



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUCILA PEREIRA DA SILVA BASILE

**O piano na praça. "Música ligeira" e práticas musicais no Ceará  
(1900 a 1930)**

Belo Horizonte - MG

2015

Lucila Pereira da Silva Basile

**O piano na praça. "Música ligeira" e práticas musicais no Ceará  
(1900 a 1930)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte - MG

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2015

981.31  
B311p  
2015

Basile, Lucila Pereira da Silva

O piano na praça [manuscrito] : "música ligeira" e práticas musicais no Ceará (1900-1930) / Lucila Pereira da Silva Basile. - 2015.

370 f.

Anexos: 344 - 370 f. Acompanha um compact disc (CD).

Orientador: José Newton Coelho Meneses.

Coorientadora: Ana Cláudia de Assis.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.


Inclui bibliografia


1.História – Teses. 2.Música – Teses. 3.Música popular – Brasil - Teses. 4. Música – Ceará - História - Teses. I. Meneses, José Newton Coelho. II. Assis, Ana Cláudia de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.




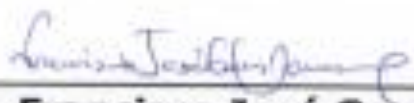
## FOLHA DE APROVAÇÃO


Tese defendida pela aluna **Lucila Pereira da Silva Basile** em **11 de dezembro de 2015** e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses – Orientador**  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
\_\_\_\_\_  
**Profa. Dra. Maria Alice Volpe**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

  
\_\_\_\_\_  
**Profa. Dra. Ana Cláudia Assis**  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno**  
Universidade Estadual do Ceará

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas**  
Universidade Federal de Minas Gerais



*Para Manoel e Joaquim, parceiros de intrépidas aventuras.*

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me ajudaram ao longo desta pesquisa. A todas elas sou muito grata!

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses, pelo o acolhimento deste projeto, a orientação, o apoio firme e carinhoso, a sensibilidade e a qualidade da sua escuta e da interlocução.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia de Assis, coorientadora desta pesquisa, que me ajudou ao longo desse percurso, com leituras e sugestões valiosas.

Ao meu amor, Manoel, agradeço as sugestões, o suporte, o debate das ideias no calor de nossa convivência, a leveza e a felicidade que experimento ao seu lado nas tantas estradas compartilhadas.

Ao Joaquim, meu filhote, agradeço a compreensão, a força e alegria que sempre encontrei nos seus olhinhos.

Agradeço os meus pais, Lauro e Priscilla, por terem me apresentado à música e garantido minha proximidade com ela.

Ao Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, do Museu Fonográfico do Ceará, agradeço pela generosidade e colaboração e por ter conservado em seu acervo pessoal muitos dos documentos que são aqui objeto de análise. Sem a sua sensibilidade com relação à música do passado, esses vestígios estariam certamente perdidos.

Ao Luizinho Duarte, grande músico, agradeço a inspiração.

Sou grata a Adriana Carvalho pelo apoio de sempre.

À família Fonseca, pelo acolhimento e apoio.

A toda minha família, um lugar de alegria e força.

À Lucilene Cabral, Josilene Salles, pelo carinho e organização que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

Às amigas Valéria Laena, Ângela Sartori, Ângela Carvalho, Ângela Guimarães, cada uma, com sua amizade e carinho, foram presenças fundamentais ao longo desses anos. Minha gratidão às queridas Ticiane Mendes e Lany Bolzan, amigas que dividiram comigo a maternidade. Ao Floriano Martins, agradeço as discussões, a paciência com que debateu tantas especulações. A Dora, Mauro, Edilson e Mônica Magalhães pela lembrança de nossa amizade. À colega de doutorado e minha amiga Roxane Sidney, sou reconhecida pelas leituras, sugestões e o prazer das conversas sobre arte.

Aos professores das disciplinas do doutorado dos Programas de Pós – Graduação em História da FAFICH e da Pós – Graduação em Música, sou-lhes imensamente grata, em especial, aos professores Rosângela de Tugny e Flávio Barbeitas.

A todas as pessoas que contribuíram com informações sobre obras e documentos, especialmente Madalena Monteiro de Figueiredo, bibliotecária da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, em Fortaleza, que, com sua competência e grande conhecimento do acervo, me aproximou das obras raras e fundamentais a esta pesquisa. Ao pesquisador André Frota, pelas valiosas informações e documentos, e aos familiares dos músicos, em especial, Patrícia Carvalho, sobrinha de Lucy Barroso.

Aos demais colaboradores, Daniel Sombra, pelas transcrições. Otacílio de Azevedo Neto, pelas gravações.

Sou grata ao professor Álbio Salles, pelas leituras e orientação do projeto da pesquisa.

Aos colegas de turma de doutorado, obrigada pelo incentivo e parcerias.

Aos colegas e amigos Inez Beatriz de Castro Martins e Danilo Patrício, a ajuda com a mediação dos materiais de pesquisa.

Aos professores do MAHIS, Mestrado Acadêmico de História da UECE, por terem propiciado minha qualificação, com a iniciativa de conduzir um doutorado interinstitucional.

Ao Reitor da Universidade Estadual do Ceará, Professor Doutor Jackson Coelho Sampaio, um empenhado articulador dos programas de pesquisa da UECE, agradeço o apoio institucional e a consecução deste programa de doutorado interinstitucional DINTER (UECE/UFGM).

Aos colegas do Curso de Música, que cobriram minhas disciplinas durante meu afastamento.

À CAPES, agradeço a bolsa durante o período em que cursei disciplinas em Belo Horizonte.

*“Nenhum som teme o silêncio que o  
extingue. E não existe silêncio que não seja  
preenche de som.” John Cage*

*“Escreva!” disse a voz, e o profeta  
respondeu: para quem?*

*A voz disse: “Escreva para os mortos!  
Para os que você ama no passado  
longínquo.”*

*– “Eles me lerão?”.*

*- “Sim: pois eles voltarão, como  
posteridade”.*

*(J.G. Herder, Cartas sobre a promoção da  
humanidade )*

## RESUMO

Na tese, discute-se a música urbana em Fortaleza nos anos de 1920, por meio das produções musicais para piano e da sociabilidade dos músicos que, ao longo do tempo, se tornaram anônimos ou só se os encontra em fragmentos de memória, caracterizados por uma inscrição afetiva no tempo (partitura, cartão de baile, recado amoroso na imprensa, gravação musical). Questionam-se as valorações estéticas e sócio-históricas que ignoraram boa parte desse repertório, vinculando-o a um lugar menor na história da música brasileira, por meio, sobretudo, da categoria, um tanto indefinida, de “música ligeira”, que permaneceu em nosso pensamento social como aquela que não se adequava aos parâmetros de uma música considerada artística, e mesmo no que se convencionou denominar música popular brasileira. Uma leitura mais acurada, sem julgamentos apriorísticos de gosto, que leve em conta as apropriações culturais e a inserção desses músicos nos espaços da cidade, além da análise dos documentos musicais, revela como mais complexa as relações entre os campos “música ligeira”, “música artística” e “música popular”, relativizando lugares cristalizados na história sociocultural da música brasileira. Com isso, torna-se conhecível a variedade de práticas musicais, incluindo a emergência do trabalho do músico na cidade, vinculado à popularização do piano, tais como a música para o cinema mudo e a música de dança para os salões e clubes.

**PALAVRAS CHAVE:** “Música ligeira”; Estética da Música; História da Música no Ceará; Tópicos e Gestos e Profissão do Músico.

## ABSTRACT

This thesis discusses the urban music in Fortaleza in the 1920s by the musical productions for piano and the sociability of musicians who, over time, became anonymous or just found in fragments of memory, characterized by an affective record in time (musical score, souvenirs like dance card, love message in the press, sound recording). It's questioned the aesthetic and socio-historical values which ignored much of that repertoire, linking it to a lowest place in the Brazilian music history by above all the category, somewhat undefined, of "light music", which remained in our social thought as one that did not fit the parameters of a music considered artistic, and even as the so-called Brazilian popular music. A more accurate reading without a priori judgments of taste that takes into account the cultural appropriations and the insertion of those musicians in city spaces, as well as the analysis of musical documents, reveal how were more complex the relations between the fields "light music", "art music" and "popular music", deconstructing crystallized positions in the sociocultural history of Brazilian music. Thus, it's knowable a variety of musical practices, including the emergence of the musician's work in the city linked to the popularization of the piano, such as the music for silent movies and for club and ballroom dance.

**KEY-WORDS:** "light music", music aesthetics, history of music of Ceará, topics and gestures and profession of musician

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Figuras

1	Relação dos autores e suas obras	94
2	Tabela dos Gêneros e forma	126
1	Motivos rítmicos	128
2	Valsa <i>Miss Sobral</i> (J.S. Leão Manso e Nunes Durval)	129
3	Valsa <i>Aldenir</i> (Athayde Cavalcante e Pierre Luz)	129
4	Valsa <i>Miss Núbia</i> (Vincenzo Cozza e Pierre Luz)	130
5	Foxtrot <i>Sorrindo nos teus braços</i> (Acácio Alcântara)	131
6	Foxtrot <i>A melodia</i> (Edgard Nunes Freire e Otacílio de Azevedo)	131
7	Foxtrot <i>Beijos em excesso</i> (Hilda M. Mattos)	131
8	Charleston <i>Trianon</i> (Hilda M. Mattos)	132
9	Ragtime <i>Balandrão</i> (Silva Novo)	132
10	Marchinha <i>Miss Fortaleza</i> (Silva Novo)	133
11 a	Tango argentino <i>Por que não voltas?</i> (Lucy Barroso e Pierre Luz)	135
11 b	Tango argentino <i>Alma dilacerada</i> (Hilda Mattos e Júlio Sobreira)	135
12 a	Tango-canção <i>Miss Nelly</i> (Antonio Moreira, Maurício Laxe e J.V. Murinelly)	136
12 b	Tango-canção <i>Livro de minh'alma</i> (Lucy Barroso e Pierre Luz)	136
12 c	Tango-canção <i>Dor suprema</i> (José Benevides e Pierre Luz)	137
13	Padrões melódico-rítmicos dos tangos	138
14 a	Marcha <i>A gargalhada</i> (Silva Novo e Pierre Luz)	139
14 b	Marcha carnavalesca <i>Amor perfeito</i> (Silva Novo e Luíco Tabajara)	139
15 a	Samba carnavalesco <i>Café Brasil fixe, fixe...</i> (Silva Novo e Pierre Luz)	140
15 b	Samba carnavalesco <i>Café Brasil fixe, fixe...</i> (Silva Novo e Pierre Luz), parte B	140
16 a	<i>Choro amarelo</i> (Silva Novo)	140
16 b	<i>Choro amarelo</i> (Silva Novo) parte B	141
16 c	<i>Choro amarelo</i> (Silva Novo) parte C	141
17	Choro <i>Saudades de Seabra</i> (Mozart Donizetti Gondim)	141
18	Padrões melódico-rítmicos do choro e do samba	142
19	Harmonia Fox-trot <i>Noite estrelada</i> (Acácio Alcântara)	143

20	Harmonia tango-argentino <i>Alma dilacerada</i> (Hilda M. Mattos)	144
21	Harmonia foxtrot <i>Sofro com teu desprezo</i> (Hilda M. Mattos e José Bezerra)	144
22	Harmonia tango-canção <i>Dor suprema</i> (José Benevides e Pierre Luz)	144
23	Melodia em blocos de acorde – tango argentino <i>Por que não voltas?</i> (Lucy Barroso e Pierre Luz)	145
24	Ritmo harmônico <i>Noite estrelada</i> – foxtrot (Acácio Alcântara)	145
25	Harmonia valsa <i>Francisquinha</i> (Mozart Ribeiro e Pierre Luz)	146
26	Harmonia valsa <i>Pensamento oculto</i> (Francisco Donizetti Gondim)	146
27	Harmonia valsa <i>Somente uma ilusão</i> (José Emydgio de Castro)	147
28	Tabela com léxico das canções	151
29	Relação texto-música (acorde aumentado) <i>Beijos em excesso</i> (Hilda Mattos)	153
30	Relação texto-música (direção da melodia) <i>Miss Sobral</i> (Mozart Ribeiro e Pierre Luz)	153
31 a	Relação texto-música (forma desacelerada/ mistura) <i>Sofro com teu desprezo</i> (Hilda M. Mattos e José Bezerra)	155
31 b	Relação texto-música (forma acelerada/ mistura) <i>Sofro com teu desprezo</i> (Hilda M. Mattos e José Bezerra) parte B	155
32	Prosódia <i>Alma dilacerada</i> (Hilda M. Mattos)	156
33	Gestos na partitura . Repetição do exemplo 31 b	160
34	Gestos do tipo convenções. <i>Sofro com teu desprezo</i> (Hilda M. Mattos e José Bezerra) parte B	161
35	Movimento mudança de timbre nas vozes e matizes. <i>Francisquinha</i> valsa (Mozart Ribeiro e Pierre Luz)	162
36	Movimento mudança de timbre nas vozes e matizes. <i>Francisquinha</i> valsa (Mozart Ribeiro e Pierre Luz)	163
37	Gestos figuras onomatopeicas. <i>Beijos em excesso</i> (Hilda Mattos)	164
38	Gestos pausa acrescida de fermata <i>Glória ao Iracema</i> (Antonio Moreira)	164
39	Gestos mudança de clima <i>Trianon</i> – charleston Hilda M Mattos	165
40	Tabela das editoras	173
41	Tópicas foxtrot notas longas n melodia <i>Luar cearense</i> (Silva Novo)	177
42	Tópicas aspecto marcial Irene tango-canção (Mozart Ribeiro)	177
43	Tópicas finalização com saltos de 4ª justa	178
44	Tabela demonstrativa do repertório da retreta	262



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
MÚSICA LIGEIRA: UM CONCEITO INDEFINIDO	30
1.1 Revisão do conceito de música ligeira .....	30
1.2 A música ligeira no pensamento sobre a música popular no Brasil .....	60
1.2.1 Os primeiros folcloristas: fins do século XIX até 1920 .....	64
1.2.2 Em torno da origem e do autêntico (1920 – 1960) .....	71
PARTITURAS: A HISTÓRIA VISADA NAS FONTES	93
Apresentação.....	93
2.1 A partitura como documento histórico .....	100
2.2 Os ritmos da Modernidade: análise da música .....	106
2.3 Características .....	123
2.3.1 A escrita idiomática .....	123
2.3.2 A forma .....	125
2.3.3 Motivos melódico-rítmicos e padrões de acompanhamento .....	128
2.3.4 Harmonia .....	143
2.3.5 Agógica e dinâmica .....	148
2.4 A canção .....	148
2.5 Os gestos musicais .....	157
2.6 Iconografia .....	166
2.7 Tópicos dos “pianeiros” .....	173
A MÚSICA PARA PIANO NO CONTEXTO DA MODERNIDADE NO CEARÁ	181
3.1 A música, os homens e os usos .....	181
3.2. O piano e a cidade: uma <i>Protomodernidade</i> .....	191
3.3 O século XX: o piano na praça e a música também como negócio .....	207
3.3.1 A música dos cinemas .....	207
3.3.2 Outros negócios: piano, discos, aulas e afins .....	232
3.3.3 O repertório e as variedades .....	241
3.3.3.1 O tom da praça .....	241
3.3.3.2. Misses .....	248
3.3.3.3 Professoras de piano, audições e festas particulares .....	254

3.3.3.4. Festas nos clubes .....	254
3.3.3.5. Retreta e operetas .....	261
<b>SUJEITOS: ENTRE DISCURSOS E PERFORMANCES</b> .....	267
Introdução: performáticos e pedagógicos .....	267
4.1 O discurso pedagógico .....	275
4.2 Síntese dos Performáticos .....	289
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	311
<b>RELAÇÃO DAS FONTES</b> .....	324
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	336
<b>ANEXOS</b> .....	344

## INTRODUÇÃO

Esta tese teve início quando se buscava documentos sobre a música cearense do século XIX, com a finalidade de explicar o que teria antecedido os músicos da *Padaria Espiritual*,<sup>1</sup> e como era esse ambiente das modinhas, no Ceará. Atrás de partituras ou qualquer evidência da música do passado cearense, vasculhei museus, bibliotecas e o arquivo público. Não encontrei papéis de música, porém, no Museu Fonográfico do Ceará, conhecido por Acervo Nirez, havia duas pastas, sob a denominação “música cearense”, uma com músicas para piano e outra com peças para violão.<sup>2</sup> O conjunto da música para piano, à primeira vista, revelou ser de peças do repertório de salão.

A princípio, recusei o repertório em questão, como a maioria de pesquisadores, provavelmente, o fez com este gênero de música. Foi um prejulgamento espontâneo, que não pude evitar. As fontes me pareciam sem valor estético e de natureza comercial. Folheei o material, porém, e percebi que alguns dos sujeitos não me eram desconhecidos, pois, já havia tomado conhecimento de suas atuações em virtude da minha pesquisa de mestrado, na qual estudei o acervo pessoal do compositor Paurillo Barroso<sup>3</sup> (1884 -1968).

Resolvi examiná-las. Ao me dar conta de minha resistência com relação ao repertório em foco, muitas perguntas emergiram, a começar pela evidência de que essas músicas não haviam sido estudadas no conjunto. Dei-me conta, igualmente, de que elas fazem parte do que alguns intelectuais, como Gilberto Freyre<sup>4</sup> e Mário de Andrade,<sup>5</sup> por exemplo, perceberam

---

<sup>1</sup> Em fins do século XIX no Ceará, aconteceu uma agremiação de intelectuais ligados à literatura, à imprensa, às artes. Denominavam-se padeiros e produziram um jornal quinzenal chamado *O Pão*. A tônica do periódico eram as críticas irreverentes à sociedade da época, a convenções e escolas que julgavam ultrapassadas, como o movimento parnasiano, além de comentários sobre política, notas de acontecimentos artísticos e ainda contavam com a colaboração de correspondentes de outros estados.

<sup>2</sup> As peças para violão são dos autores Francisco Soares, em menor quantidade, e de Aleardo Freire. Do primeiro eu já havia tomado conhecimento em virtude das pesquisas da violonista Maria do Céu. O segundo, no entanto, não se encaixava no recorte temporal proposto por esta pesquisa. Esse compositor permanece inédito no campo das pesquisas no Ceará.

<sup>3</sup> Paurillo Barroso, compositor cearense autor de operetas, acalantos e valsas, que passou parte de sua vida no Rio de Janeiro, dirigindo *shows* de cassino. O acervo, na ocasião, se encontrava no Rio de Janeiro, com familiares do compositor e hoje está no MIS – Museu da Imagem e do Som do Ceará.

<sup>4</sup> FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

como um fenômeno: a abrangência do piano em terras brasileiras, fato referido por expressões como “pianolatria”, “cidades dos pianos”, “pianópolis” etc. Descrições da sonoridade do saltitante piano que saía das janelas, alcançando as ruas, em fins do século XIX, também foram caracterizadas por Machado de Assis,<sup>6</sup> no conto *Um homem célebre*. A abundância de pianos nas cidades igualmente chamou a atenção de estrangeiros no Brasil.<sup>7</sup> Mário, por sua vez, chegou a afirmar, no célebre *Ensaio sobre a música brasileira*, em 1928, com uma ironia perspicaz, que “o piano era tão necessário à família média brasileira, quanto o leito nupcial e a sala de jantar”.<sup>8</sup>

Apeguei-me, então, a esses aspectos: a disseminação do instrumento no Brasil, manifestação observável também no Ceará; a proliferação de partituras locais para o instrumento e a manifestação de um viés irônico e caricato que ainda se coloca com relação ao repertório de salão, quer seja, na literatura, bem como, manifesto por estetas e historiadores da música no Brasil.

Alguns estudos,<sup>9</sup> no entanto, tratam o assunto entendendo, que, o piano em terras brasileiras se explica pelo viés civilizador, ou seja, fazia parte da educação de mocinhas, era um móvel que agregava *status* à família, mesmo que ninguém na casa soubesse tocá-lo. O piano se popularizou, no entanto, ao ponto de muitas cidades no Brasil, a exemplo da pequena Conceição do Mato Dentro, MG, ou igualmente a diminuta Icó, no sertão cearense serem referidas como “cidade dos pianos”.<sup>10</sup> No Brasil, uma profícua difusão de partituras para o instrumento, realizadas por músicos

---

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

<sup>6</sup> ASSIS, Machado. “Um homem célebre” In: *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>7</sup> BINZEN, Ina Von. *Meus Romanos*. Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil. São Paulo: Paz e terra, 2004.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1991. p.12.

