo fornecerá um panorama das principais metodologias empregadas para o estudo das práticas musicais com o auxílio da gravação sonora. Em seguida, faremos uma revisão sobre o conceito de andamento, mencionando seus termos descritivos e sua relação com as indicações metronômicas. Quanto à análise propriamente dita, selecionamos quatro peças: a valsa *Terna Saudade*, as polcas *Fantasia do Luar* e *Queixume ao Luar*, e o dobrado *Jubileu*. O critério para a seleção foi o da comparação, com exceção do dobrado.

Esse capítulo está dividido em seções, sendo que cada seção apresenta subseções. Com efeito, teremos a seguinte organização. Na primeira seção (4.1), será abordado o andamento da valsa instrumental. Os verbetes dos dicionários de música servirão como fonte de consulta para a pesquisa. Serão analisadas separadamente duas gravações, a primeira com a BCE (Odeon 40.226) e a segunda com a BCBRJ (Victor Record 98.768), confrontando as informações historiográficas com a interpretação registrada. A seguir, abrimos uma subseção

(4.1.1), cujo objetivo é discutir as diferenças entre o andamento das duas gravações supramencionadas. Como a análise comparativa entre as execuções indicou andamentos e alturas diferentes, desenvolveremos duas questões: primeiro, o tamanho do disco, e, em segundo lugar, a rotação de gravação. No final dessa subseção, identificaremos o andamento de 36 valsas executadas pela BCBRJ, com o auxílio de um metrônomo digital, além de propor uma breve discussão sobre o andamento da valsa brasileira.

Na segunda seção (4.2), serão analisadas duas gravações da polca *Fantasia do Luar*, de Albertino Pimentel, uma com a BC (Columbia 12.032) e a outra com a BCBRJ (Odeon 40.556), além de outras duas com a polca *Queixume ao Luar*, de Alberto F. Lopes, a primeira com a BM (Odeon 120.094) e a segunda com a BCBRJ (Odeon 108.630). Para tanto, organizamos duas subseções. Na primeira (4.2.1), comentamos que a diferença no andamento entre as gravações da polca *Fantasia do Luar* não parece estar ligada exclusivamente a uma escolha interpretativa. Como a altura também está diferente, a rotação do disco de gravação é uma hipótese que não pode ser descartada. Na segunda subseção (4.2.2), além de comentar e comparar o andamento nas duas gravações da polca amaxixada *Queixume ao Luar*, analisamos também a velocidade de execução das 26 polcas gravadas pela BCBRJ.

A terceira seção (4.3) tem o objetivo de identificar o andamento do dobrado, com base no tipo de marcha da qual se originou, a marcha dobrada. Ainda nessa parte, faremos ainda uma pequena síntese histórica do dobrado *Jubileu*, de Anacleto de Medeiros. Finalmente, na última subseção (4.3.1), comparamos o andamento desse dobrado com outras gravações contemporâneas, como os dobrados *Barão do Rio Branco*, do maestro Francisco Braga, e *Pavilhão Brasileiro*, de Anacleto de Medeiros. Finalmente, analisamos o andamento de 27 gravações de dobrados interpretados pela BCBRJ na fase mecânica.

Referências

- ADORNO, Theodor (Org. Gabriel Cohn). “Crítica Cultural e Sociedade”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. “A Indústria Cultural”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. “Sobre Música Popular”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.
- ALMEIDA, Maria Luiza Lage. *Um Presente para a Imperatriz: o Álbum de Maria Cândida de Sepúlveda e Silva*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ANDRADE, Mário de. *Cândido Inácio da Silva e o Lundu*. *RBM - Revista Brasileira de Música*, n. 10, p. 17-39, 1944.
- _____. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Martins, 1964.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.
- ARAGÃO, Pedro & FRANCESCHI, Humberto (Orgs.). *Memórias musicais*. Rio de Janeiro: Sarapuí Produções Artísticas, 2002.
- BAPTISTA, Nylton Gomes. *Banda de Música: a alma da comunidade*. Minas Gerais: Instituto de Artes e Cultura da Universidade de Ouro Preto, UFOP, [1982].
- BARBERO, Jesus Martin. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BENNETT, Roy. *Instruments of the Orchestra*. Cambridge: University Press, 1982. Tradução de CSEKO, Luiz Carlos. *Instrumentos da Orquestra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BENJAMIM, Walter. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- BIERLEY, Paul E. “Sousa, John Philip”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26305>>. Acesso em: 13 Jan. 2009
- BOWEN, José A. “Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works”. In: Cook, Nicholas & Everist, Mark (Eds.). *Rethinking Music: Aims, Methods, and Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BURKER, Peter. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg a Internet*. Rio: Zahar Ed., 2004.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, p. 524.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ČERNUŠÁK, Gracian et al. “Polka”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22020>>. Acesso em: 24 Jan 2009

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COOK, Nicholas. Music as Performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Eds.). *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. New York: Routledge, 2003.