<sup>9</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil*. vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>10</sup> FURTADO, Rogério. Org. *Ribeira dos Icó: Icó – CE*. Série Preservação e Documento. Brasília, IPHAN – Programa Documenta, 2008.

brasileiros, foi publicada e disseminada nas bandas de música e, se constituiu como o principal repertório das cidades brasileiras, das duas últimas décadas do século XIX até, aproximadamente, 1930, quando o violão ascendeu como um instrumento popular, além de outras influências e sonoridades advindas com o rádio. Não teria esse repertório uma relevância?

Esse repertório dos salões desapareceu, não é lembrado, nem tocado. Até o momento, ao que tudo indica, ele não foi, no entanto, escolhido pelo cânone da historiografia da música brasileira, de forma que me coloquei a questão: seria por prejulgamentos como o meu, mencionado há pouco, e dessa forma teria sido excluído, em virtude de leituras preconcebidas, ou passou despercebido, em decorrência da sua volatilidade? E ainda, se elas são breves, “padronizadas”, “sentimentais”, simples, por que elas, porém, são dessa forma? O que explica, então, sua estética? Sendo essa a música de muitas cidades brasileiras, como ler um fenômeno com essas características?

Afirmar de forma presumida que as músicas para piano são sem valor estético, e são apenas comerciais, não as explicam. Tampouco, é possível explicar a popularidade, a abrangência que tiveram mediante o seu enquadramento como um fenômeno meramente comercial, numa fase dos primórdios da indústria cultural. É, possível, então, situar a pergunta: no que consiste, em termos de práticas e representações, esse conjunto de fontes?

Dando-me conta, desses problemas, recorri à História para enveredar por uma pesquisa de contexto e entender o fenômeno como prática social, conseqüentemente, como relações envolvidas nesse tipo de experiência musical, articuladas com os sujeitos focalizados. Investigações recentes aparecem com enfoques sobre os gêneros (tangos, maxixes, polcas etc) e acerca das figuras cristalizadas na historiografia como exponenciais, representativas da música para piano no Brasil, no caso, Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá, Eduardo Souto e Ernesto Nazareth. Uma infinidade de

autores anônimos, no entanto, produziu esse repertório. Buscou-se compreender então, como isto se dava na prática: se eram amadores e o que significava ser amador. Que tipo de formação envolvia esses músicos, se eram autoditadas, se atuavam somente como pianistas de salão e o âmbito de suas atuações.

Nas considerações apresentadas até o momento, percebe-se um “entre-lugar” com relação a esses músicos, muitos dos quais anônimos, e em relação à música de que cuidou. Eles deixam de ser vistos, em geral, como representantes da música “artística” ou “erudita”, daí não figuram no panteão dos estetas, tampouco, são compreendidos como representantes da música de “tradição” ou “folclórica”, entenda-se música popular brasileira por serem presumidos como não característicos. Então, busquei esclarecer quem são eles e que lugar é esse.

Penso que a pertinência deste estudo se estabelece porque promove um diálogo intertemporal, sobre a prática social da música cearense. Nos dias atuais, ainda se discute o que é MPB, e o que vale a pena pinçar para a história, como se fora um tesouro exemplar para o futuro. Ainda se expressam, igualmente, as categorias que repetimos sem muita consciência - “boa música”, “música má, ou “música de pouca, insuficiente qualidade”. Será que não se trata de um mesmo fenômeno? Ao se estudar essa categoria da “música comum”, como se prefere chamar a música dos salões, não se estaria um pouco mais relativizados quanto ao maniqueísmo artístico que ainda estabelece e insiste em regimes de qualificação e pouca compreensão da música como uma experiência social? É o que espero poder contribuir: um pouco menos de presunção, e mais conhecimento da diversidade e dos lugares de meio, que são muito abrangentes e que tocam com os extremos – a música erudita e a música de tradição - a todo tempo, e pouco conhecemos sobre isto.

Buscou-se evidenciar, mediante o recorte em tela da música cearense, que, algumas expressões, como, por exemplo, “música ligeira”, “amadores”, e “estilo sentimental”, também foram formulações históricas que marcaram ou vincularam visões depreciativas ao repertório de salão e aos músicos desse processo. A expressão “música ligeira”, por exemplo, aparece entre as fontes pesquisadas, porém permanece um conceito pouco elucidado. Aqui se opera a revisão dessa expressão e evidencia-se que não é um conceito capaz de denotar um conjunto específico de música, mas uma presumida categoria musical que não dá conta de explicitar o que lhe cabe definir. Seria um problema de lugar social, de visão elitista da arte?

Diante do exposto esta tese questiona os principais conceitos atribuídos ao repertório da música popular urbana para piano dos anos 1920. E expressões como “música ligeira”, “música popularesca” e “música artística” são expostas à crítica e busca-se o entendimento para o fenômeno da popularidade do piano e da sua música, compreendidos mediante as formas de apropriação do instrumento pelos músicos em Fortaleza.

Com relação à metodologia e como foi estabelecida a convergência entre as áreas História e Música, para além da questão do tempo que fundamenta a existência de ambas, identificou-se uma categoria que perpassa tanto a História quanto a Música como uma constância no exame das fontes. A constância identificada foi o *silêncio* que se adotou, então, como uma presença à qual se serve aqui como orientação instrumental para a propositura o sequenciamento das investigações.

Ressalta-se outro aspecto da relação entre História e Música: ambas estabelecem entre si outra relação de afinidade porque são abertas no tempo permitindo novas articulações e compreensões de uma mesma ‘peça’. Um documento musical, não são apenas sons a serem decifrados, mas são imagens de um gesto do passado reificados na

partitura. Há que lê-los, também, como imagens, querendo se dizer com isso que todo detalhe de imagem na partitura converte-se em questionamentos, não apenas na escuta do discurso musical.

A história, por sua vez, traz documentos mudos, vozes inaudíveis, ou mesmo ausência de “carne” e “ossos”, que, por sua vez, se aprendeu com esses fragmentos que há que insistir em escutá-los onde apenas se vê e se lê. Assim, não se desprezou qualquer documento e se procurou ouvir o tom dessas vozes, o seu *ethos*: um recadinho amoroso, anúncios, cartão de baile e papéis notícias que se converteram ao longo do tempo em descartes de gestos do cotidiano. Todos eles tiveram nas análises a mesma importância: ouvi-los, identificar imagens, para que serviam, onde circulavam, relacionam-se com quem, qual o afeto dessas letras, foram interrogações que moveram o percurso da pesquisa.

Considerando o silêncio como um fator que se serve como instrumento de leitura, na relação entre História e Música se identificou quatro tipos de silêncios que foram desenvolvidos e os quais se tornaram o eixo desta narrativa,<sup>11</sup> são eles: o silêncio decorrente de uma limitação do documento musical, ou seja, da partitura em nos revelar a história ou sua história. Embora estejam inscritas nela imagens de gestos do passado, carecem de respostas que a contextualize, que dê sentido aos seus usos e possa explicar por si, o sentido da música como representação no contexto em que ela emergiu.

O segundo silêncio é aquele que decorre de formulações, muitas vezes, políticas, engendrando no apagamento de sujeitos e processos da história, e como resultado, uma maioria de anônimos, porém, não considerados. Observa-se, a esse respeito, que, o viés que silencia determinadas músicas e músicos em detrimento da eleição de outras práticas e outras efemérides, por exemplo, são julgamentos classificatórios, quase

---

<sup>11</sup> BASILE, Lucila P.S. Silêncio: categoria possível para a compreensão das relações entre História e Música. In: *História e Culturas*, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 153-172, jan.-jul. 2014.



sempre, permeados de preconceitos ou são dissertações a fim de elencar as qualidades de determinado movimento, obra ou autor.

O terceiro silêncio é o das descrições sobre a música, com ausência do documento musical, ou seja, quando não é possível descrever musicalmente o som. A descrição minuciosa de Mello Moraes<sup>12</sup> sobre os recitativos no Brasil, no prefácio da edição das *Serenatas e saraus*, de 1904, pode ser ilustrativo desse caso. Há inúmeras fontes sobre os poemas, contudo, a prática de acompanhá-los ao piano é ainda uma incógnita na música brasileira. Não se tem ideia de como eram realizadas essas declamações musicadas, por exemplo. Neste caso, não há qualquer indício do som. No Ceará, por exemplo, sabe-se do recitativo com acompanhamento de piano pelos literatos do movimento Padaria Espiritual,<sup>13</sup> e, no entanto, não há documentos musicais.

O último tipo de silêncio percebido é quando há indícios dispersos, por exemplo, nas fontes literárias, suscitando a ideia de um lugar ou de lugares para a música e seus praticantes, mas que ainda não foram identificados como um fenômeno pela História. É quando uma pista, por exemplo, a personagem Pestana, de Machado de Assis, que deseja compor uma música de ‘estirpe’, e, no entanto, só saem polcas do seu piano, denotando uma tensão; ou quando em um conjunto de partituras diversos tipos são materiais do tipo “álbum de família” e não papéis de música no sentido de ‘obras’ para a história em museus da música. Esse tipo de fenômeno pode estar presente também numa estrutura de sentimento, numa caricatura, por exemplo, numa ironia, que descreve ou aponta para um lugar que *tensiona*, permeado de ambiguidades e que se manifesta apenas através de pistas, mas que ainda não foi explicado, ou suficientemente compreendido. Este, inclusive, pode ser ilustrativo do repertório sobexame neste estudo.

---

<sup>12</sup> MORAES FILHO, Alexandre Mello. *Serenatas e saraus*. 3 vols. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

<sup>13</sup> “Artigo 28” In: *O Pão* 30/01/1892.

Identificados os principais silêncios o início desta pesquisa se deu com o exame das partituras, as primeiras fontes de que se dispunha. As 72 partituras produzidas no Ceará também forneceram uma primeira rede de relações: ofertas de músicas, anúncios comerciais, relação de outras partituras nas contracapas, os autores e os homenageados com as músicas. O exame das partituras, embora revelasse os gêneros predominantes, os tipos de acompanhamento e, as prováveis influências, não explicavam onde era tocada, por quem e qual o perfil de quem as realizava, se era a música predominante executada em Fortaleza, entre muitas outras questões não respondidas.

Procurou-se, então, uma vez esgotadas as possibilidades de leitura da história por meio do documento musical e onde se instalara um silêncio, buscar a história dessas práticas e quem eram os sujeitos desse processo. Assim, recorreu-se a pesquisa nas fontes hemerográficas. Num primeiro momento, levantando dados sobre o recorte em questão, porém, não se conseguiu com isso perceber a emergência desse repertório e do piano na sociedade cearense. Desta forma, foi então necessário ampliar o recorte para uma digressão ao século XIX. Nesse momento, recorreu-se também aos relatos de viajantes como a conhecida comissão científica ao tempo do Império, *Comissão das borboletas*, cujas anotações do botânico Freyre Alemão<sup>14</sup> constituem-se um interessante arquivo.

Por fim, se retornou a um documento no Arquivo Público do Estado, em 2009, e até então não discutido na sua integralidade. Trata-se da História da Música no Ceará<sup>15</sup> escrito por um músico local, Zacarias Gondim, em 1903. Foi em virtude desse documento que se percebeu a necessidade de observar uma paridade entre o que

---

<sup>14</sup> ALEMÃO, Freire. *Os manuscritos do botânico Freire Alemão: catálogo e manuscritos*. Transcrição: DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 91, 1961. Divisão de Publicações e Divulgação. 1964.

<sup>15</sup> GONDIM, Zacarias. “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará” In: *Comemorando o Tricentenário dos portugueses no Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

expressava Zacarias Gondim, inclusive, empregando a expressão “música ligeira” e a formulação sobre isso com outros intelectuais na História da Música no Brasil. Assim foi realizada outra busca por autores da história da música o que incluiu também os memorialistas e cronistas Mariza Lira, Guilherme de Melo, Renato de Almeida, Luis Heitor Correa de Azevedo, Bruno Kiefer, Tinhorão, Mário de Andrade, J. Efegê, Edigard de Alencar, Lúcio Rangel, entre outros, todos convertidos em fontes para este estudo.

Uma vez, compreendidas as apropriações e usos desse repertório, além de sua análise musical, e as formulações discursivas em torno do objeto os sujeitos emergiram. No entanto, neste momento, revelou-se o que se considera uma fragilidade deste trabalho. Intencionava-se discorrer sobre os compositores e demais músicos e poetas revelando de modo pormenorizado suas trajetórias. Todavia, a insuficiência de dados, de fontes, e sem conseguir qualquer indício ou contatos com fonte remanescentes de suas vidas frustrou-se uma das metas da pesquisa. Como essa parte não ficaria suficientemente narrada se resolveu suprimi-la, apontando apenas como anexo o que foi possível colher de informações até o momento, permanecendo o interesse por melhor conhecê-los e vir a desdobrar esse conhecimento em futuras pesquisas, que se considera muito pertinente.

Com uma orientação quase cega diante do passado desconhecido, o silêncio foi o que norteou a busca de um som, de respostas, de palavras. Não se considera, porém, esta pesquisa completamente encerrada, porque os silêncios não cessam. Algumas questões foram respondidas. Contudo, entendi também ao longo do processo investigativo que essa narrativa é uma elaboração aberta, horizontal, e todos os dados deste conjunto, que estão espalhados em diversos locais, aguardam os próximos escafandristas. Aprende-se com isso a exercitar uma espécie de castração e que há o momento de encerrar as

buscas, entendendo que se trata de etapas e recortes e não de uma compreensão total da história da música em Fortaleza dos anos 1920.

Concluindo a apresentação da metodologia procedida em relação aos documentos históricos afirma-se que ela emergiu das próprias fontes. Quando determinado documento não resultava mais em respostas buscavam-se outros complementares, lançavam-se outras questões. Elas, inclusive, decorrem das próprias fontes. Pode-se resumir que a estrutura narrativa resultou no seguinte: uma fonte disponibiliza uma tensão conceitual: a menção a “Música ligeira”; segue-se a busca na partitura pela evidência musical do possível apodo; não havendo evidências, procurou-se a resposta com a compreensão dos usos feitos dela e dos grupos que a praticaram. Por fim busca-se a retomada das vozes que a discutiam como conceito. Parte-se da abstração, no caso, o conceito, e caminha-se em direção a uma micro-história com a apresentação dos sujeitos materializados, até então, anônimos dessa história.

Um aspecto a salientar é que, curiosamente, estranhou-se o tipo de narrativa surgida das fontes sendo bastante diferentes, por exemplo, os capítulos 2 e 4, que apresenta a história colhida das partituras e a audição dos discursos produzidos respectivamente, em relação ao capítulo 3 referente às práticas musicais e aos usos que se fazia dessa música. No capítulo 3 há uma incontrolável leveza, onde se perguntou, muitas vezes, porque não se conseguia maior densidade dos comentários, da narrativa. Depois veio a compreensão: a narrativa tinha relação com a própria reconstrução daquele ambiente, de aparências, inclusive, e a música estava sintonizada com as festas, com o entretenimento, com uma movimentada superficialidade tão característica dos tempos modernos. Portanto, uma narrativa que emerge das fontes exclusivamente, imprimindo um ritmo que se deu em tópicos exíguos.

Os conceitos centrais deste estudo emergiram também das problematizações surgidas com as fontes. Desse modo, considera-se que entender a definição “música ligeira”, “popularesca” e de “salão” são aspectos essenciais a esta pesquisa. Com relação a compreensão do repertório, as fontes evidenciaram aspectos por mim interpretados com os conceitos de tópicas e gestos os quais adotei de Piedade<sup>16</sup> e Cachopo,<sup>17</sup> respectivamente. Por fim, o entendimento das práticas musicais está sustentado na compreensão das maneiras de fazer, nos modos de apropriação do piano e de seu repertório no Ceará e na compreensão dos lugares e usos do instrumento com o sentido que Certeau concede ao termo, o de “lugar praticado”. Pierre Bourdieu,<sup>18</sup> Roger Chartier,<sup>19</sup> Jacques Rancière<sup>20</sup> e Clement Greenberg<sup>21</sup> orientam ao longo da tese o desafio de desconstruir o paradigma estético, uma herança a qual tem se apegado para a leitura e compreensão das artes, porém, será que todos os fenômenos podem ser lidos com essa ferramenta? As diversas formulações discursivas em choque com a constatação da experiência dos sujeitos foram organizadas sob as categorias “performático” e “pedagógico” desenvolvidas por Homi Bhabha,<sup>22</sup> categorias utilizadas apenas a fim de tornar mais apreensível a multiplicidade de tempos e das ideias, não cabendo fixar os sujeitos nas mesmas.

Com relação à abordagem do repertório de salão numa perspectiva histórica de busca de entendimento desta música na extensão do fenômeno, isto é, como práticas e

---

<sup>16</sup> PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. In: PER MUSI, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n. 26, 2011. p.103 -112.

<sup>17</sup> CACHOPO, João Pedro. “O que escutamos, o que nos fala: cinco variantes em torno do gesto musical”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 nº1, 2013 – p. 155 -161.

<sup>18</sup> BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2006.

<sup>19</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995.

<sup>20</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. \_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Tradução: Augustin de Tugny. Paris: Éditions Galilée, 2004.

<sup>21</sup> GREENBERG, Clement. *A estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

<sup>22</sup> BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

representações, é muito recente, e coincide com os estudos culturalistas.<sup>23</sup> Dentre os estudos o autor que oferece mais suporte para a leitura dessa complexidade, marcada pela diversidade e de captura difícil, é Richard Middleton.<sup>24</sup>

Sobre as pesquisas relativas à história da música no Ceará, ainda são ínfimas as contribuições. Dos três estudos recentes que teriam relação mais próxima com este objeto, há o de Ana Luísa Martins Rios sobre as modinhas no Ceará.<sup>25</sup> Na dissertação, a autora propõe que grupos de músicos eruditos, dentre os quais, Alberto Nepomuceno e a pianista Branca Rangel e outros populares, sobretudo alguns violonistas são percebidos num processo de circularidade em torno da casa de Juvenal Galeno. Apesar de se questionar a alocação de Alberto Nepomuceno a este contexto, o de compositor de modinhas cearenses, a dissertação enfoca a “cultura popular” observada na dialogia dos sujeitos representados nos campos (erudito e popular) e acaba por não identificar o fenômeno do piano na cidade como cultura moderna, ou seja, a música internacionalizada, permanece como *não-lugar*, e, por fim, uma vez mais, música “descarte”.

Há outra dissertação também situada no mesmo recorte deste objeto com ênfase no final do século XIX. Trata-se da análise das obras e da trajetória de Ramos Cotôco, pintor, poeta e modinheiro cearense. A dissertação de Weber dos Anjos<sup>26</sup> focou esse *flaneur*, procurando destacar sua irreverência e sua crítica aos setores dominantes.

---

<sup>23</sup> São inúmeros os estudos recentes que trazem uma revisão crítica dessa bibliografia, o que até pouco tempo não se conhecia ou não era possível uma visão de conjunto. Vinci de Moraes (2007) e Elizabeth Travassos<sup>23</sup> (2005) são exemplos dessa pesquisa específica. Igualmente importantes são os estudos que têm como foco a crítica da bibliografia paralela às tomadas ‘oficiais’, como nos casos de Martha Abreu e Carolina Dantas (2007), que trouxeram à luz autores tidos como não científicos, como ocorre, por exemplo, com os folcloristas e os memorialistas. A propósito da música de salão e publicações brasileiras para piano, canção e as danças, ver Mercedes Reis Pequeno (1988), Paulo Castanha (2008), Menezes Bastos (2007), Carlos Sandroni, Luiz Tatit (2004).

<sup>23</sup> Os estudos que ajudaram a compreensão da música como práticas e representações são os de Roger Chartier e os de música da escola inglesa representada em Richard Middleton.

<sup>24</sup> MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia, PA: Open University Press, 2002.

<sup>25</sup> MARTINS, Ana Luísa Rios. *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888–1920)*. Fortaleza: UECE, 2010. (Dissertação de Mestrado).

<sup>26</sup> ANJOS, Weber dos. *Ramos Cotôco e seus “Cantares bohemios”*: trajetórias, (re) compostas em verso e voz (1888–1916). Fortaleza: UECE, 2008. (dissertação de mestrado).

Como Ramos Cotôco teve um estudo acurado, - faltando-lhe, porém, pormenorizar os aspectos relativos exclusivamente à sua música, fato também questionável, já que provavelmente suas melodias foram transcritas por outros autores, sustentando-se mais pela oralidade, além do fato de sua música emergir do violão, - este compositor não foi incluído nesta pesquisa. Há, ainda, um artigo<sup>27</sup> cuja parte introdutória discorre sobre as gravações dos anos 1920 em Fortaleza, acerca dos fonógrafos. Ele comenta a respeito das bandas de música na praça, apresentando um panorama das realizações musicais na cidade. É, entretanto, uma apresentação, visando a contextualizar outro objeto, a música do rádio, transcendendo, portanto, esse recorte.

Por fim, para compreensão do movimento, do contexto, dos sujeitos implicados e da produção simbólica, Walter Benjamim e seus interlocutores é que ajudaram a perceber esse tempo, entendendo o fenômeno da música de salão em uma multiplicidade de correspondências com outros fenômenos da Modernidade. Modernidade, aqui, não é um conceito, portanto, mas um tempo histórico, no qual, emergem os processos relativos a este objeto.

A narrativa está estruturada em quatro capítulos. O primeiro, intitulado, *Música ligeira, um conceito indefinido*, toma-se como fonte o comentário de Zacarias Gondim, em 1903, descrevendo alguns dos autores cearenses como compositores de “música ligeira” e de “estilo sentimental,” a fim de se entender o que é exatamente essa categoria e como ela aparece entre os críticos, estetas e historiadores da música. Realizou-se um rastreamento da dicção “música ligeira” nos dicionários<sup>28</sup> da língua portuguesa, nas

---

<sup>27</sup> MAIA NETO, Emy Falcão. O Rádio em Fortaleza: cultura musical e imprensa (1924-1844). In: *Fortaleza outros olhares: cultura e cidade*. Org. Mário Martins Viana Júnior, Carlos Henrique Moura Barbosa e Raquel da Silva Alves. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.

<sup>28</sup> BLUTEAU, Raphael *Dicionário da Língua Portuguesa*. (1728), p.116 e SILVA, Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1789, p. 224. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd> .

obras de referência específicas de música,<sup>29</sup> enciclopédias<sup>30</sup> e em alguns artigos exclusivos onde ela aparece. A expressão “música ligeira”, por sua vez, também vem acompanhada por um conjunto de qualificações, muitas vezes depreciativas, inclusive, pela fonte: presumida banalidade, a padronização, o mau gosto, sentimentalismo, música de amadores, entre outras. Procurou-se entender por que a “música ligeira” é compreendida como música popular, porém, diferente da música popular brasileira.

No segundo capítulo *Partituras: a história visada nas fontes*, faço uma análise das partituras. Como toda análise, é quase inevitável a apresentação dos dados em tabelas. Assim, foram dispostos os padrões de acompanhamento, os caminhos harmônicos mais ordinários e a relação dos gêneros e suas formas. Isso foi apenas como uma apresentação genérica do material. O que interessa nas análises é a relação entre o que está dentro (partitura) com o que está em relação com ela (fora ou inserido). Procurou-se estabelecer relações com a iconografia, o ambiente da cidade e, por fim, alguns dados musicais e iconográficos são sugestivos de que essa música não era apenas para ser ouvida.

No terceiro capítulo *A música para piano no contexto da modernidade no Ceará* é expresso o modo como a música para piano acontecia em Fortaleza: e quais ambientes, quem as praticava, e como o piano, feito protagonista desse repertório, foi apropriado pelos fortalezenses. No quarto, intitulado *Sujeitos: entre discursos e performances* é demonstrado como a música foi entendida pelos sujeitos, enfatizando a percepção de condutas distintas entre os músicos, aqueles mais preocupados em formular discursos prospectivos sobre uma música ideal, e os que estavam envolvidos

---

<sup>29</sup> BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando . 1963, p.120. ISAACS e MARTIN, *Dicionário de música*. 1985, p.252. BASSO, Alberto. *Dicionário Enciclopédico Universalle Della Música e Dei Musicisti* (1985). SADIE, Stanley *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980.

<sup>30</sup> *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. Ed Marcos Antonio Marcondes. São Paulo: Art Editora, 1998.



com a música no sentido prático. Demonstra-se que esse binarismo faz parte de como a música sucede na modernidade e tem antecedentes bem distantes no tempo.

Por fim, encontram-se nos anexos fotografias de alguns desses ambientes onde atuaram os músicos, fotos dos músicos, capas de partituras que ilustram os padrões decorativos, os anúncios comerciais, um manuscrito, entre outros elementos materiais iconográficos que se julgou importantes para a leitura destas práticas musicais e gravações.

Com relação às gravações em mp3, anexas, ilustram o compositor Paurillo Barroso, tocando e cantando repertório inédito (*Flor de Liz* e *A mulata*), gravação doméstica, realizada em 1968, por familiares. A primeira faixa o compositor canta, acompanhando-se ao piano um sucesso na sua juventude (1920), seguido de sua execução da mesma canção em francês. Na terceira faixa, um maxixe, *A mulata*, que Paurillo comenta ser outro sucesso de sua mocidade. Seguem mais duas composições de sua autoria para o teatro de revista e opereta. É possível conferir o tipo provável de interpretação realizada à época. Os exemplos seguintes (faixas 6 e 7) são gravações da Odeon, de 1927, das músicas *Beijo em Excesso* e *Soffro com teu desprezo*, ambas da compositora Hilda Mattos, tendo a segunda canção a parceria do poeta Pierre Luz. As canções tem a interpretação de Francisco Alves e da orquestra Cassino Pan- Americano. As demais composições são *Valsa dos Ausentes*, de Raimundo Donizetti Gondim, interpretada por Arthur Moreira Lima, no álbum duplo *Cantares brasileiros II*.<sup>31</sup> As faixas 9 e 10 trazem um samba, *Café Pequeno*, de José Emydio de Castro e um schottisch intitulado *Maghy*, de Mozart Ribeiro, ambas interpretadas por Aloysio de Alencar Pinto, no disco produzido e apresentado por ele, “Os Pianeiros”, de 1986. Na última faixa a *Valsa em fa# menor*, de Aloysio de Alencar Pinto, um dos compositores

---

<sup>31</sup> *Cantares Brasileiros II* - Valsa Brasileira - A Valsa, a Quadrilha e o Lundu, produzido por José Mozart de Araújo e patrocinado pela Companhia Internacional de Seguros, em 1978, como oferta da empresa aos clientes. O disco não tem número de registro.

do conjunto analisado, interpretada por ele num registro de 1975, resultado de uma entrevista concedida a Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) no Club Jandaia, em Fortaleza.

Relativamente às traduções, foram realizadas por mim, sendo de minha inteira responsabilidade.

Concluindo esta introdução, a tese analisa o repertório para piano no Ceará na década de 1920. Esta música, que, ao longo do tempo, foi por vezes designada “música ligeira”, é aqui examinada com o objetivo de questionar os campos um tanto rígidos do pensamento musical no Brasil, que a situou fora das categorias música popular brasileira, música artística e música de tradição, revelando como bem mais complexos esses campos. Para tanto, procurou-se entender as apropriações culturais e o cotidiano das práticas musicais do período focalizado.

# Capítulo I

## Música Ligeira: conceito indefinido

### Apresentação

*Quantas melodias de nenhum valor aos olhos do artista são escolhas confiantes da multidão de amantes.*<sup>32</sup>

*Proust*

Em 1903, o professor de música do Liceu do Ceará, Zacarias Gondim,<sup>33</sup> foi convidado pelo Barão de Studart - este à frente das publicações sobre uma cronologia de fatos históricos - a escrever um artigo sobre a História da Música no Estado, a propósito da comemoração do tricentenário dos portugueses no Ceará. Convite aceito, seu artigo - *Traços Ligeiros sobre a evolução da música no Brazil especialmente no Ceará* - foi publicado numa coletânea.

O músico Zacarias Gondim era “filho de Sobral”,<sup>34</sup> não possuía qualquer título que o “recomendasse”, aprendeu seu ofício com o pai, “auxiliando-o na regência de uma pequena orchestra”<sup>35</sup> e adquiriu “alguma prática ensinando aos outros, o que igualmente havia aprendido”. Mudando-se para Fortaleza, tornou-se “professor de música do Lyceo, por ocasião da reforma que creou tal cadeira”.<sup>36</sup> O convite para a referida publicação deu-se em virtude do “benévolo acolhimento dos homens das

---

<sup>32</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1 Trad. Fernando Py. 1913.

<sup>33</sup> Cf. foto anexo.

<sup>34</sup> Referência a uma cidade cearense. GONDIM, Zacarias. “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará” In: *Comemorando o Tricentenário dos portugueses no Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903. p. 2.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Idem.

letras”,<sup>37</sup> pelo fato de ter publicado anteriormente no jornal *A República* um “trabalho sobre a música e dança dos indígenas no Brasil”.<sup>38</sup> Com a palavra Zacarias Gondim:

[...] fui surprehendido por um convite do Exm<sup>o</sup> senr. Barão de Studart para collaborar no Livro, que pretende apresentar por occasião da commemoração do terceiro centenário da colonização de nossa cara pátria – o Ceará. Conscio de minha incompetencia, reccioso de collocar-me a par de notabilidades que, naturalmente, têm de figurar no dito Livro, assignando trabalhos de súbito valor, vacillei, a princípio; encarando, porém, a questão por outro lado, entendi que não me ficava bem recusar tão honroso convite. Lembrei-me que quando se trata de defender a pátria, todos, sem excessão, devem por-se ao seu serviço: os fortes com as armas e os fracos prestando outros auxílios, assim também, quando é preciso entoar o hymno da victoria, todos, á porfia, devem fazer parte do côro!<sup>39</sup>

Com um total de 33 páginas, seu artigo é dividido em três partes. A primeira seção trata da música no Brasil e as razões para seu “atraso”; na seção intermediária, o autor cita alguns músicos que contribuíram para a “evolução”<sup>40</sup> da música no Brasil, dentre os quais José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes e o conterrâneo Alberto Nepomuceno e, finalmente, na terceira seção, discorre sobre a música no Ceará, citando alguns “chefes de orquestras e bandas”,<sup>41</sup> entre outros autores da “música ligeira”.

A abordagem que Zacarias Gondim faz da História é descritiva e sua narrativa se alterna entre uma apresentação sucessiva dos eventos e pessoas “de renomada”,<sup>42</sup> e um manejo de memorialista num tom casual. O texto é ufanista, bairrista (em certa medida), afinal ele estava encarregado de contar sobre a música cearense. Seu estilo é rebuscado, porém permeado de provérbios populares. É frequente o uso que faz da retórica para apoiar uma falsa modéstia e, talvez, garantir fôlego para as pelepas incitadas pela sua argumentação crítica.

---

<sup>37</sup> GONDIM, Op. Cit., p.3.

<sup>38</sup> Idem, ibidem..

<sup>39</sup> Idem, ibidem..

<sup>40</sup> Idem, ibidem.

<sup>41</sup> Idem, ibidem

<sup>42</sup> Idem, ibidem.

Seus apontamentos sobre a história da música chamam a atenção, de início, para um problema de compreensão de sentido, cuja solução torna-se imprescindível a este estudo. Zacarias, ao comentar sobre os músicos, alguns dos quais seus contemporâneos, optou por uma classificação, usual ao seu tempo, porém ambígua e imprecisa aos olhos e ouvidos de hoje, diz ele:

[...] Vamos falar, por último, de um amador: Sérgio Pio Pontes Pereira. Não teve escola regular, mas dotado moço de cultura intelectual, dedicava algumas horas do dia ao estudo da música. Compoz algumas musicas ligeiras e sacras, quase todas porem, de um estylo sentimental, como que antevendo a morte, que, cedo, tinha de vir exigir-lhe a paga do pesado tributo.<sup>43</sup>

Zacarias indica, neste pequeno comentário, que o músico ora referido é um diletante. Sinaliza a ideia de que, o seu critério para esta classificação diz respeito ao fato de ele não ter uma educação musical formal e dedicar “algumas horas do dia” à música, de forma que, não trabalha como um profissional. O músico nos informa, com certa ironia que o estilo do jovem amador é “sentimental” e ainda cita um gênero de música, a “música ligeira.” Ocorre que, invariavelmente, esse trio - amadores, de estilo sentimental cuja música é “ligeira” - aparece vinculado e pouco se sabe a respeito. Quando eventualmente são mencionados na historiografia da música brasileira, esses aspectos aparecem de modo superficial, não se dando a compreensão pela insuficiência de informações. É deste universo que trata esta pesquisa.

Pela voz de Zacarias se dá conta de que a música no Ceará, cuja referência à esta sucede pelo epíteto - “ligeira”- e, pela sua indicação, se trata de valsas, de caráter sentimental, coincide com as oitenta partituras para piano e piano e canto, produzidas no primeiro quarto do século XX e objeto deste estudo.<sup>44</sup> Dentre as partituras, predominam

---

<sup>43</sup> GONDIM, Op. Cit., p. 32.

<sup>44</sup> As partituras encontram-se no acervo do Museu Fonográfico do Ceará – conhecido por Acervo Nirez, em Fortaleza.

valsas e constam também tango-canção, tango argentino, *fox trot*, *charleston*, samba, choro, além de marchinhas de carnaval.

Identificamos três aspectos ainda inexplicáveis referentes a esse repertório: primeiro, não se sabe o que é de fato “música ligeira”, sendo muito impreciso circunscrever essa música. Para o senso comum, é uma música leve, que “agrada facilmente”. Qual seria, porém, o elemento indicativo daquilo que é ou não é música ligeira, uma vez que esse critério é demasiado subjetivo?

Por sua vez, aparece uma contradição: essa música cuja propriedade, conforme a opinião geral, é a leveza, a capacidade de agradar e talvez sua brevidade, parece incomodar justamente por essas qualidades que a definem, como um mal-estar silencioso, semelhante à tensão da personagem Pestana do conto *Um homem célebre*,<sup>45</sup> de Machado de Assis, de que aqui se serve como exemplo.

O pianista da ficção é um compositor de polcas. Pestana toca nos salões da gente *chic* da cidade, no entanto, se evidencia para o leitor o seu conflito interno, porque intenta compor uma música que pudesse figurar entre as obras da tradição erudita europeia. O pianista sonha produzir uma sonata, mas, toda vez que se senta ao piano, em vez da sonata, mais uma polca lhe sai das ideias e dos dedos com a maior fluência. A angústia de Pestana demonstra o embate entre uma obra ideal e uma música ‘atraente’ - aqui para entrar no espírito dos títulos das polcas. O músico não tem clareza desse desconforto, apenas fica evidente para o leitor esse mal-estar: no caso, o real – que ele opera com facilidade incomum, compondo as polcas, e que lhe acena com essa demanda, pois faz muito sucesso com elas. Por outro lado, amofinam as tentativas

---

<sup>45</sup> ASSIS, Machado. “Um homem célebre” In: *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

frustradas de compor a sonata, uma obra de “estirpe”, como se precisasse justificar sua música num enquadramento, exemplar, autorizado e artístico.

A música da personagem Pestana pode figurar como profonia da Modernidade tardia, nos fins do século XIX, no sentido de que a música de salão e seus gêneros breves, derivados do piano, significavam a própria música das cidades modernas, permeada pela profusão de publicações e sucesso de consumo. Ao mesmo tempo em que agradavam, o seu caráter as colocava sob suspeita. Suas características principais, a brevidade e a leveza, além de facilitadas e contingentes, se opunham, como demonstra o conto, ao que é elaborado, artístico, desenvolvido. O desconforto, e a insistência quase mórbida de Pestana evidenciam que ainda é irrelevante para ele a premência do sucesso, porém a lida com essa predisposição para a música “fácil” é que lhe é penosa.

Um dos elementos tensionados pelo conto, portanto, e que, coincide com as indicações colocadas por Zacarias Gondim, é o novo jeito de fazer música e fruir com ela na cidade. Na cartografia urbana, o conto opõe os campos sociais, e essa música aparece como de ambiente indistinto, do salão à rua. A personagem Pestana toca sua polca no salão da viúva Camargo no bairro nobre e, ao retornar para casa, continua ouvindo pelo caminho suas criações, porém tocadas com outros arranjos, o dos instrumentos de sopro. Entende-se que essa música atravessa a urbe, não se configurando música estratificada, isto é, para classes sociais, ao menos no panorama ficcional de Machado de Assis. Seria da mesma forma em Fortaleza?

O terceiro e último aspecto percebido, relativo a essa expressão “música ligeira”, é o fato de que, embora utilizada por Zacarias Gondim, em referência a alguns de seus pares, no Ceará, não encontramos os músicos se identificando dessa maneira,

como *autores de* “música ligeira”. Essa é uma classificação dos intelectuais, aqui no sentido daqueles que pensaram e escreveram sobre a música brasileira.

Essa expressão, “música ligeira”, é permeada de ambiguidades e indefinições. Primeiro, por não ser possível sua apreensão conceitual com relação ao que é de fato; segundo, por existir sem que seja destacada, isto é, sua ausência da bibliografia da música, e os dilemas de Pestana ilustram sua pouca importância e quase nenhum interesse suscitado a seu respeito. Por fim, embora essa dicção seja esparsamente encontrada, ela é o apodo para designar uma infinidade de músicos e autores que não se reconheciam dessa forma.

Outras expressões são empregadas para o mesmo repertório retrocitado. São elas “música de salão” e música “popularesca”. A primeira aparece nas contracapas das partituras, num sentido comercial, como anúncio de novas publicações do mesmo gênero das casas editoras de partituras no Brasil da última década do séc. XIX e início do século XX. A segunda expressão, um neologismo de Mário de Andrade, à semelhança de outros autores latino-americanos,<sup>46</sup> que, do mesmo modo, procederam com designações derivadas de popular em referência a essa música da cidade que pulsava com os gêneros *charleston*, tango, *fox*, valsas, em cujas configurações já se percebiam os traços de um rodízio de gêneros musicais de circulação universal. A respeito desse repertório “ligeiro” referia-se Mário:

Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o *Chôro* e a *Modinha*. Será preciso apenas ao estudioso discernir o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do

---

<sup>46</sup> Emílio de Lima, compositor e musicólogo colombiano filiado ao nacionalismo musical de seu país, em 1930, por exemplo, empregava a expressão “*populachera*” em referência a música popular “que causava furor, mas não era a verdadeira música popular”. GONZÁLEZ, Juliana Pérez. “Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade”. In: *Revista Inst. Bras.* São Paulo: n.57, p.139-160, dez. 2013, p.141.



que é popularesco, feito á feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.<sup>47</sup>

Consoante Mário, há uma distinção entre o popular e o popularesco: este último era destituído da “essência” ou “feição”, característica brasileira, o que para ele parecia significar uma produção descartável, sem valor, muito em virtude de seu caráter efêmero, de ser vista como um modismo. Nota-se que o “nacional” é uma forma de oposição à “música ligeira”, que torna a questão ainda mais complexa. Ela não é popular porque não é nacional, assim sendo, ela é então “popularesca”.<sup>48</sup> Esse lugar conflituoso e, especialmente, as designações andradeanas, serão retomados mais adiante.

Nos ares dessas expressões – “música ligeira”, “popularesca” e música de salão, por sua vez, evidencia-se um rosário de adjetivos a elas anexados. Por extensão, encontram-se com frequência música ligeira, popularesca e música de salão aneladas à música sem substância estética, música ruim, música de mau gosto ou mal feita, no sentido de sua técnica e elaboração, (Kiefer,<sup>49</sup> Azevedo,<sup>50</sup> Andrade<sup>51</sup>) música de entretenimento, funcional, além de música estandardizada (Adorno<sup>52</sup>).

Inicia-se, portanto, esse debate com a revista da expressão nos dicionários, o que pode contribuir para a historicidade do termo. No concernente à expressão “ligeira (o)”, era de uso frequente no século XIX o adjetivo ligeiro aparecer compondido com substantivos, de modo a denotar a qualidade daquilo que não é sério. Pode também se

---

<sup>47</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972, p.167.

<sup>48</sup> A expressão “popularesca” não era utilizada somente para essa música popular urbana, mas também para a música erudita que confundia o aspecto “artístico” com mero “virtuosismo”. Para Mário, “popularesca” tem mais de um sentido. GONZÁLEZ, Op. Cit., 2013, p. 144 -145.

<sup>49</sup> KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 2ª Ed. Porto Alegre, Editora Movimento, 1990, p. 10.

<sup>50</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 232.

<sup>51</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p.27.