CROPANI, Elizabeth De Fiore & FEIST, Hildegard (Orgs.). *Saga: A Grande História do Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

DAY, Timothy. Listening to Recordings. In: __. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de medeiros: A Vida, a Obra de um Mestre do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DUARTE GRANJA, Maria de Fátima. *Banda: Som & Magia*. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FALLOWS, David. “Allegro”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00606>>. Acesso em: 24 Fev. 2009.

_____. “Andante”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00854>>. Acesso em: 25 Fev 2009.

_____. “Tempo and Expression Marks”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27650>>. Acesso em: 24 Fev. 2009.

_____. “Metronome (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18521>>. Acesso em: 24 fev 2009.

FIUSA, Virgínia Salgado. *Instrumentação*. Rio de Janeiro: ed. da autora, 1978.

FRANCHESCHI, Humberto Moraes. *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FRANCHESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GAMMOND, Peter & LAMB, Andrew. “waltz”. In: *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>. Acesso em: 22 Jan 2009.

GOUVÊA, Geraldo Magela. *Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro: Um Arquivo Histórico-Musical Centenário*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HAZAN, Marcelo Campos. *The Sacred Works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865)*. 1999. Tese (Doutorado em Música). Washington, DC: Catholic University of America.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (orgs.). *Dictionary of Music*. London: The Hamlyn Publishing, 1982. Tradução de Luiz Paulo Horta. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985.

JOHNSON, Peter. The Legacy of Recordings. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KERNFELD, Barry. “Beat”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J033600>>. Acesso em: 27 Fev 2009.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.

KINGSBURY, Paul. *Capturing Analog Sound for Digital Preservation*. Washington, D.C: Library of Congress, 2006. Disponível em: <http://www.clir.org/pubs/abstract/pub137abst.html> Acesso em: 12 jun 2006.

LAMB, Andrew. “March”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080>>. Acesso em: 13 Jan. 2009.

_____. “Operetta”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386>>. Acesso em: 13 Jan. 2009

LEECH-WILKSON, Daniel. Using Recordings to Study Musical Performances. In: LINEHAN, Andy. *Aural History: Essays on Recorded Sound*. London: British Library; Book & CD edition, 2001.

LEME, Mônica. Impressão Musical no Rio de Janeiro (Séc. XIX): Modinhas e Lundus para “Iaiás” e “Ioiós”. In: XV Congresso da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). 2005, Rio de Janeiro. *Comunicações*, p. 506-513. Disponível em: <http://tv.ufrj.br/anppom/sessao10/monica_leme.pdf>. Acesso em: 22 de fev de 2009.

LONDON, Justin. “Tempo (i)”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/80/subscriber/article/grove/music/27649>>. Acesso em: 24 fev 2009.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. United States: Scarecrow Press, 2004.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3 ed. São Paulo: Art Folha: Publifolha, 2000.

MARTINS, Guimarães (org.). *Modinhas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª Ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo — I*. Neurose. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1977.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música - História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NORTON, Pauline. Two-step. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/80/subscriber/article/grove/music/28662>>. Acesso em: 13 Jan. 2009.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

PEQUENO, Mercedes Reis. “Impressão Musical no Brasil”. In: MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

PHILIP, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge University Press, 1992.

_____. “The Experience of Recording”. In: _____. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.

PINHEIRO, Manoel Carlos. “Os Cem Anos da Posse do Prefeito Souza Aguiar”. *Rio Estudos*. Rio de Janeiro, 16 nov. de 2006. Comunicação Social. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/ipp/download/rioestudos230.pdf>. Acesso em 27 out. 2008.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*. Rio: Ed. Perspectiva, 1994.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Alcino et al. *Discografia Brasileira 78rpm (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 5v, vol. 1, 1982.

SEVERIANO, Jairo. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SIQUEIRA, Baptista. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

SOUZA, David Pereira de. *Um Olhar na Produção Musical do maestro Anacleto de Medeiros: Três Edições Críticas*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. O Xote Iara: aspectos históricos, estruturais e performáticos. *Cadernos do Colóquio 2002*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, ano V, maio de 2005, p. 32-41.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. do autor, 1976.

_____. *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. *Pequena História da Música Popular, da Modinha à Lambada*. 6 ed. São Paulo: Art. Editora, 1991.

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

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Partituras, Performance e Escuta da Música Popular do Passado*. EVP: University of Texas at Austin, 2008.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VEDANA, Hardy. *A Elétrica e os Discos Gaúchos*. Porto Alegre: scp, 2006.

VERZONI, Marcelo. *Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado em Música Brasileira) - Centro de letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.