<sup>52</sup> ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo, UNESP, 2009, p. 91.

referir a brevidade e a algo “enxuto”. No sentido daquilo que não é sério, a dicção “juízo ligeiro” é encontrada em Eça de Queiroz, por exemplo. Nesse caso a palavra ora tem a ideia de uma precipitação ou de algo não muito aprofundado, superficial. Com uma ideia aproximada, os termos “ligeirice” e “ligeireza”, no *Dicionário da Língua Portuguesa* de Moraes Silva,<sup>53</sup> significam, respectivamente, “com ligeireza”, “palavras vãs, levandades”, ou “leviano” e “inconsideradamente”. No *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Raphael Bluteau,<sup>54</sup> consta “ligeireza” significando aquilo que tem pouco peso, na “qualidade de coisa leve”. O próprio Zacarias Gondim, nossa fonte, a fim de sustentar uma falsa modéstia, também insere a expressão com o sentido de “breve” no título de sua história da música.

Nos dicionários específicos de música, não são todos nos quais se encontra a expressão música ligeira,<sup>55</sup> porém, na maior parte deles, onde faz parte o termo, há convergência de sentido. Para os portugueses Tomás Borba e Fernando Lopes Graça,<sup>56</sup> “entende-se por gênero ligeiro o que tende mais a agradar que a despertar emoções estéticas de ordem superior”. Esta definição é oriunda do pensamento estético kantiano,<sup>57</sup> para o qual há uma diferença entre o que agrada e o que dá prazer. Enquanto o primeiro responde a um interesse direto dos sentidos, o segundo não corresponde a nenhum proveito imediato, daí a ideia relativa à autonomia da arte e correlação com o fato de que ela é desinteressada, não atendendo a nenhum princípio objetivo para sua existência.

---

<sup>53</sup>SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa* do padre Rafael Bluteau 1638-1734, reformado e acrescido por Antonio de Moraes Silva, 1755-1824, vol.: 2 L - Z. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 224.

<sup>54</sup>BLUTEAU, Raphael. 1638-1734. *Vocabulário Portuguez e Latino*. vol., 5 letras K - N. 1728, Lisboa : Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716, p.126, [página digital, 158].

<sup>55</sup> A expressão música ligeira ou “light music” não aparece no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980.

<sup>56</sup>BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música ilustrado*. I –Z. Lisboa: Cosmos, 1963, p. 120 -121.

<sup>57</sup>BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2006, p.43.

Essa definição dos portugueses evidencia uma hierarquia problemática. Ela sugere que a questão transpõe o que é estético ou não estético. Os autores referem-se ao que é uma “emoção” superior por ser desinteressada e ao que é supostamente uma “emoção” inferior, no caso, por ser apazível. Quais seriam os critérios para essa superioridade? Muitas músicas eruditas de inúmeros compositores que causaram “emoções estéticas de ordem superior”, no século XIX, por exemplo, serviram ao tempo desta definição, aos mais diversos fins, como, por exemplo, ilustrar o desenho animado da Disney. Certamente a música erudita, neste contexto, era agradar, além de uma funcionalidade explícita que relacionava as cenas a ideias como suspense, movimento etc.

A definição, portanto, não diz respeito à música. Parece querer mais hierarquizar os lugares do que dar conta do que seja a música ligeira. E aí é mais complexa a apreensão, já que a “música ligeira” não seria então destituída de estética, mas fixada num lugar inferior, por não possuir a qualidade estética que suscitasse uma experiência de “ordem superior”. Se, entretanto, o que se entende por estética é que haveria uma natureza “artística” e “desinteressada”, o fato de ela “tender” ou “existir” com a finalidade de agradar impediria de ela ser estética, ou ter esse critério para a sua definição.

A definição dos portugueses há pouco mencionada sintoniza com o *Dicionário de Música*<sup>58</sup> traduzido do inglês (britânico) que define música ligeira como aquela que “não faz muitas exigências ao ouvinte. Tem usualmente melodias atraentes, andamento animado e estrutura relativamente simples. Ópera ligeira é uma ópera baseada nesse gênero de música”. Observa-se, até aqui, que a música é comentada no sentido de ser

---

<sup>58</sup> ISAACS, Alan e MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de Música*. Trad. Álvaro Cabral e Luis Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 252.

intencionalmente apazível e fácil, porém se evidencia, uma vez mais, uma tentativa indireta, e desnecessária, de hierarquiza-la. Os autores quiseram dizer, então, que ela é breve, ordinária, não lhe sendo característico, próprio, sua fruição contemplativa. Ou seja, para afirmar o que ela é, foi necessário enquadrá-la no que ela supostamente não é. Trata-se de uma espécie de conceito casado,<sup>59</sup> que aparece em virtude de sua composição com seu oposto. Como anota Hartog, no sentido de exemplificar as noções casadas, “sem grego, não há bárbaro”, ou, “é preciso que existam cidade, e cidadãos, para qualificar o *rusticus* e a *rusticitas*, em oposição ao *urbanus* e à *urbanitas*”.<sup>60</sup>

Aqui é perceptível um dado histórico ativo, o da construção do sentido acerca dessa música. É expresso um indício do estranhamento dessa produção urbana impensável e inadequada sob a óptica do imperativo essencialista e estético. E aqui, recorre-se a Bourdieu, ao explicar que a percepção estética, seja do ponto de vista de quem realiza, ‘lê’ ou frui com a “arte”, é fabricada. Para ele, “o olhar puro é uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos”.<sup>61</sup>

A definição de “música ligeira” expressa nos dicionários de música é um tipo de apresentação que visa a defini-la, em virtude da emergência do *regime estético*.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> HARTOG, François apud STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 20.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> BOURDIEU, Pierre. *A Distinção; crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2006, p.11.

<sup>62</sup> Rancièrre propõe três regimes de “pensabilidade”, “maneiras de fazer” e “visibilidade” da arte: o *regime ético*, no qual a arte não é identificada enquanto arte. Uma obra, uma imagem ganha sentido pelo teor de verdade nela implícito, pelos seus usos e efeitos que induz, conforme o autor, “trata-se nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a arte de se individualizar enquanto tal”. O *regime poético ou representativo* correlaciona-se a uma classificação das maneiras de fazer arte e “é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”, e o *regime estético*. Os regimes não se opõem uns aos outros numa oposição sucessiva como um novo modo se opõe ou sucede ao velho. Para Rancièrre, o que entra em oposição entre eles são os “regimes de historicidade”.

Conforme Rancière, o *regime estético* é aquele que identifica “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Neste regime, a arte é desprovida de qualquer objetividade, no sentido de que não significa representação, maestria técnica, ou qualquer outra coisa que não ela mesma. Para esse autor,

[...] a propriedade de ser arte se refere aqui não a uma distinção entre os modos do fazer, mas a uma distinção entre os modos de ser. É isto que quer dizer estética: a propriedade de ser arte no regime estético não é mais dada por critérios de perfeição técnica, mas pela inscrição em uma certa forma de apreensão sensível. A estátua (*Juno de Ludovisi*) é uma “livre aparência”. Ela se opõe, assim, duplamente a seu estatuto representativo: ela não é uma aparência referida a uma realidade que lhe serviria de modelo. Também não é uma forma ativa imposta a uma matéria passiva. Ela é uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcadas por essas dualidades. Ela se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade.<sup>63</sup>

O modo de ser estético, acrescenta Rancière, promove dupla suspensão, isto porque, para o pensamento kantiano, ocorre uma “suspensão do poder cognitivo do entendimento determinando os dados sensíveis segundo suas categorias e uma suspensão do poder da sensibilidade que impõe objetos de desejo”.<sup>64</sup> Desse modo, como salienta o autor, é mais do que uma falta de finalidade para a arte, pois uma “inatividade”. Isso é possível porque, nesse regime, funda-se outro “sensorium” que, por sua vez, “suspende o poder da forma sobre a matéria”, “do Estado sobre as massas”, “dos homens da cultura sobre os homens da natureza” etc. Será mesmo possível tal inatividade e não correlação entre a multiplicidade de forças que incidem na consecução de uma arte (o desejo, a cultura, a matéria, a subjetividade, as relações humanas, etc.) e na sua consequente diversidade de modos de apropriação pelos homens? Esta representa

---

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 35.

<sup>63</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Tradução: Augustin de Tugny. Paris: Éditions Galilée, 2004. p. 31-68.

<sup>64</sup> Idem.

questão complexa, que transpõe os limites deste estudo, embora seja inevitável não mencioná-la.

A ausência de valoração estética é um dos elementos definidores para o denso verbete do *Dicionário Enciclopédico Universalle Della Música e Dei Musicisti* (1985), e aqui se salientam aspectos ainda mais discutíveis: como definição de música ligeira, consta:

Sob esta denominação, que não se refere a um só gênero, mas compreende semelhantes muito diversos entre si (canzonetta, música das revistas, música publicitária, comentários sonoros, música para dança), se agrupam comumente todos os tipos de musica compostos, executados e utilizados na época burguesa para o entretenimento e distração, não consentindo hierarquia dos gêneros e valoração estética.<sup>65</sup>

A “música ligeira” aparece frequentemente como um fenômeno vinculado à burguesia na Europa e o seu apogeu na metade do século XIX até o primeiro quarto do século XX. A autora acentua que, pela sua natureza ligada ao entretenimento e à distração, esta música sempre foi objeto da crítica negativa. Primeiro por “juízos morais”, tais como o religioso, que sempre suspeitou das diversões seculares, e por vezes, de conteúdo erótico. Segundo por pretextos relacionados a uma apreciação de “juízos pragmáticos” acostumados a desacreditar dessa música pelo fato de ser ela uma perda de tempo com algo que tais ‘juízes’ imaginam não acrescentar nada àquele que a escuta ou pratica. Por fim, com relação a sua estética propriamente, essa música é julgada, sobretudo, pela “banalidade de suas soluções”, pela “falta de identidade” e pela sua “falta de originalidade”, não lhe sendo próprio desenvolver nada novo, ao contrário, emprega “materiais descartáveis de forma reflexa”.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> DALMONTE, Rossana. “Musica Leggera” In: BASSO, Alberto. *Dicionário Enciclopédico Universalle Della Música e Dei Musicisti*. Torino: Unione Tipografica Torinese, 1985 p. 672-676.

<sup>66</sup> DALMONTE, Op. Cit., p.672 -676.

A autora, no entanto, embora faça a ressalva de que tais juízos, sobretudo o estético, não sejam coerentes com sua aplicação à música ligeira, uma vez que correspondem a meios de compreensão aplicáveis à música artística, ainda assim, à sua definição acurada escapa uma depreciação, ao identificá-la com um lugar inferior pelo traço óbvio, banal, funcional, e também pela inutilidade artística, por não cumprir uma expectativa pedagógica, no caso, o “alargamento de horizonte”. Segundo essa visão, enquanto a música artística é autônoma, portanto, indubitavelmente estética, a música ligeira é funcional, existindo em virtude de objetivo definido, no caso, o entretenimento. Ela surge de uma demanda específica de quem a escuta e deve ser entendida como “um hobby consciente”. A fim de estabelecer diferença da música ligeira em relação à de perfil artístico ou culto, a autora define:

A música ligeira, mesmo aquela de primeira qualidade se distingue da música culta, porém também se trata de um produto epigonico artisticamente inútil, uma vez que seu objetivo não é alargar o horizonte cultural de quem a escuta, mas o de produzir e vender fazendo divertir ou comover, sonhar ou dançar a mais ampla gama de usuários de diferentes idades e classes sociais distintas.<sup>67</sup>

O repertório mencionado da música ligeira, no seu apogeu, segundo a definição desse dicionário, foi fortemente caracterizado a “partir de diferenças de gosto que refletem as tradições regionais e de resíduos entre os diferentes estratos da sociedade”, porém, isso teria mudado com a hegemonia da indústria cultural desde a terceira década do século XX. Percebe-se ser algo novo, no meio do caminho entre a cultura erudita e as tradições, porém, não aparecem definições que esbocem o fenômeno como expresso sob questão. Notório é que sua apresentação quase sempre é feita pelo que não é suposto realizar: a inutilidade artística, a ausência da qualidade estética, a vinculação a população específica, burguesa e o produto como incipiente e mal formado.

---

<sup>67</sup> DALMONTE, Op. Cit., p.672-676.

Uma definição contemporânea encontra-se na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. A definição engloba uma variedade de gêneros e práticas, com a ressalva de que elas também podem ser subentendidas e denominadas como “música popular”. A definição não emite juízos de valor e procura localizar historicamente o emprego da expressão, ainda no final do século XIX, a qual se vinculou às práticas musicais das cidades, portanto, uma nova expressão para um não necessariamente novo, porém mais recente fenômeno da música urbana. Conforme os autores,

Termos como “música ligeira”, “arranjos ligeiros”, “composições ligeiras” surgem citados no *Dicionário musical*, de Ernesto Vieira, (1899/1890), referindo-se a gêneros como operetas, burlescas, zarzuelas e revistas. A partir do início do século XX, o termo “música ligeira” foi associado a repertório heterogêneos (tango, *foxtrot*, *one-step*, e.o) com uma acepção que se aproxima à do termo genérico “*popular music*”. Estes repertórios eram centrais em actividades de lazer de populações urbanas, em espaços como salões, cafés, cassinos, termas e *nightclubs*, onde actuavam várias orquestras dirigidas por maestros, frequentemente associados ao teatro de revistas.<sup>68</sup>

Apoiados em Middleton,<sup>69</sup> os autores situam a música a uma categoria musical “intermediária”, isto é, “entre a música erudita, associada às elites sociais, e a “música popular” ou o “folclore, conotados com as classes populares ou com uma ideia de “povo”.<sup>70</sup> A definição vincula o fenômeno “à emergência dos meios de comunicação de massa, da indústria da música e de novas formas de entretenimento urbano”.<sup>71</sup> Há que ser ressaltada que a ideia de “música ligeira” na Europa, por exemplo, pode ser usada ainda hoje em referência à música popular – dos meios de propagação em massa, caso que não ocorre no Brasil, onde a expressão não é ordinária, praticamente, nunca foi. Neste caso, entende-se o pensamento crítico e o vocabulário de Zacarias Gondim, a

<sup>68</sup> MOREIRA, Pedro, CIDRA, Rui, CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. “Música Ligeira” In: *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Instituto de etnomusicologia – centro de estudos de música e dança, 2010. p. 872 -874.

<sup>69</sup> MIDDLETON, Richard. “Popular music”: section 1 In: SADIES, Stanley. (Ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: MacMillann, 2001. Apud MOREIRA, Pedro, CIDRA, Rui, CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. Op. Cit., p. 872-874.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*.



fonte com a qual se iniciou essa discussão, como uma mentalidade muito comum do período ora examinado.

Acrescenta-se que a definição da *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* traz uma sutil discrepância que suscita um anacronismo. Embora a música dos salões tenha emergido em virtude da possibilidade de sua difusão com a comercialização dos pianos e a proliferação das casas editoras de música, não estava consolidado, no século XIX e início do XX, um pensamento de propagação de música em massa pela indústria; tampouco se falava em padronização, música “standartizada”, como proferiu Adorno na terceira década do século XX. Ainda não era esse o fator para sua irrelevância na percepção dos seus críticos, como Gondim. Discutia-se a propósito de suas soluções “banais”, falava-se de uma música “fácil”, sobretudo, como se pode notar, em relação a outra, considerada superior em soluções e artística.

Até o momento, verificou-se que a música ligeira foi definida pela musicologia como “incharacterística”, a qual também “não cabe valoração” em decorrência de ser “artisticamente inútil”; não é dotada de uma “estética superior”; se realiza de modo fácil com “soluções banais”; “é uma forma de entretenimento” e, por fim, a definição que entende o fenômeno como música popular urbana, surgida em fins do século XIX e vinculada aos meios de propagação massiva, disseminada entre a burguesia.

Finalmente, a última referência que exprime mais uma designação. A música para piano dos salões aparece nas indexações de alguns dos acervos brasileiros, nos quais existem milhares de partituras do repertório de salão, com uma curiosa indexação, sendo referidas como “álbuns de família”,<sup>72</sup> ou seja, pelo conjunto de peças,

---

<sup>72</sup> Moore, ao visitar um desses acervos, no caso, a biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, na qual existem muitas partituras para piano disponíveis, chamou sua atenção

consequentemente, um objeto de coleção, mais propriamente, do que pela música em si ou pelos gêneros contidos. Isso em parte ajuda a compreender que ocorre uma impossibilidade de definição, uma vez que, se definida pela qualidade, é com base nos critérios de outra música, com outras pretensões; se definida com suporte nos gêneros, não parece haver consenso em razão da sua diversidade, inclusive, o fato de que alguns “clássicos” são tão “ligeiros”, significando, com isso, que os critérios “soluções fáceis” ou banais também se dão entre a música culta. Se definida como passatempo, entretenimento, outras também o são, com a diferença de que o passatempo é o fruir com algo estético, acrescentando que, tal ocorre para os que têm o conhecimento do fato. Se definida por tipo de público usuário, no caso, a burguesia, como se poderá conferir mais adiante, seus praticantes eram os músicos que no Ceará ocupavam uma linha horizontal de classe, não sendo a ‘burguesia’, mas aqueles que batalhavam pela sobrevivência, no mínimo, por estarem num lugar na escala social um pouco mais suscetível aos abalos econômicos.

Outro aspecto é que o público das cidades, consumidores desse repertório, era diverso. Os locais de exibição, os cafés, todos tinham frequentadores de variados estratos. A imagem do som proposto por Machado de Assis, a qual Pestana ouve no seu trajeto a pé, após um salão no bairro *chic*, pode ajudar a perceber que a mesma música do salão estava na rua, tocada por outros instrumentos e arranjada de outro modo, num percurso que ia da área nobre à periferia da cidade moderna.

Foi nas quatro primeiras décadas do século XX, quando a “música ligeira” era um fenômeno amplamente difundido, que ela se tornou assunto, em geral, a ser

---

a quantidade e o fato de que elas não são tocadas, além de terem recebido essa classificação. MOORE, Tom. A visit to Pianópolis: Brazilian Music, for Piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno. In: *Notes*, vol. 57, number 1, september, 2000, pp. 59-87.

rechaçado na crítica musical, aparecendo na reflexão dos estetas e dos filósofos. Um artigo de 1938 para o *The Musical Times*, intitulado “Light Music”, revela o desprezo comumente direcionado a este segmento pelos críticos e estetas. O autor, no entanto, indica justamente a evidência histórica de que a segmentação do juízo artístico, naquele momento, percebido como sendo vinculado ao regime estético, rechaçava a “Música ligeira” ao ponto de ela ser excluída de qualquer apreciação relevante. Conforme esse artigo,

Os críticos têm geralmente desprezado a chamada música ligeira, no período predominantemente estético. Em todos os eventos, eles não se dignaram a analisá-la ou mesmo de notá-la. A mera referência a qualquer música desta categoria é suficiente para excluí-la da consideração artística: a partir do ponto de vista estético ela não existe. No entanto, esta atitude mudou. Isso se deve mais pela simples razão de que a música ligeira, que existe há mais de um século, atingiu dimensões tais que não podem ser ignoradas, ela se impõe ao ouvido e ameaça preencher a totalidade do mundo musical.<sup>73</sup>

Essa dimensão a que o autor se refere corresponde às classes emergentes. O autor, que tende a um conservadorismo, chama a atenção para o fato de que o proletariado, e não a burguesia, “essa nova classe dirá o que será predominante em termos de arte”:

Nestes tempos democráticos talvez seja mais interessante prestar atenção ao proletariado criativo, não só porque tem representado o substrato a partir do qual os grandes, os aristocratas da música surgiram, mas também porque mostra todos os sinais de se tornar predominante nesta especialidade. Podemos não gostar e deploramos isso, mas temos de contar com ele, como um fato sintomático de importância histórica.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> The critics have generally scorned so-called light music; in the severely aesthetic period, at all events, they did not deign to analyze, or even to notice it. The mere reference of any music to this category was sufficient to exclude it from artistic consideration: from the aesthetic point of view it did not exist: Now, however, this attitude has changed, principle, but simply for the reason that light music, which has existed for more than a century, has attained such dimensions that it cannot be ignored: it forces itself upon the ear and threatens to fill the whole of the musical world. SABANEV, L. “Light Music” In: *The Musical Times*, vol.79, nº 11145 (jul., 1938. New York, The Musical Publication Ltd,1938. p.496. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/921216>. Data de consulta: 27/09/2012.

<sup>74</sup> In these democratic days it is perhaps more becoming to pay some attention to the creative proletariat, not only because it has represented the substratum from which the great ones, the aristocrats of music have sprung, but also because it shows every sign of becoming predominant in the art. We may dislike and deplore this, but we have to reckon with it, as a fact of symptomatic historical importance.

Para o autor, há uma correlação entre o surgimento do público - que, segundo ele, era um “conceito inexistente” até o início do século XIX - e a estratificação social.

A música ligeira é o resultado dessa combinação:

No século XIX ocorre uma maior estratificação social. Uma nova classe, resultado de acontecimentos históricos, não possuindo ainda uma profunda tradição artística ou inteligência, mas com recursos econômicos suficientes para possibilitar a emergência de um estilo leve adequado para seus gostos e sentimentos.<sup>75</sup>

Tem ai ressaltado a associação que acompanhará a música ligeira como um estigma. Relacionada a uma classe emergente, sem conexão com a tradição aristocrática, resulta numa prática que já é notada pela sua pobreza, e por se caracterizar sentimentos peculiares, distintos da nobreza. Não é mais somente uma questão meritória propriamente, mas, também de lugar social, da distinção e juízo do gosto, de percepção das diferenças. Vinculada, na sua origem, a um grupo intermediário socialmente, em consequência, ela é música intermediária.

Uma “nova audiência cosmopolita e homogênea”,<sup>76</sup> decorrente do adensamento urbano, será discutida por Kracauer, em especial, a sua relação com os novos tipos de entretenimento. Ele observou, a propósito da programação dos cinemas berlinenses, no início do século XX, que os novos tipos de entretenimento suscitavam a delimitação social do espaço pelo tipo de prática, isto porque, para ele, “as classes médias burguesas” permaneciam “segregadas das massas, como se o crescimento desse reservatório humano nada significasse, e assim [mantinham] a ilusão de que ainda [permaneciam] os guardiões da cultura e da educação”.<sup>77</sup> O autor aponta um anacronismo dessa burguesia apartada decorrente de um gosto por um tipo de arte que

---

<sup>75</sup> SABANEV, Op. Cit., idem.

<sup>76</sup> KRACAUER, Siegfried. “Culto ao entretenimento nos palácios de cinema de Berlim” (1926) In: *Espaço e Debates - Imagens e Representações da cidade. Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, nº 27, Ano IX, 1989, p.11.

<sup>77</sup> KRACAUER, Op. Cit. [1989], p.11.

estava desconectada das mudanças sociais e representava, por conseguinte, “valores ingênuos” ou “irreais”.<sup>78</sup>

O problema destacado pelo excerto a seguir era a censura aos novos modos de entretenimento urbano, os ‘palácios de cinema’, no caso, e os filmes que vinham ornamentados de números de teatro e outros fragmentos, por isso, incapazes de satisfazê-los. O autor rechaça a posição da pequena-burguesia:

Os berlinenses são criticados por serem viciados em se divertir, mas esta é uma reprovação pequeno-burguesa. Enquanto o vício pela diversão é certamente maior em Berlim que em cidades do interior, a tensão à qual a classe trabalhadora está submetida é também maior e mais tangível – uma tensão essencialmente formal que preenche completamente seus dias sem satisfazê-los. Tal carência precisa ser compensada, mas essa necessidade só pode ser articulada dentro da mesma esfera que a ela deu origem. A forma de entretenimento necessariamente corresponde aquela do empreendimento.<sup>79</sup>

A questão permanece: a experiência cultural da cidade mudou, sobretudo nas três primeiras décadas do século XX. Há na percepção dos autores um novo grupo, às vezes designado como proletariado, outras por massa, e, conseqüentemente, uma demanda por diversão por parte desse grupo, tomado como homogêneo. Para Kracauer, esse processo decorre de uma indisposição involuntária da “massa” para com as reflexões estéticas. Como acentua o autor, “um instinto correto fará com que a necessidade de entretenimento seja satisfeita. O interior dos cinemas serve a um só objetivo: prender a atenção da audiência ao que está à sua volta, para que ela não afunde num abismo”.<sup>80</sup> Na leitura de Kracauer, evidencia-se o fato de que a nova demanda não se dava por falta de pré-disposições cognitivas ou estéticas, mas pela própria dinâmica das grandes cidades e do tipo de vida extenuante do mundo do trabalho. O entretenimento, ou seja, “essa ênfase nos fatores externos”, exprime o autor, “ao menos, tem a vantagem de ser

---

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> KRACAUER, Op. Cit. [1989], p.11.

sincera” relativamente a uma contraposição que rechaçava esse tipo de fruição da cidade moderna. Para ele, outras formas é que deveriam ser questionadas pelo seu anacronismo. Nas suas palavras,

Não é essa exterioridade que impõe uma ameaça à verdade. A verdade somente é ameaçada pela afirmação ingênua de valores culturais que se tornaram irrealis, ou pelo mau emprego de conceitos tais como personalidade, introspecção, tragédia, etc., termos que certamente se referem a ideias nobres, mas que perderam muito de sua abrangência e embasamento graças às mudanças sociais. Além disso, muitos desses conceitos têm adquirido um sentido pejorativo hoje em dia porque desviam, sem justificativa, para o indivíduo boa parte da atenção que deveria estar voltada aos estragos externos da sociedade. Instâncias dessa exclusão inconsciente são muito comuns nos campos da literatura, dramaturgia e música. Elas exigem o *status* de uma arte superior enquanto que, na verdade, reproduzem formas anacrônicas que evadem as necessidades mais prementes do nosso tempo- fato é que é indiretamente confirmado pela qualidade artística de suas produções. Num sentido profundo o que as audiências de Berlim realmente querem é se afastar cada vez mais desses eventos artísticos (o que por uma boa razão, não passa de mera pretensão), preferindo o brilho superficial das estrelas, filmes, shows teatrais e superproduções.<sup>81</sup>

Em Fortaleza, no entanto, se pode asseverar que os novos tipos de entretenimento (cinema, as companhias de opereta e teatro e, conseqüentemente, o tipo de música realizada) não estiveram associados ao proletariado, somente. Pelo contrário, elas foram consumidas, sobretudo, pela elite econômica da cidade, embora também entre um público diversificado. Não havia juízo de uma elite cultural ou burguesa sobre os tipos de espetáculo. Consumia-se da música dos salões às apresentações de variedades nos cines-teatros. Havia juízo de parte de intelectuais da cidade que tinham um plano ideal para as artes, porque imaginavam um mundo musical ‘melhor’, artístico, e a realidade era percebida pelas suas insuficiências, identificada na falta de escolas, de incentivos, de interesse pela arte por parte das elites, conforme Gondim, a exemplo dos

---

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*.

povos “adiantados” que “consideravam a música um elemento indispensável à educação”.<sup>82</sup>

Há, também, de ressaltar, o que se entende hoje por entretenimento, pois havia sentido diferente mais relacionado ao prazer e ao divertimento. Conforme Duarte,<sup>83</sup> era inexistente antes do *Ancian Régime* a diferenciação de momentos de trabalho e de lazer.<sup>84</sup> Duarte lembra que, mesmo que a aristocracia não necessariamente precisasse se dedicar a qualquer trabalho produtivo, ainda assim, “ela reservava para si atividades que, não obstante seu caráter obrigatório socialmente, eram consideradas prazerosas.”<sup>85</sup> Conforme Maase apud Duarte,

no *Ancien Régime*, os bailes e jantares, as festas e os concertos, as caçadas e a frequência às óperas eram parte integrante da vida cortesã e nobre. Por outro lado, no horizonte vital das classes servis – e possivelmente também da burguesia em sua fase inicial – era dado pelo trabalho de sol a sol, com pouquíssimo tempo para qualquer atividade que extrapolasse a produção material. Esse exíguo período antes do sono preparador para a próxima jornada de trabalho, embora não deva ser entendido como tempo de lazer no sentido moderno do termo, provavelmente constituía o momento coletivo de se cantar e narrar, tempo que servia, ao mesmo tempo, como pretexto e elemento aglutinador para a comida e a bebida em comum.<sup>86</sup>

A revolução industrial e, conseqüentemente, o adensamento populacional nas cidades vão modificar as formas de lazer. Uma emergência de mais lugares e outros tipos de lazer com sujeitos diversos agenciando e consumindo diversão será uma das inscrições da cidade moderna, desde o final do século XVIII, na Europa. No Brasil, podemos considerar que essa fruição urbana com espetáculos, tais como operetas, *show* de variedades, revistas, companhias itinerantes, sociedades e clubes etc. aconteceu de forma relevante desde 1808, com a residência da Corte no Brasil.

---

<sup>82</sup> GONDIM, Op.Cit., p. 18.

<sup>83</sup> DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural, uma introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 14.

<sup>84</sup> Para o autor, “isso significa que no período feudal – e mesmo nos seus resquícios capitalismo adentro – as classes dominantes e dominada não conheciam a distinção entre um tempo dedicado à produção da vida material e outro que poderia ser empregado em qualquer atividade não imediatamente produtiva, como por exemplo, a diversão”. DUARTE, idem.

<sup>85</sup> Idem, ibidem.

<sup>86</sup> MAASE, Apud DUARTE, Op.Cit., p.14.

Ressalta-se que, embora comentado por Kracauer, em 1926, portanto, uma colocação do ponto de vista de quem está frente a frente com o fenômeno, o sentido de *entretenimento*,<sup>87</sup> conforme empregado pelos autores que procuraram definir o que seja música ligeira até o momento difere do mencionado por esse representante da Escola de Frankfurt. Para a maioria dos definidores da música ligeira, sobretudo, as definições contemporâneas do termo *entretenimento* já o situam em relação com a indústria do *entretenimento*, com a “indústria cultural”, conceito que inexistia até meados de 1930.

Relativamente à expressão ‘indústria cultural’, em referência aos meios de propagação gráficos, o sucesso de determinado livro, por exemplo, já se especulava no sentido de se entender o que levava um volume a esgotar uma edição. Este ponto também interessou a Zacarias Gondim, ao se indagar, em 1903, o que fazia com que “verdadeiras nulidades musicais tivessem suas edições esgotadas”, enquanto que outras, segundo ele, mais relevantes, sequer eram publicadas. É notório, contudo, o fato de que as formulações não atribuíam o sucesso a fórmulas fáceis, tampouco a um pensamento comercial que orquestrava o mercado, promovendo uma tipologia de produtos mais consumíveis.

Para Kracauer, o sucesso de determinadas obras “não pode ser deduzido dos significados que elas transmitem”, acentuando que a previsão desse fator - do sucesso de público, é um aspecto tão vulnerável como uma “estimativa meteorológica”.<sup>88</sup> Com relação ao fenômeno, o autor ressalta, porém, que “ele é o sinal de um *experimento sociológico bem-sucedido*, a prova de que, mais uma vez, uma mistura de elementos obteve êxito ao corresponder ao gosto da massa” [...].<sup>89</sup> Aproxima-se aqui a reflexão de

---

<sup>87</sup> Nos jornais cearenses, da segunda década do século XX, embora se observem os empreendimentos para a diversão (fonógrafo, panoramas e o próprio cinema), não aparece a expressão *entretenimento*, sendo mais usuais diversão e lazer.

<sup>88</sup> KRACAUER, Sigfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.107.

<sup>89</sup> Idem, p.108.



Kracauer como possível sugestão de entendimento do fenômeno da música urbana e a proliferação das edições da música para piano. Na explicação de Kracauer,

O sucesso de um livro particular pode ser explicado somente pela necessidade desses leitores, que, de modo voraz, devoram certos componentes, ao mesmo tempo que, recusam decididamente outros, mas não pelas qualidades da própria obra – ou melhor, só na medida em que satisfazem aquelas necessidades. E caso essas qualidades ainda contivessem traços reais de substância, não é na qualidade de conteúdos que estaria assegurada a fama do livro, mas muito mais na capacidade de respostas a tendências difundidas no espaço social. O sucesso de um livro como mercadoria depende em última instância da sua habilidade de satisfazer a demanda de amplas camadas sociais de consumidores. Uma demanda é muito geral e muito constante para se deixar influenciar em sua direção por preferências privadas ou por mera sugestão. Ele deve repousar sobre as *condições sociais* dos consumidores.<sup>90</sup>

Recorda-se que os definidores da música ligeira mencionados há pouco sugeriram que conteúdo fácil, difusão e consequente “fácil aceitação” estavam certamente vinculados. Discorda-se dessa posição. A popularidade de determinada obra não tem relação com seu conteúdo, mas com uma diversidade de relações nas quais estão implícitas respostas às demandas que se conformam com as modificações sociais, relações com o tempo do fenômeno no presente, com o fator de produção e assimilação, a disposição dos sujeitos, além de muitos outros aspectos.

É evidente a manifestação de três enfoques mais frequentes expressos até o momento, na tentativa de circunscrever o que é “música ligeira”: a oposição entre qualidade estética e funcionalidade; o vínculo a uma nova classe emergente, quer seja a pequena-burguesia, vista pelos burgueses, quer seja, o proletariado, com a insinuação de que ela atende a condições sociais; a caracterização como fácil e amena, repercutindo uma pouca seriedade, seja ela porque é feita sem intenções estéticas, quer por ser

---

<sup>90</sup> KRACAUER, Op.Cit. [2009], p. 107.

vinculada aos destituídos de conhecimento – ou os sem *metiêr*, quer pelo fato de vincular-se ao ócio.

A discussão sobre essa música urbana prossegue sob a perspectiva do musicólogo argentino Carlos Vega,<sup>91</sup> que se dedicou ao estudo desse fenômeno, “o primeiro produzido neste campo”,<sup>92</sup> conforme Aharonián. Vega propôs, em 1965,<sup>93</sup> um conceito para a música da qual trata (ligeira, de salão, popularesca, popular urbana). Para ele, é a *mesomúsica*. Como definição, ele exprime:

La mesomusica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodias con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy solo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aun no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es una música definitivamente occidental sino una “música comun”, pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas.<sup>94</sup>

Embora sua definição se afilie à funcionalidade, ligando a música ao “esparcimiento” como os demais, ele propõe uma historicidade ao fenômeno, reconhece a dificuldade de abarcá-la como categoria; comenta o pouco interesse suscitado e assinala que toda música que não é culta, nem folclórica, é mesomúsica ou música comum. Vega ensaia uma análise formativa, indicando as evidências mais características dessa música e, além disso, denota uma sutil diferença no entendimento de sua difusão. O autor não presume nem expurga o fato de essa música ser parte de uma “indústria da música”. Ao contrário, ele atesta o fenômeno óbvio, ao demarcar a

<sup>91</sup> VEGA, Carlos. “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. *Revista Musical Chilena*. v. 51, n.188. Santiago, jul. 1997. pp. 75-96.

<sup>92</sup> AHARONIÁN, Coriún. “Carlos Vega e la teoría de la música popular. Um enfoque latinoamericano em un ensayo pionero”. *Revista Musical Chilena*. v. 51, n. 188, Santiago, jul., 1997, pp. 61-74.

<sup>93</sup> Segunda Conferência Interamericana de Musicologia – Universidade de Indiana em abril de 1965, da qual o musicólogo participou, dissertando sobre o tema “Aculturación y tradiciones Musicales en Sudamérica”.

<sup>94</sup> VEGA, Op. Cit. p. 4.

ideia de que, “com o melhoramento dos meios de dispersão” a mesomúsica teria se difundido amplamente ao ponto de só escapar a sua influência a música de alguns aborígenes. Em sua análise, ocorre reconhecimento de um campo:

Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valuar su presencia y su influjo [...]. La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcala y comprenderla; [...] Enquanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, em general, no nos hemos detenido a pensar em ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia.[...] La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuído un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta.<sup>95</sup>

Vega não vinculou a mesomúsica a um fenômeno típico dos primórdios da indústria cultural, tampouco da própria dinâmica das cidades após a revolução industrial. Para ele, a mesomúsica sempre existiu,<sup>96</sup> pois, as “canções dos trovadores” e da “música de dança”<sup>97</sup> dão testemunho dessa produção de que só pudemos ter melhor ideia, em virtude dos registros, no século XII.<sup>98</sup> É mais bem compreensível a mesomúsica ou “música comum”, com o conhecimento das demais categorias propostas pelo escrito platino. Na sua análise, subexistem, como os demais autores abordados,

---

<sup>95</sup> VEGA, Op. Cit., p. 10.

<sup>96</sup> “La mesomúsica está constituida por grandes corrientes de creaciones menores que vienen de la prehistoria. Em música la prehistoria es general hasta el siglo XII. Fue entonces, durante el período de la lírica trovadoresca, cuando, por orden de los príncipes, se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen em buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el peso torrencial de la gran corriente remota.” VEGA, Op. Cit., 1997, p.12. O relevante, a despeito de algumas afirmações serem discutíveis é sua percepção de que há uma música comum – no sentido de simples e de muitos, e que por sua vez, “durante todos los siglos la mesomúsica há permanecido fuera de la História” VEGA, Op. Cit., p.4.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> A afirmação reclama uma discussão aprofundada. O que é interessante é a possibilidade de se indagar sobre até que ponto a noção que vincula a música urbana como um fenômeno recente, com dois séculos de existência, se aplica. O que houve nos dois últimos séculos foi o incremento do capitalismo e, como todas as demais mercadorias, a música também teve seu campo estimulado com edições, comércio de instrumento, aulas, concertos, encomendas etc.

uma “música superior” por ser “artisticamente mais elevada”. Vega, contudo, precisa ser relativizado quanto a sua tipificação da música em categorias.

Um dos aspectos de tensão na sua proposta é que, para o autor, existe uma música que é popular, relacionada a uma “vaga ideia de povo”,<sup>99</sup> e na qual compreende a população rural, a classe média, as camadas baixas, menos ilustradas. Outra categoria, porém, é estabelecida somente para definir a “música ligeira” que seria, por sua vez, “amena, breve, sentimental”, portanto, uma definição pelo caráter da música. Por que a “música ligeira” não pode ser compreendida no conjunto das músicas populares? O que é tão perturbador e que marca incide sobre esse repertório para que a maioria dos autores assimile essa produção como música popular urbana, como as demais criações? Na sequência, a transcrição de suas categorias:

a) Música superior. Las creaciones que se manifiesten en los niveles artísticos más elevados:<sup>100</sup> Las experimentales, las de vanguardia y las escuela pasadas vigentes (modernas, centrales, clásicas o históricas), todas en relación con una elite sensorial y con las clases superiores (adineradas);

a) Música popular. Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de “pueblo”: clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y, por extensión de la voz “pueblo”, clases rurales, esto es, grupos folklóricos.

b) Música ligera. No define con precisión un grado jerárquico sino una selección de creaciones breves, entre superiores y populares, expresivas, amenas, alegres, sentimentales.<sup>101</sup>

Soa problemática sua definição de música superior, pois relaciona a música diretamente a uma elite econômica. Embora se reconheça que é arbitrária e passível de

<sup>99</sup> VEGA, Op. Cit., p.3.

<sup>100</sup> Para o autor, isso significa la altura del pensamiento, la hondura del sentimiento y a la maestría de la técnica", além e referir-se às grandes formas. Ele observa outras extensões para a música superior, no caso, os termos “música culta”segundo ele, referem-se “ao esfuerzo de los estudios e indica también una jerarquía elevada com el énfasis en la técnica”, além de música clássica, no caso por estabelecer um nexo “com la Idea de ‘modelo perdurable’, digno de la historia”; finalmente à”música moderna, “música actual”, “música del porvenir” y “nueva música”, que são estas últimas todas cronológicas; “ se asocian em su momento com las concepciones más recientes”. Para ele “superior-culta-clásica-moderna- actual-nueva” conciernen directamente a la música conceptual y técnicamente más avanzada y aluden al grupo de realizadores y aficionados de elite”. VEGA, Op. Cit., 1997, p. 2.

<sup>101</sup> VEGA, Idem.

um grande equívoco pela falta de relativismo, essa relação que o autor faz entre produção e consumo com situação econômica não pode ser de todo ignorada, já que é corroborada por Bourdieu, que traz evidências<sup>102</sup> da relação entre os gostos e as práticas culturais da “música superior” com a classe com maior capital econômico ou cultural no sentido de mais instruída. Bourdieu questionou pessoas de várias classes e diversos níveis de conhecimento. As respostas ao conhecimento de obras e compositores eruditos foram mais frequentes entre os ricos e com maior instrução, ao passo que as músicas mais populares foram confirmadas pelas camadas médias economicamente.

À hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas -, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da ‘classe’. As maneiras de adquirir sobrevivem na maneira de utilizar as aquisições: a atenção prestada às maneiras tem sua explicação se observarmos que, por meio destes imponderáveis da prática, são reconhecidos os diferentes modos de aquisição, hierarquizados, da cultura, precoce ou tardio, (tais como “pedantes” e os “mundanos”).<sup>103</sup>

Isso deveria ser ainda mais pertinente nos primórdios do disco, quando poucos podiam consumir música erudita, em cidades como Fortaleza, por exemplo, na qual o ambiente de concerto era ínfimo, e aí se apresentavam, muito esporadicamente, os artistas de fora. Outro aspecto denotativo da pertinência de Bourdieu é que o comentário dos jornais cearenses, por exemplo, já indicavam a relação entre o evento e o tipo de público. Nas apresentações de pianistas eruditos, ou cantores líricos entremeados de números de câmara, o público era descrito como sendo “o que Fortaleza havia de mais chic” ou “seleta audiência”<sup>104</sup> com conhecimento de autoridades etc. Esse público era composto de profissionais liberais, “capitalistas” e famílias tradicionais

---

<sup>102</sup>BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2006, p. 63.

<sup>103</sup>BOURDIEU, Op. Cit., p. 9.

<sup>104</sup>*Diário do Ceará*, 4/9/1926.

Retomando, com Vega, a sua referência à terminologia “música popular”, por sua vez, adverte o próprio autor, não é um termo interessante, pois evoca uma ideia datada, no caso, a própria concepção de “povo”.<sup>105</sup> Já o seu entendimento de “música ligeira” parece conveniente quando nota que não se cogita em um gênero, nem em um grupo observável hierarquicamente, mas de uma possível *seleção* de músicas com um *ethos* característico. Acrescenta-se que, embora sempre tenham existido músicas com esse *ethos*, o termo aparece, como se pôde conferir anteriormente, em correlação com o desejo de se distinguir e de nomear aquilo que aparecia como incomum perante o que era adotado como correto, adequado, esperado, estético etc.

Finalmente, à ideia de que a “música comum” sempre existiu, não se prestou a atenção devida, o fato de ter sido feita em larga escala resume a crítica que Vega faz à História. Esta procedeu com recortes, seleções, classificações e exposições, não se interessando em perceber a dinâmica e as práticas de um todo indiscriminado concentrado nas cidades. Para Vega, a mesomúsica significa a maioria do que se ouve e produz. Não a situa em relação a uma dinâmica de entidades que promovem e especulam em cima, como a “indústria cultural”, não está restrita à burguesia ou pequena-burguesia e ao proletariado. Sua definição se firma na sugestão do seu vínculo como um fenômeno histórico potencializado desde a Modernidade, já que essa música existe desde há muito tempo.

O autor nota a importância do fenômeno, dada sua abrangência. Para ele, a mesomúsica é a música mais “eficiente” no sentido de ‘musicalizar’, pois é absorvido del ambiente por espontânea selección del oyente. Además, hay una pedagogia

---

<sup>105</sup> A referência neste caso é à concepção romântica desde os fins século XVIII, para a qual povo é uma entidade homogênea e idealizada, guardiã dos costumes, das tradições, em equilíbrio com a natureza e apartada da civilização.

doméstica empírica”;<sup>106</sup> e, em se tratando dos aspectos econômicos, “es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, la hemos atribuído um promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta.”<sup>107</sup>

La mesomúsica alimenta innumerables impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados y cantidad de solistas y ejecutantes de orquesta profesionales; la mesomúsica sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y reproductores; la mesomúsica mantiene la mayor parte de los programas de radiofonia y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; [...] sostiene la profesión de ejecutante, y son muchos los ejecutantes que integran, además, las orquestas superiores; vitaliza la profesión de pedagogos formadores de futuros concertistas que terminan em las pequenas orquestas; sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios em diarios y periódicos; suministra el repertório para espectáculos, cines, teatros y, como musica para la danza de salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversas ordenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etc[etera) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. Em fin, la mesomúsica aloja em grandes edificios modernos las instituciones del derecho de autor y del derecho de intérprete [...] <sup>108</sup>

No artigo de Vega, um gráfico ilustrativo acompanha essa definição. Ali é indicado na forma de um retângulo, contendo na parte superior esquerda dentro de outro retângulo a expressão “música superior”. Na parte inferior deste mesmo lado, está em outro retângulo “música primitiva”, e pouco acima da borda inferior direita, da mesma forma, consta “música folclórica”. A palavra mesomúsica aparece recortando o retângulo maior onde todas as outras estão contidas em posição diagonal, dando a ideia de que ela se conecta a todas as outras, porém, cada uma das outras, é como um conjunto específico, dentro do grande todo, preenchido em sua maior parte com a

<sup>106</sup> VEGA, Op. Cit. 1997, p.10.

<sup>107</sup> VEGA, Op. Cit., p. 11.

<sup>108</sup> Idem.

mesomúsica. Essa especificidade, acredita-se carece de revisão, já que as influências e trânsitos são mútuos e contínuos.

Esse estudo de Vega, no entanto, parece interessante porque, primeiro, percebe haver uma produção ordinária, comum. Embora o autor não explique exatamente o que quer dizer com a conceituação de “comum”, aqui se entende como duplo sentido, inclusive para abarcar a menor possibilidade de equívoco. É entendida “música comum” como geral, ordinária, espontânea, não circunscrita por bordas passíveis de demarcação, nem territoriais, nos sentidos geográfico, econômico e cultural.

É havida como “comum” no sentido de partilhada. Seus usos e práticas podem denotar os modos em que ela se mostra nas sociedades no tempo. Possui aspectos residuais, porque está sempre se modificando e é aberta para absorção de outros movimentos; é uma música das cidades, mas que alcança também os campos; e partilhada, no sentido de alcance e experiência voluntária e involuntária, da qual todos podemos ter uma ideia do que seja.

O incremento desta discussão, portanto, com a proposição de Vega, é o fato de sugerir um lugar de meio mais generoso com o conceito de *música comum*. Esta, por sua vez, que convive e dialoga com outras músicas segmentadas pelas suas práticas, e que se tornaram mais específicas na medida em que estão circunscritas em seus modelos, no caso, as músicas de tradição erudita e, também, eventualmente, aquelas da tradição oral ou “folclórica”, já que esta última pode ser considerada música comum, antes de ser selecionada como música de alguma tradição. Desta forma, tratando-se do que é entendido por “música ligeira”, de “salão”, ou “popularesca” como *música comum*, saltam aos olhos os processos discursivos segmentados. No decorrer da história, muitos intelectuais, cujos interesses representavam, muitas vezes, ideias



predominantes, apartaram a *música comum* em blocos depreciativos, que, por sua vez, passaram despercebidos das narrativas focadas em pinçar os presumidos elementos potencialmente distintivos pelo fator tradição ou elaboração.

Continua-se, no entanto, a chamar toda música de música popular urbana ou música popular. Essa desconfortável expressão obriga a se fazer ressalvas e recordar-se de que, não obstante, possa também significar, ‘para muitos’, ou algo comum e partilhado, a expressão *música popular* no manejo dos historiadores e musicólogos, quase sempre, não abrangia a totalidade de suas manifestações. Desse modo, foi preciso indicar outras dicções que dessem conta de uma grande parcela da manifestação musical urbana como música popularesca ou ‘ligeira’. É preciso talvez cadastrar, nesse *rol* do repertório da história, essa produção, pois que ela já é examinada com o olhar desconfiado daqueles inspetores que pretendem fazer a vistoria das coisas ‘nossas’, ou melhor, do tipo brasileiro e nacional, a próxima discussão.

## 1.2 A música ligeira no pensamento sobre a música popular no Brasil

Percorrer a bibliografia sobre a História da Música Brasileira, no sentido de seu exame, evoca uma sensação semelhante à travessia das *Passagens*<sup>109</sup> benjaminianas - galerias iluminadas, cobertas por vidros, onde se amontoam lojas e magazines, vitrines de luxo, bem assim uma multidão de anônimos transeuntes; uma dentre as muitas “fantasmagorias” da Modernidade. O que isso tem a ver com a bibliografia sobre a música brasileira? Tal associação parece imprecisa e tensa, no entanto, se tomar a imagem das *Passagens* como um fragmento de um mosaico, cujas unidades se associam por um mesmo *pathos*, não será difícil perceber a proximidade entre ambas: a escrita da

---

<sup>109</sup> Walter Benjamin *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

História da Música no Brasil teve sua narrativa constituída, até pouco mais da segunda metade do século XX, tal qual uma vitrine dos *capolavori* e seus respectivos autores dispostos em galerias temáticas. Estas, por sua vez, desenvolvidas ora pelas relações cronológicas, ora por suspeitas afinidades estilísticas, ou como ‘produto autêntico’, assim como as vitrines com suas lustrosas e seletas mercadorias descritas nas *Passagens*.

Tal qual vitrines, nestas narrativas, é possível perceber as evidências de uma seleção dos desvelos, dos projetos políticos, bem como de alguns dos mecanismos daqueles que escreveram a História, comprometidos com suas versões e afinados com seus respectivos ‘horizontes de expectativas’. Não se intenciona aqui a emissão de avaliações aos historiadores da música pelas suas seleções e recortes. Faz-se necessário, todavia, apontar quais procedimentos ideológicos dominantes influíram para que determinado repertório não fosse comentado, inventariado e cada vez mais rejeitado ao longo da história.

Considerando o aspecto normativo, na historiografia da música brasileira, são irrisórias as referências à ideia de “música ligeira”. Praticamente poucos dicionários e enciclopédias dão notícia dessa expressão. Ela aparece, sendo empregada de modo esparso, por historiadores e pensadores, inclusive, alguns bem recentes. A dicção surge em Tinhorão,<sup>110</sup> Mercedes Reis-Pequeno,<sup>111</sup> Kiefer,<sup>112</sup> Napolitano,<sup>113</sup> Burnett,<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Em Tinhorão aparece a expressão “teatro ligeiro”, ou “artistas ligeiros”, porém transcrevendo outro autor. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 123.

<sup>111</sup> REIS-PEQUEMO, Mercedes. “A imprensa no Brasil”. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e folclórica*. 2ª Ed. São Paulo: Publifolha e Art Editora, 1998, p.372.

<sup>112</sup> KIEFER, Bruno. *Raízes da música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2013, p.88.

<sup>113</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 20.

<sup>114</sup> BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2011, p.185.

Bessa,<sup>115</sup> só para citar alguns. Intuem-se sobre a música a que se referem, contudo, em nenhum há comentário que permita dimensionar o que representava historicamente.

A revisão a seguir está apoiada nos estudos recentes que analisam de forma crítica a bibliografia referente à História da Música Popular no Brasil. Os artigos selecionados para a revisão surgem no ano 2000 e foram escolhidos porque representam os estudos com os quais é possível demonstrar esses processos seletivos, como a ideia de tradição na música brasileira, a apologia da música mestiça como fator diferencial, a defesa do que se pensou como música autêntica, no caso, o samba, ou, ainda, porque a expressão *música popular brasileira* evoca uma identidade musical embasada em determinados conteúdos considerados denotativos dessa brasilidade (a síncope, “acentos bárbaros”, “melancolia”, entre muitos outros aspectos).

Destes estudos que trazem uma revisão dessa bibliografia, foram pioneiros Wisnik (1980)<sup>116</sup> e Vianna (1995),<sup>117</sup> porém aqui se detêm as revisões postuladas com início no ano 2000. Dentre os mais recentes, destacam-se, Marcos Napolitano (2000)<sup>118</sup> e (2001),<sup>119</sup> Carlos Sandroni (2004),<sup>120</sup> Elizabeth Travassos (2005),<sup>121</sup> Vinci de Moraes (2007),<sup>122</sup> Martha Abreu e Carolina Dantas<sup>123</sup> (2007), Mareia Quintero-Rivera (2000)

---

<sup>115</sup> BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010, p. 177.

<sup>116</sup> WISNIK, José Miguel e SKEFF, Enio. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. 2º Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

<sup>117</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.

<sup>118</sup> NAPOLITANO, Marcos e Maria Clara WASSERMANN. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167 -189. 2000.

<sup>119</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

<sup>120</sup> SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004..

<sup>121</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. “Pontos de escuta da música popular no Brasil”, In *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Martha Ulhôa e Ana Maria Ochoa (organizadoras). Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

<sup>122</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de, “História e historiadores da música popular no Brasil”, In *Latin American Music Review*, volume 28, number 2, Fall/Winter 2007.

<sup>124</sup> e Juliana Pérez Gonzalez (2013)<sup>125</sup> e (2015),<sup>126</sup> com pesquisas específicas que promoveram uma revisão fundamental à compreensão da história da música no Brasil. .

Adianta-se a informação de que, no Brasil, quase não é possível definir, ou mesmo demonstrar, o que estaria sob a denominação, “música ligeira”; tampouco o que se percebe como um conjunto de qualidades aneladas, - “amadores, de estilo sentimental que fizeram “música ligeira”,<sup>127</sup> - na formulação de Zacarias Gondim. Essa expressão não foi, até momento, analisada. Somente por intermédio das pistas sobre o que foi descartado ou repellido pelos discursos empenhados em definir o que seria a *música brasileira* é que se torna possível circunscrever essa música. Para emergir esse processo de como foi, ou não foi abordada a música em questão, é preciso ouvir as muitas narrativas sobre a mesma, aqui resumidas nos aspectos que interessam a essa discussão e, só assim, será possível, então, identificar, mediante o silêncio sobre esse repertório o que se passou em relação a isso.

Os autores estudados que analisaram a historiografia da música brasileira têm em comum o fato de tangerem com uma mesma tensão: as formulações em torno do que seja a música popular brasileira. Antecipa-se esse aspecto, advertindo, com Sandroni para a noção de que,

[...] a ideia de “música popular” tem um pressuposto comum à ideia de república: trata-se, é claro, da ideia de “povo”. Quem pensa em

---

<sup>123</sup> ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 -1920”.In *Nação e cidadania no Império: novas horizontes*. José Murilo de Carvalho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>124</sup> QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: ideia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP/Anablume, 2000.

<sup>125</sup> GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popular na obra musicológica de Mário de Andrade. *Rev. Inst. Bras.*, São Paulo, n.57, p. 139-160, dez. 2013.

<sup>126</sup> GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015.

<sup>127</sup> GONDIM, Op. Cit., p.32.

música popular brasileira tem em mente alguma concepção de “povo brasileiro”, tanto quanto quem adere a ideais republicanos”.<sup>128</sup>

### 1.2.1 Os primeiros folcloristas: fins do século XIX até 1920

Iniciando com Abreu e Dantas,<sup>129</sup> - as autoras demonstram que a música foi, desde finais do século XIX, com os primeiros folcloristas,<sup>130</sup> um fator importante para se pensar a mestiçagem como valor e cultura original, cujas diferenças implícitas, tais como os lugares sociais e origens étnicas, estão, segundo a maioria dos autores, harmonizadas espontaneamente pela música. Estes folcloristas e memorialistas, na sua maioria médicos, literatos, políticos etc. “eram bastante otimistas em relação ao que definiram e divulgaram como tradições musicais populares, brasileiras e mestiças”<sup>131</sup> e neles se percebia que havia “uma saída possível e promissora, em termos culturais, e não apenas raciais para a nação”.<sup>132</sup> Suas muitas contribuições à historiografia da música no Brasil foram, por muito tempo, desconsideradas, porque estiveram enquadradas como “pouco científicas” e “insuficientes”.<sup>133</sup> Essa perspectiva, da música como um caminho para o amálgama das raças e conflitos sociais, faz coro com Zacarias Gondim, a fonte e com o qual se fará uma aproximação. Ele igualmente pensava que

<sup>128</sup> SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. p. 25.

<sup>129</sup> Esse artigo situa-se no debate entre duas teses sobre o período, conforme as autoras, a primeira, “[...] defendida por historiadores nos anos de 1980-1990, é a de que o pensamento intelectual da chamada *Belle Époque*, especialmente na capital da República se voltava preponderantemente para valores externos e para a europeização dos costumes” [...] a outra, “decorrente da anterior é a de que as manifestações populares em geral, e musicais em particular, teriam sido amplamente desvalorizadas e condenadas nesse período pelo meio intelectual”. ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 127.

<sup>130</sup> Transpondo o período coberto pesquisado pelas autoras Abreu e Dantas, ressalta-se que a legitimação do samba, como o produto brasileiro e uma representação nacional, já se esboçava em 1875, aparecendo nas anotações de Capistrano de Abreu.<sup>130</sup> O autor considerava que, “[...] “o samba é uma das mais fiéis expressões do povo brasileiro. Com efeito, o samba pertence-nos como os jogos olímpicos à Helade e os gladiadores à Roma. Examinai-o, estudaí-o com simpatia, e vereis quanta luz projetam sobre o caráter nacional os sons melancólicos da viola, a inspiração cismarenta do cantador, as danças, ora tristonhas e indolentes, ora ressumbrando no calambachado do baião e no sapateado do pesqueiro um não sei quê de vertiginoso e exaltado.” ABREU, Capistrano de. *Ensaio e estudos* (crítica e história). 1ª série, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975, p. 45.

<sup>131</sup> Idem, ibidem.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Idem, p. 126.

“essa liga dos metais”,<sup>134</sup> metáfora para as raças, deveria acontecer com o passar do tempo, por via de uma “longa convivência dos costumes”<sup>135</sup> das raças, manifestar-se-ia uma nacionalidade. Isso, na sua óptica era uma perspectiva, como na maioria dos autores.

A música dos afrodescendentes, dos índios e da herança portuguesa foi valorizada como tradição original, e seus atributos mais comumente lembrados são o “temperamento poético”, “a alma cheia de amor e sofrimento”, “a expressão espontânea de gênio do nosso povo” e “os tons nostálgicos [...] com acentos bárbaros de desesperança”.<sup>136</sup> Essas qualificações eram comuns nas primeiras narrativas da música brasileira, na tentativa de caracterizá-la. Como anotam as autoras, e é fato amplamente discutido, os folcloristas “não conseguiram escapar de determinados preconceitos”,<sup>137</sup> especialmente com relação aos negros, com a remissão frequente a “tipos primitivos”,<sup>138</sup> e a cultura como “ignorante e analfabeta”.<sup>139</sup> Ao que parece, havia a intenção de reposicionar essa percepção no pertinente à constituição do ‘povo’ brasileiro, um aspecto de alta tensão, levando-se em conta as teorias raciais então urgentes. Pode ser, que esse movimento pela assimilação dos afrodescendentes e índios, mediante o reconhecimento de sua dor, como sugerido na poética musical e expresso na significação do martírio a ser lembrado (“langor e melancolia”, “cheios de desesperança”, “tons nostálgicos”),<sup>140</sup> fosse uma tentativa de mudar o *ethos* da nação, de bárbara e cruel para nova e criativa.

---

<sup>134</sup> GONDIM, Op. Cit. p.14.

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.140.

<sup>137</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit.,p.140.

<sup>138</sup> GONDIM, Op. Cit.,p.15.

<sup>139</sup> Referências comuns encontradas entre os intelectuais do período estudado. ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.140.

<sup>140</sup> ABREU e DANTAS, OP. CIT., p.140.

Os primeiros folcloristas investiram na catalogação e descoberta do que é mestiço ou de uma música mestiça. Seu principal intelectual, Sílvio Romero (1897),<sup>141</sup> focado na diferença entre agentes criadores e os transformadores, promovia uma complexa taxionomia das canções populares e tinha, no mestiço, o agente transformador, mas, sobretudo, criador e protagonista desse universo popular.<sup>142</sup> Júlia Brito Mendes,<sup>143</sup> cujo prefácio do livro *Canções Populares do Brasil*, de 1911, por exemplo, enaltece a “fusão das raças que se operou e ainda está se operando” do “povo” brasileiro e Alexina de Magalhães Pinto<sup>144</sup>, no seu livro de canções brasileiras, faz denotar a valorização da liga portuguesa, africana e indígena como contraposição ao estrangeirismo que, conforme a autora, “tende a desagregação” dos costumes brasileiros. Mello Moraes Filho<sup>145</sup> publicou os *Cantares Boêmios*, em 1900, em que reconheceu e citou “músicos negros e mestiços”,<sup>146</sup> “tocando com grande habilidade violões, pianos e violinos nas cidades do interior”.<sup>147</sup> Guilherme de Mello,<sup>148</sup> autor da *História da Música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, via uma relação entre a música popular e a identidade nacional. Para ele, se reconhece a “arte musical de um país”, “consultando-se a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade”.<sup>149</sup>

---

<sup>141</sup> ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves e Cia., 1897.

<sup>142</sup> Idem, p. 16.

<sup>143</sup> MENDES, Júlia de Brito. *Canções Populares do Brasil – coleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas a maior parte das quais trasladada da tradição oral pela distinta pianista d. Júlia de Brito Mendes*. Rio de Janeiro, Livraria Cruz Coutinho, 1911, p. XI., apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 131.

<sup>144</sup> PINTO, Alexina Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo, e danças populares*. Rio de Janeiro: São Paulo e Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1911 (Coleção Icks, série A, Biblioteca Infantil), p. 194, apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 138.

<sup>145</sup> MORAES FILHO, Mello de. *Cantares brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1900, p. XII. Apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 132.

<sup>146</sup> Idem.

<sup>147</sup> MELLO MORAES apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 132.

<sup>148</sup> MELLO, Guilherme de. *A Música no Brasil*. Bahia: Tipografia São Joaquim, 1908, p. 3. Apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 135.

<sup>149</sup> Idem.

Como assinalaram Abreu e Dantas, “nem todos os autores, deixaram de valorizar a música popular urbana”,<sup>150</sup> e acrescenta-se que, em Guilherme de Mello, Mello Moraes Filho, por exemplo, foram referidos nas suas publicações aqueles autores da música de salão e feita a menção as suas composições com domínio das valsa, *shottische*, polca, todos gêneros estrangeiros. Na definição do que é ‘a’ música brasileira, contudo, era claro o discurso em prol de uma música mestiça que, aos poucos, vai ficando cada vez mais seletivo. Já se falava, por exemplo, em “repatriar a música brasileira exilada das nossas grandes cidades e dos salões, honrá-la nos seus cultores e intérpretes”.<sup>151</sup> Ora, se há intenção de repatriar, é porque algo diferente já ocupava o lugar daquilo que era percebido como próprio ou local. Por sua vez, é possível pensar que esse ‘próprio’, objeto de catalogação e pedagogia,<sup>152</sup> já estava um tanto ilhado, seja nas periferias das grandes cidades, seja nas zonas rurais. Conforme Abreu e Dantas, comentando a propósito de Afonso Arinos,

Em sua visão, de acordo com as concepções dos folcloristas, não era interessante contrariar, com doutrinas sem raízes na natureza, as tradições, os costumes, a organização espontânea dos povos. Claro, entretanto, que toda essa valorização das “tradições musicais nacionais” exigiria uma separação entre o que havia de trigo do joio – uma espécie de censura – nas “canções triviais”. Afinal, “no desvario das orgias” poderiam estar refrões ou “coplas brutais e grosseiras”. Para o autor, se a “musa popular era essencialmente ignorante, não deixava de ser profundamente genial”.<sup>153</sup>

Com respeito à música urbana, é notória a percepção de um liame entre a “geografia social” e as manifestações culturais autênticas, esboçadas, inclusive, nas

---

<sup>150</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.127.

<sup>151</sup> ARINOS, Afonso. “Música Popular”, *Kosmos*, ano 2,n.4, abril 1905.. Apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 133.

<sup>152</sup> Os livros de Alexina Magalhães eram para ser usados na escola fundamental. No Ceará, o autor Juvenal Galeno, tido como um dos primeiros folcloristas, também publicou poesia popular para ser cantada nas escolas. GALENO, Juvenal. *Quem com ferro feri com ferro será ferido e Canções da Escola*. Org. Raimundo Netto. Fortaleza: Comercial, 2010. Coedição com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

<sup>153</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit.,p.133.



charges de Raul Pederneiras.<sup>154</sup> Na charge, ele ilustra o tipo de repertório de acordo com bairro no Rio de Janeiro. O salão estaria entre a aristocracia e a música dos violões que ocupava o lugar de baixo da gravura. Em 1906, o literato Olavo Bilac, por exemplo, percebia um “artificialismo dos bailados”<sup>155</sup> nos bairros nobres do Rio de Janeiro, enquanto que uma música de dança mais “criativa e original”,<sup>156</sup> referindo-se ao maxixe e ao samba, se dava nos bairros habitados por negros, localizados na zona portuária.

Abreu e Dantas comentam os argumentos do Poeta:

Na Saúde se dançava o samba: “uma fusão de danças”, que misturou o “jongo”, os “batusques” africanos, o “cana-verde” dos portugueses e a “poracé” dos índios. Segundo Bilac, “[...] as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, fazendo desaparecer “[...] o conflito das raças” e absorvendo “[...] ódios da Cor”. Portanto, concluía o poeta: “O samba é, - se me permitis a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite.” Era na música e na dança – no samba, especificamente – que se harmonizavam as raças, as diferenças e os conflitos, daí nascendo a nossa originalidade como nação.<sup>157</sup>

Ao mesmo tempo em que se preocupavam em destacar uma música popular original e mestiça, havia também entre os protagonistas examinados aqueles que se contrapunham à música erudita, pois, para alguns, ela não possuía afinidades com a cultura local. Essa sugestão se manifesta, por exemplo, com Catulo da Paixão Cearense, quando da publicação de sua coletânea de modinhas:

[...] nós que preferimos uma modinhas, uma canção rústica, um lundu requebrado a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação....não nos importamos com o pedantismo [...] dos que menoscabam do violão, por ele, dizem, o instrumento dos desocupados e perdidos[...] Concluo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosas joias...Mas, ainda assim, os srs. Quaresma vão

<sup>154</sup> Ver reprodução anexa. PEDERMEIRAS, Raul. “Diz-me o que cantas...darei de que bairro és” In: *Modernismo e música brasileira*. TRAVASSOS, Elizabeth. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 38.

<sup>155</sup> BILAC, Olavo. (pseud. Fantasio), “A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, ano III, n.5, maio 1906, apud ABREU e DANTAS, Idem.

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit. p. 134.

prestando, conscientemente, inestimável serviço à *literatura mais nacional – a do povo*.<sup>158</sup>

Nos anos 1920, como demonstram as autoras, Coelho Neto, ao lado de Afonso Arinos, Lindolfo Gomes e Alexina Magalhães, “buscavam através do folclore uma pedagogia nacional”. Renato de Almeida, autor da *História da música brasileira*, publicada em 1926, sintetiza a ideia de que, a música popular “era a voz da terra, que moldaria a arte brasileira”.<sup>159</sup> Ao que parece, uma das complexidades dessas formulações é o fato de que elas não “eram mera especulação do mundo letrado”.<sup>160</sup> Como salientam as autoras,

[...] as músicas e as poesias populares – irreverentes, obscenas ou graciosas – estavam nas ruas, nas festas e nos teatros mais finos. Faziam parte da vida, do lazer e das demandas políticas de setores populares. O trabalho dos folcloristas, então, também era fruto de diálogos e conflitos culturais entre diferentes e desiguais, travados cotidianamente.<sup>161</sup>

Se, por um lado, a música tinha trânsito livre, Abreu e Dantas anotam que para os sujeitos praticantes não era bem assim:

[...] não havia muito espaço para as considerações sobre os conflitos, perseguições e subversões que envolviam as manifestações culturais dos sujeitos sociais qualificados muitas vezes como “analfabetos” e “ignorantes”. Lundus executados nas ruas e nos salões e modinhas cantaroladas por libertos certamente tinham significados muito diferentes dos previstos e não devem ter sido considerados pelos próprios agentes musicais, ou por autoridades policiais, de uma forma tão coesa. Muito menos como únicos sinais de uma positiva identidade cultural nacional.<sup>162</sup>

Aspecto importante é o fato de que os folcloristas, como anotado, embora muitas vezes fruissem com esse repertório, “não enxergaram as condições econômicas e sociais

<sup>158</sup> CEARENSE, Catulo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25ª Ed. ,Rio de Janeiro, Livraria do Povo,1908, apud ABREU e DANTAS, Op. Cit.,p. 130.

<sup>159</sup> ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926, p.15-6.

<sup>160</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit. p. 129.

<sup>161</sup> Idem, ibidem.

<sup>162</sup> ABREU e DANTAS, Op. Cit. p. 140.

em que se encontram os próprios sujeitos”.<sup>163</sup> E aqui abre-se um aparte sobre essa questão social, inserindo Zacarias Gondim nesse debate, com os demais autores considerados por Abreu e Dantas. Zacarias toma grande parte de seu artigo para enfatizar a condição precária dos músicos no Brasil, sobretudo, ressalta ele, porque são os negros e mulatos a maioria a realizar as artes no país. O seu argumento era o de que as artes não eram valorizadas pelas elites, e, por isso mesmo, por ser de menor valor, a música era conduzida por negros e mestiços. Os salários irrisórios dos músicos das bandas, a falta de escolas e de incentivo do Governo, segundo ele, eram evidências desse ambiente precário, sobretudo no Ceará. Ele ironiza o fato de a elite branca enviar seus filhos para estudo no Exterior, e não incentivar o exame das artes em seu meio, ao mesmo tempo em que uma presumida habilidade para a música percebida entre os mulatos e negros seria cultivada, fato que, argumenta Zacarias, os mantinham à frente desses ofícios. Conforme Zacarias Gondim,

Dahi o prolóquio popular, ainda hoje em voga, e de que fazem uso os detractores dos artistas, como uma clava de Hércules: Para as letras os brancos; para as artes os mestiços! Isto dizem querendo mostrar a vocação e a bossa de cada um. Bonito achado! Se os que frequentavam a Universidade de Coimbra eram todos brancos, e, ao contrario, as artes eram exercidas pela gente mestiça, índios e negros, como tirar-se tal conclusão tão absurda?! Seria o mesmo que dizer: para a caça o sertanejo; para a pesca o praciono!<sup>164</sup>

Até o momento, a questão relativa à música urbana, no caso, a “música ligeira”, é ainda difusa. A tônica entre os autores abordados, ao que parece, era o gosto pelas manifestações mestiças que julgavam apreciáveis e denotativas da singularidade do país. Por outro lado, uma crítica dessa relação: a música mestiça se sobressaía em decorrência de ser uma das poucas possibilidades de alguma ascensão social para os afrodescendentes. O desprezo pelas manifestações médias, relativas à música urbana e que estava aparentemente relacionado com modismos, importação de costumes, também

---

<sup>163</sup> Idem.

<sup>164</sup> GONDIM, Op. Cit., p.19.

se manifesta, já no início dos anos 1920, com as posições de Arinos e Bilac, entre outros. A música dos salões não era, até aquele momento, nem objeto de análise, sequer objeto de maiores considerações para os primeiros folcloristas. Quando muito, alguns anotaram e se recordaram de seus compositores. Zacarias Gondim, com sua observação sobre a “música ligeira” como “verdadeiras nulidades”, antecipa o cânone paulista, ou o modernismo, que, desde aí, foi o influenciador das próximas teses sobre a música popular brasileira.

### 1.2.2 Em torno da origem e do autêntico (1920 - 1960)

*A História-da-Música que nem todas as outras Históricas, está cheia desses túmulos inúteis. Si o Brasil é um vasto hospital, a História da Música é um cemitério vasto.*  
(Mário de Andrade)<sup>165</sup>

Napolitano e Wasserman,<sup>166</sup> o próximo debate, iniciam sua análise a partir de 1920, portanto, dão sequencia a revisão de Abreu e Dantas. Os autores, trazendo sob seu foco o processo que legitimou o samba como tradição, identificam o fato de que um aspecto se sobressai nos discursos desde então: o problema da origem. Duas tendências historiográficas são formuladas no período: a que promoveu uma discussão “buscando origens” e a que critica “a própria questão da origem”.<sup>167</sup> Mário de Andrade representa a primeira orientação. A segunda, não procede uma negação propriamente, mas empenhará esforços no reconhecimento das tradições da cidade moderna, como o samba, o choro e seus principais atores.

<sup>165</sup> ANDRADE, Mário. “Ernesto Nazaré”. In: *Música, doce música*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p.124.

<sup>166</sup> NAPOLITANO, Marcos e Maria Clara WASSERMANN. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167 -189. 2000.

<sup>167</sup> NAPOLITANO E WASSERMAN, Op. Cit., p.168.

A orientação modernista pensava que a música popular brasileira era “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora”.<sup>168</sup> Seu entendimento, contudo, não postulava um culto às origens. Nas suas palavras, ao contrário, o conhecimento aprofundado da música de tradição, da música popular, deveria constituir-se em base, para, na mão de compositores criativos, despontar numa arte musical estética no Brasil. A sutil diferença dos modernistas em relação aos primeiros folcloristas era que,

[...] o folclore contribuiria para a manutenção da identidade nacional na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado. A busca da tradição cotejada com a perspectiva da modernidade, deveria construir um idioma musical próprio, irreduzível ao culto folclorista *per se*.<sup>169</sup>

Como nota Assis, citando Renato Ortiz, o que se contrapõe naquele momento em relação aos primeiros folcloristas é que, “ser diferente não basta, [era] preciso mostrar em que nos identificamos”.<sup>170</sup> Conforme Assis, “o símbolo desta identificação estava na esfera das manifestações primitivas do povo”, pois nelas residia um “poder dinamogênico”. Isso significa para Mário que a “música popular é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas” porque ela é capaz de “[...] contar qual é a psicologia [de determinada coisa] sem que ela seja sabida de antemão”.<sup>171</sup> Esse “poder dinamogênico” é revelador dessa psicologia, e uma metáfora para isso poderia ser a alusão à ‘alma de um povo’. A música popular teria essa qualidade conforme sua concepção, reveladora dessa psicologia. Conforme Mário,

Ora o quê a música popular faz desses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogênica. É dinamogénia sempre agradável porque

<sup>168</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 24.

<sup>169</sup> NAPOLITANO e WASSERMAN, Op. Cit., p. 169.

<sup>170</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 12. apud ASSIS, Ana Cláudia de. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra- Peixe (1944-1954)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós –Graduação da Faculdade de Filosofia Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006, 268 pp., p. 69.

<sup>171</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 41 – 42.

resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer, interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas *também* as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura.<sup>172</sup>

Essa qualidade, contudo, “estava presente em culturas tradicionais que guardam certa distância, tanto física quanto espiritual, do cosmopolitismo dos grandes centros urbanos brasileiros”,<sup>173</sup> portanto, missões de pesquisas eram fundamentais e os compositores deveriam considerar e realizar coletas desse material da música de tradição *in loco*. Isso, no entanto, também determina indiretamente a ideia de que a música popular urbana internacionalizada, no fluxo e contexto da cidade cosmopolita, seria então ‘desalmada’, sem essa qualidade “dinamogênica”, ou qual psicologia seria a revelada?

Como chamam a atenção os autores, (Napolitano e Wasserman, Assis), Mário reconhecia inúmeras manifestações às quais identificava como “constâncias brasileiras”<sup>174</sup> (lundu, danças dramáticas, modinha, a síncope). Assim, por exemplo, com relação à música popular urbana e ao repertório de Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá, quando comentados por ele, essas “constâncias” foram reconhecidas e, na sua opinião, foram desdobradas de forma criativa, especialmente se referindo a Tupinambá e Nazareth.

Se a música popular era referida como ilhas de manifestações, e sua localização decorria das missões e coletas, de outra parte, a música popular urbana que acontecia no

---

<sup>172</sup> Idem.

<sup>173</sup> ASSIS, Op. Cit., p. 69.

<sup>174</sup> ASSIS, Op. Cit., p. 69.

seu entorno estava situada num terreno pleno de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que se argumentava a favor do material característico mencionado há pouco, Mário também se resguardava de um pensamento “exclusivista brasileiro”.<sup>175</sup> Comentando sobre certas identificações de Nazareth com Chopin, ou valsas europeias e habaneras, que se imiscuíam nas músicas do Brasil, ele não aceita a pecha de defensor patriótico. Conforme suas palavras,

[...] É evidente que não tenho tempo a perder pra estar bancando o purista e o patriótico. Acho mesmo um encanto humano em perceber elementos estranhos numa qualquer joia da invenção popular, seja numa farça do Piolin como *Do Brasil ao Far-West*, seja no maxixe recente *Cristo nasceu na Baía*, onde se intromete a horas tantas um meneio norte-americano. Minha opinião é que o destino do homem fecundo não é defender os tesouros da raça, mas aumentá-los porém.<sup>176</sup>

Resta complexo diferenciar o que exatamente era o alvo de sua indisposição relativamente a algumas músicas urbanas. O aspecto recorrente é sua crítica à internacionalização, sobretudo a influencia da música dos Estados Unidos. Vale transcrever um longo trecho de Mário que explicita essas apreciações (1928):

Além dessas influencias já digeridas [polca, mazurca, shottische etc] temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um samba macumbeiro, *Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam o caráter da peça. É um maxixe legítimo. [...] Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos....de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a...Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melódica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas.<sup>177</sup>

Se, com os primeiros folcloristas, a geografia musical-social já se esboçava, a fim de separar as músicas originais dos “estrangeirismos dos salões”, conforme

<sup>175</sup> ANDRADE, Op. Cit. 1972, p. 27.

<sup>176</sup> ANDRADE, Op. Cit., 1963, p. 126.

<sup>177</sup> ANDRADE, Op. Cit., 1972, p. 26.

mencionado há instantes, com relação às postulações dos modernistas, se nota a significação da música urbana como diferente, inautêntica e misturada, porém nem toda ela será desse modo, como já mencionado. Consoante resumem Napolitano e Wassermann, ela não constituía “material privilegiado para o projeto marioandradeano”,<sup>178</sup> porque

[...] nele a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades. Além do mais, a música urbana, sobretudo aquela produzida no centro mais vigoroso de produção musical-popular - a cidade do Rio de Janeiro- rapidamente era canalizada para o consumo, na forma de *música ligeira*.<sup>179</sup>

Os autores, no entanto, tornam a questão mais complexa, ao fazerem uso da expressão “música ligeira”. Conforme esclarecido por Napolitano, a “música ligeira” é a “música comercial, leve, fácil, de harmonias menos complexas, voltadas para a audição fácil em situação de convívio social”,<sup>180</sup> coincidindo, portanto, com a maioria das definições contemporâneas da expressão, observadas no item antecedente. Como os demais definidores, ele salienta que,

[...] “O termo servia, entre meados do século XIX e anos 1940, como sinônimo de "musica popular" mais comercial e esquemática, mas que podia ter alguma respeitabilidade como fruição social (diferente da música folclórica comunitária, por exemplo, valorizada pela sua autenticidade, ou como material bruto por certos meios intelectuais, mas não como fruição estética propriamente dita”<sup>181</sup>).

Ainda assim, uma expressão pouco convencional, se considerar apenas o aspecto normativo, e é de pouco uso na história da música brasileira.

Diferentemente da unidade de significação “música ligeira”, como referente, a música mesma é imediatamente identificada quanto ao que ela seja. Ela é, no entanto, explicada com a fixação de característica que não lhe é exclusiva, como, por exemplo, o

<sup>178</sup> NAPOLITANO e WASSERMANN, Op. Cit., p.169.

<sup>179</sup> Grifado por mim. Idem, p.169.

<sup>180</sup> Escrevi ao autor, Marcos Napolitano pedindo que esclarecesse qual era o seu entendimento da expressão “musica ligeira” ao que ele respondeu via comunicação eletrônica em 22/08/2015.

<sup>181</sup> NAPOLITANO via comunicação eletrônica em 20/8/2015.



aspecto comercial, as qualidades (fácil, leve, harmonias menos complexas, esquemática) ou a finalidade (convívio social). Cuida-se, portanto, de uma expressão pouco denotativa de um material exclusivo, como pretendem os que se aventuram na sua especulação normativa, ao tentar subentender a ‘música ligeira’ como diferente do que se alcança genericamente como música popular.

Recorda-se a ideia de que os músicos e os fruidores desse repertório não o reconheciam por essas qualidades e não se referiam como compositores de “música ligeira”. É um olhar exógeno, portanto, ao que parece, dos intelectuais. Não se critica como um erro, porém, se evidencia uma inadequação que, para identificar esse repertório, reúnem-se as características que não lhe são exclusivas, mas da música popular como um todo, incluindo algumas músicas eruditas. Ademais, outro aspecto a se notar é que se identifica a “música ligeira” como produção distinta do repertório da música “folclórica comunitária”. Percebe-se é que parece haver, de fato, no segundo caso, uma associação do repertório com um público indistinto, misturado e complexo, tanto pela quantidade como pela discriminação, fato contraposto a outra música popular de coletividade reconhecida como o “samba do morro”, a “música de protesto”, o “funk”, ou se pode dizer, até mesmo a abreviação “MPB”.

Outras expressões são mais frequentes no período sobre exame. Afim de compreender o que significava “popularesca”, “vulgar” e “banal” para Mário de Andrade, recorre-se a González,<sup>182</sup> que procedeu a revisão do conceito de música popularesca naquele autor. Segundo Gonzalez, é presumido que Mário teria começado a usar a expressão “música popularesca” por volta de 1931, nas resenhas jornalísticas do autor e de forma ocasional. Ela observa que, em grande parte desse contexto jornalístico, no qual ele abordava a música de concerto e o que ele ouvia, a expressão

---

<sup>182</sup> GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. *Rev. Inst. Bras.*, São Paulo, n.57, p. 139-160, dez. 2013, p. 149.

“teve um uso descritivo e não depreciativo” como algo que tivesse uma familiaridade, uma “feição popular”.<sup>183</sup> Outras vezes, “referindo-se a peças religiosas eruditas nas tradições camponesas”, por exemplo, ele observa que elas haviam “sido impostas ao povo pela classe eclesiástica – peças sabidamente de autor - e que , como peças, quase nunca conseguem se popularizar folcloricamente. Tipo de fato popularesco, mas não exatamente popular”.<sup>184</sup>

Outra associação comumente relacionada é o fato de a expressão popularesca estar vinculada a vulgar, que, para González, também não indica, em muitos casos, uma depreciação. Vulgar foi exemplificado pelo autor, como anota González, “quase num sentido positivo” - ideia que pode ser conferida no exemplo transcrito:

[...] aquele riso da experiência divertida, aquela leveza de borboleta, ingenuidade originalíssima, esperteza defensiva que só mesmo os índios, as crianças e ... os cariocas possuem. E a sensualidade. Quem for escutar Sinhô perceberá tudo isso nos poemas cantados que ele inventa. É possível que percebam também a banalidade na obra dele. Banalidade não. Vulgaridades, as quais serão todos os dias, certos fenômenos, certas reações essenciais do “rei dos animais” diante do amor, da pândega e da sociedade.<sup>185</sup>

Enquanto popularesca tivesse, por vezes, o sentido de a “feição popular”,<sup>186</sup> como observa González, para o autor, “o contrário de vulgar seria banal”. Percebe-se o adjetivo “banal” sendo usado em referência ao que não é característico, não é vulgar, nem é popularesco, nem é folclórico, porém, é algo entendido como transitório e de uso de uma coletividade e do cotidiano utilitário. Conforme Mário,

Na verdade, não se pode atribuir banalidade à música folclórica, e só mesmo com muita reserva à música popularesca urbana, que serve para o gasto transitório da coletividade. Seria adotar um critério crítico individualista e hedonístico para um fenômeno do cotidiano

<sup>183</sup> Idem.

<sup>184</sup> ANDRADE, Mário. “A modinha e Lalo”. In: ALVARENGA, Oneyda. (ORG). *Música, doce música*: São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 345, apud GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 150.

<sup>185</sup> Idem., “Taxi Sinhô”. In: LOPEZ. Telé Ancona (org.). *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 104., apud GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 151.

<sup>186</sup> ANDRADE, Mário. “Shostacovich”. In: COLI, Jorge. (org.). *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. São Paulo: Editora Unicamp, 1998. p. 400., apud GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 151.

utilitário. Mas de fato o produto folclórico mesmo diante dum crítico esteta, jamais é banal. A música folclórica é fácil, mas não banal. Pode ser vulgar, mas não banal.<sup>187</sup>

Em 1940, depois da passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura, como observa González, o autor emprega o adjetivo “popularesca” para “qualificar certo repertório que circulava nos meios de comunicação”. Como salientado pela autora, Mário não se “referia à discografia como um fenômeno em si”<sup>188</sup> e ele, nessa ocasião, já adjetivava “os próprios discos”<sup>189</sup> como “populares”.<sup>190</sup> É importante notar, com base no manuscrito inédito, que havia os discos considerados “científicos”, aqueles que se prestavam a tornar conhecíveis as músicas de tradição ou mesmo por serem notáveis, e outros populares que receberão diversos tipos de considerações.

Dentre a diversidade de considerações, uma delas é que alguns discos científicos eram prejudicados, talvez, por problemas técnicos de gravação, problemas com o orçamento, induzindo a determinados tipos de arranjo, também, segundo ele, por desconhecimento ou mesmo desprezo das empresas, que eram todas estrangeiras, em tornar conhecível o material folclórico. Como sintetiza González, com relação aos discos, [...] “é possível que fosse necessário [para o autor] distinguir basicamente entre discos de música popular, comerciais e discos científicos”.<sup>191</sup>

Observa-se, porém, que ele igualmente “recomendava no estudo musicológico” os discos de gêneros nascidos das “influências universalistas das cidades”,<sup>192</sup> no caso, os discos de maxixe e choro, mas mesmo aqueles discos “comerciais” com modificações no caráter vocal e instrumental, ainda assim, era possível sua audição para

---

<sup>187</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>188</sup> Apenas um manuscrito inacabado intitulado “O disco e a música popular no Brasil”. GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 152.

<sup>189</sup> Idem.

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>191</sup> GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 152.

<sup>192</sup> Idem, *ibidem*.

conhecimento dos “elementos rítmicos-melódicos como elementos legítimos das tradições populares”.<sup>193</sup>

Ressaltadas essas variantes de apreciações com relação aos discos populares ‘comerciais’, nota-se que não era tanto um pensamento relativo à “indústria cultural” como forjado por Adorno, em 1938, inclusive, no mesmo período das formulações andradeanas. Os aspectos comerciais, como exemplificados por Gonzáles, cuidavam de questões técnicas,<sup>194</sup> mais gerais, como o orçamento que, em alguns casos, deixava um disco melhor e outro deficiente ou, o contrário, excesso de recursos que alteraria o produto. Não são evidentes seus comentários sobre a padronização, ou mesmo a fixação do repertório como mera mercadoria etc. O que parece mais ressaltado era o incômodo com os aspectos efêmeros. Além desses comentários, com relação aos discos, aparece também uma crítica à música “internacionalista”.<sup>195</sup> Esta é descrita como banal, porém a explicação para esse fato estava nos “males da cidadania”,<sup>196</sup> querendo dizer com isso, muito provavelmente, que a cidade promove mudanças, misturas e diluições, incorrendo mesmo em desaparecimento do fator identidade/autenticidade. Conforme Mário,

A discação brasileira é quase que exclusivamente do domínio da música popular urbana, quero dizer, a depreciada, banalizada pelos males da cidadania. O favor dum amigo vitrolófilo (quanto neologismo!) me tem proporcionado felizmente a audição desse gênero musical, de vários países europeus e americanos. Franqueza: a produção é o que tinha de ser, dada a incapacidade do homem ser humano. E não é inferior à nossa. Nem superior. O bom, o que mostra o homem na sua superioridade virtual, continua duma porcentagem mínima. O que temos a fazer, os que colecionamos Dante, Shakespeares, Shelley, Goethe, Heine e talvez Baudelaire em nossas bibliotecas, é selecionar também os discos de valor.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>194</sup> Para aprofundamento, consultar: TEIXEIRA, Maurício Carvalho. “Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos.” In: TONI, Flávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC/SENAC, 2004, p.51.

<sup>195</sup> ANDRADE, Mário. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991, p. 21.

<sup>196</sup> ANDRADE, Mário. “Gravação Nacional” In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas cidades/SCCT, 1976, pp.235-237. In: *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. TONI, Flávia Camargo. (org.) São Paulo: SESC/SENAC, 2003.p. 277.

<sup>197</sup> Idem.

Parece não haver, exatamente, um alvo específico completamente caracterizado que fosse objeto de repúdio. Como músico e intelectual profícuo, é natural que Mário, mediante gosto pessoal e o projeto modernista, este sim, com um repertório preconcebido como cultura nacional, separasse aquilo que lhe parecia mais manifesto os aspectos populares do que outros. O que se arrisca dizer é que são perceptíveis muitos tempos nessas apreciações. Nota-se uma escuta acurada e formulações generosas com os elementos que já vinham sendo postulados pelos primeiros folcloristas como representações da cultura nacional, atento às “constâncias”, e de outro modo, uma indisposição estética para com as novidades, inapreensíveis, indefiníveis, misturadas e no ritmo de produção facilitado pelas novas tecnologias, pela difusão. Existe ainda, o terceiro tempo, idealizado, cujo material de base seria desdobrado numa arte brasileira estética. As apreciações se dão conforme esses ‘juízos’ que deslizam continuamente nesses tempos desiguais. É por isso, que suas apreciações são de entendimento complexo, não sendo suficiente rotulá-lo apenas como pensador nacionalista. Há em Mário muitas nuances para se dar conta.

Continuando com Napolitano e Wassermann, eles notam que, naquele momento, nos idos de 1930, havia mesmo “um ambiente social e musical que rapidamente se transformava, dificultando o estabelecimento de tradições unívocas e lineares”<sup>198</sup> e muitos elementos perturbavam essa realidade; desde a entrada de “novos grupos sociais no universo do samba”, “a formação das Escolas de samba como lugares de tradição”, a “mobilidade territorial das experiências musicais” e a “expansão do rádio” são exemplos dessa diversidade. Neste momento, adquirem evidência os registros de radialistas, jornalistas, cronistas, especialmente no Rio de Janeiro, que tomam para si a

---

<sup>198</sup> NAPOLITANO e WASERMANN, Op. Cit., p. 171-172.

tarefa de consolidar e sistematizar um “pensamento historiográfico”<sup>199</sup> em torno da música popular urbana. Moraes acrescenta que, com relação à perspectiva histórica,

[...] essa geração de Vagalume, nascida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX e que permaneceu produzindo até a década de 1960, estabeleceu fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que esta surgia como fato cultural.<sup>200</sup>

O tipo de registro e avaliação de Mário, porém, conforme Napolitano e Wasserman, promovendo um “esquadrinhamento do material musical não contribuía significativamente para organizar uma ‘tradição’ aceitável para a música popular urbana, na qual, o samba passava a ser o eixo central”.<sup>201</sup> Essa mesma bipartição de interesses e, conseqüentemente, dos historiadores da música popular, é observada por Moraes,<sup>202</sup> ao divisar uma cisão que se acentuará com o tempo entre, de um lado, uma narrativa considerada científica vinculada ao ambiente das universidades e outra narrativa dos que serão cunhados como amadores, memorialistas e colecionadores, pelos historiadores de ofício.

Como nota Moraes, o “universo cultural” onde cresceram esses historiadores de primeira geração, em sua maioria de origem humilde,

[era] justamente para esse universo e eixo de análise que procuravam formas de aceitação cultural mais formal. As justificativas, os argumentos e a operação teórica para esse reconhecimento intelectual e social estavam sendo tecidos, portanto, por esses autores longe do Estado e da cultura formal e institucional, ou então nas brechas da cultura oficial e “erudita”, todas elas ainda repletas de angústias e dilemas diante da “cultura urbana das massas”.<sup>203</sup>

A música popular urbana teve nesses autores, somente neles, seus únicos historiadores, porque, até então, não se concedia relevância a esse segmento, a música

---

<sup>199</sup> Idem. .

<sup>200</sup> MORAES, Op. Cit., p. 274.

<sup>201</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e historiadores da música popular no Brasil”. *Latin American Music Review*, vol.28,nº 2, fall/winter 2007, pp. 271-299. ( p. 273).

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> MORAES, Op. Cit., p.279.

popular da cidade como objeto de interesse historiográfico ou folclórico. Moraes nota que emergiram, então, muitas frentes de trabalho, situadas em lugares distintos, como a imprensa, por exemplo, o rádio, entre outros, “selecionando e legitimando tradições”, porém, como destaca o autor, [...] “essa rede acabou criando também suas próprias mediações, critérios e hierarquias, e aprovou uma série de manifestações e produções ao mesmo tempo em que reprimiu outras”.<sup>204</sup>

Representando os cronistas/jornalistas observa-se atuação Francisco Guimarães (Vagalume), Edigard de Alencar, J.Efegê, Almirante, Lúcio Rangel e muitos outros. Este último editava a *Revista da Música Popular Brasileira*,<sup>205</sup> da qual tomaram parte outros pesquisadores, como Mariza Lira e Brasília Itiberê. A primeira edição da *Revista* apresentava Pixinguinha como o “autêntico músico brasileiro”, “o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos do popular”.<sup>206</sup> A preocupação da *Revista*, era sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana como uma espécie de resgate de gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico.<sup>207</sup>

Almirante, espécie de “testemunha ocular”,<sup>208</sup> era também cantor do grupo *Os Tangarás*.<sup>209</sup> Em seu programa de rádio, divulgava toda a música brasileira, sem restrições. Almirante instituiu, “pela primeira vez”<sup>210</sup> um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana e, consoante Moraes, a expressão “velha guarda” foi usada por ele ao apresentar um programa dedicado a Pixinguinha, mas não só ele, mas a “velha guarda” quando ele ainda estava vivo, perto

---

<sup>204</sup> Idem, p. 289.

<sup>205</sup> A revista teve a duração de dois anos, de 1954 a setembro de 1956 e teve 14 edições. NAPOLITANO e WASERMANN, Op. Cit., p. 175.

<sup>206</sup> NAPOLITANO e WASERMANN, Op. Cit., p. 175.

<sup>207</sup> Idem.

<sup>208</sup> MORAES, Op. Cit., p. 275.

<sup>209</sup> Do conjunto faziam parte Almirante (Henrique Foreis Domingues), Noel Rosa, João de Barro, Henrique Britto, Álvaro Miranda Ribeiro e atuavam desde 1928, no Rio de Janeiro.

<sup>210</sup> MORAES, Op.Cit., p. 285.

de seus cinquenta anos. Curioso é que, o popular defendido como autêntico, como expressão nacional, já figurava como objeto de resgate, mesmo com os seus músicos vivos. Teriam já sido transpostos na preferência por outros compositores e gêneros?

Como notam Napolitano e Wasserman, manifesta-se com as formulações dos “folcloristas urbanos”,<sup>211</sup> ou “historiadores de primeira geração”,<sup>212</sup> uma espécie de “fundamento estético”<sup>213</sup> que vincula a origem/autenticidade do samba, por exemplo, a sua relação com lugares (sociais e geográficos), de forma que “o morro vai aparecendo”, a partir de então, como um “lugar mítico”,<sup>214</sup> enquanto que outras manifestações são identificadas como “ritmos estranhos do populário”, como aludido por Lúcio Rangel. Desse modo, entre muitos historiadores,

[...] A imagem da “roda de samba” voltaria à cena musical em vários momentos da história da música brasileira, sempre utilizada como imagem crítica à industrialização e à individualização da criação e audição musicais. A “roda de samba” seria o lugar de uma fala musical coletiva, “pura”, “espontânea”, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem.<sup>215</sup>

Napolitano e Wasserman transcrevem Orestes Barbosa, em 1933, para o qual o morro’ e a ‘roda’ eram definidores de um lugar onde se “vive um lirismo exclusivo”.<sup>216</sup> E assim, conseqüentemente, os salões, sem características definidas, aparece como esse *outro*. Como anota Barbosa, outras praças “[vão] para o morro”, atraídas pelas melodias para “buscá-las e trazê-las aos salões”.<sup>217</sup> Nota-se é que se instaura a percepção das músicas originais vinculadas a lugares físicos e sociais exclusivos na cidade.

Com respeito à percepção do repertório de um modo geral dos meios da difusão da música, como os discos e o rádio, havia opiniões distintas destes “folcloristas

<sup>211</sup> NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit. p. 170

<sup>212</sup> MORAES, Op. Cit., p. 275.

<sup>213</sup> NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit. p.170.

<sup>214</sup> BARBOSA, Orestes. Apud, NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit., p. 170.

<sup>215</sup> Idem, ibidem.

<sup>216</sup> BARBOSA, Orestes. Apud, NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit., p. 170.

<sup>217</sup> Idem, ibidem.



urbanos”, como anotam os autores. Enquanto para o jornalista Vagalume,<sup>218</sup> por exemplo, a “indústria fonográfica” “estaria matando o samba ao abusar do rótulo”<sup>219</sup> e a apropriação do samba por outros segmentos significava uma ameaça ao seu núcleo identitário”,<sup>220</sup> para Orestes Barbosa, a origem sociogeográfica era um dado, no entanto, sua apropriação e o processo de diluição do samba em outros espaços significavam o contrário. Para ele, era a consagração do samba feito “gênero musical nacional por excelência”.<sup>221</sup> Moraes anota a ideia de que o rádio, ao contrário de ser o difusor das coisas ‘indistintas e misturadas’, também foi usado para, nas palavras de Almirante em seu programa, “levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu.”<sup>222</sup>

Até o momento, restou comprovado o fato de que as narrativas sobre a História da Música promoveram, conforme demonstram seus revisores, um universo de especificidades: a música que positivava a mestiçagem como cultura original e amálgama espontâneo das raças para os primeiros folcloristas; a música exógena (dos salões, estrangeira ou erudita); a música original para Mário, visando seu aproveitamento para uma arte estética brasileira; a música autêntica vinculada a lugares de saber exclusivo e a “música ligeira” que retorna com os autores contemporâneos. É perceptível a noção de que a historiografia da música trabalhou para formular uma música brasileira homogeneizada, quer pela vinculação dos seus músicos a um lugar, positivados como exclusivos, quer pela crença numa ancestralidade de determinadas performances, quer pela defesa de uma música como representação nacional. Ao narrar, contudo, a música, estabelecendo esses crivos, muita coisa foi descartada.

---

<sup>218</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>219</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>221</sup> BARBOSA, Orestes. Apud, NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit., p. 170.

<sup>222</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. Cit., p. 284.

Quintero-Rivera é quem tange de modo mais aproximado esta questão, ao dedicar um capítulo de sua publicação para investigar esse lugar de meio que se salienta nos discursos de intelectuais brasileiros e do Caribe (hispânico). Na sua percepção, essa questão é expressa com o surgimento da indústria musical, a partir do desenvolvimento das técnicas de gravação e radiodifusão vinculadas a mudanças ocorridas a partir da Primeira Guerra e que entram em relação com outros aspectos da modernidade como as “experiências com o efêmero, a rapidez, a internacionalização, e outras questões vinculadas às mudanças econômicas, sociais e culturais”.<sup>223</sup> Para a autora, uma inquietação se dava ao se pensar a “mercantilização da arte”,<sup>224</sup> e as questões da “descaracterização do folclore autêntico”<sup>225</sup> e, sobretudo, no Brasil, como pensar uma “integração nacional”<sup>226</sup> com esse *outro* que se exprimia como protagonista desconhecido. O *outro* a que se refere é “a massa – vista como sujeito social ambíguo e alheio à estrutura tradicional”.<sup>227</sup> A música da massa é esse “espectro escorregadio entre o popular e o erudito”.<sup>228</sup>

Conforme a autora,

Uma primeira leitura das críticas musicais da época sugere que a condição de protagonista de uma manifestação musical situada entre o “do povo” e o “artístico” – e que escapava aos cânones da pureza de estilo – representava um atentado contra a ordem social e, portanto, uma expressão do declínio cultural provocado pela modernização.<sup>229</sup>

Ela acrescenta a ideia de que esse rechaço com a “massa” ocorre em virtude de uma inversão no entendimento do significado de “civilização e barbárie”. Se no século XIX o incivilizado era o rural, o campo, por volta da década de 1930, a massa é que é entendida como representação desse binômio, referida como incivilizada e atrelada à

<sup>223</sup> QUINTERO-RIVERA, Op.Cit., p. 95.

<sup>224</sup> Idem.

<sup>225</sup> Idem, ibidem.

<sup>226</sup> Idem, ibidem.

<sup>227</sup> Idem, ibidem.

<sup>228</sup> Idem, ibidem.

<sup>229</sup> QUINTERO-RIVERA, Op.Cit., p. 96.

decadência advinda com os processos de modernização. Rivera ilustra as variantes para a expressão “ligeira” no âmbito das Américas sob essa perspectiva da nomenclatura da música da indistinta,

Ainda na década de 1930, o conceito de *popular* ligava-se ao de *povo*, entendido como *ethos* nacional autêntico. Entretanto, a música da massa, considerada um conglomerado sem identidade, ganhava os epítetos de “vulgar” (Henríquez Ureña, Peña Morel); “plebeya” (Arjora) o “aplebeyada” (A. Rodriguez); “folkloide”, “ligeira”, “meramente popular”, “popularista” ou “popularizável” (F. Ortiz); “popularesca”, “submúsica” e “fácil” (Andrade), “cantigas urbanas semi-eruditas” e “cantigas caipiras” (Almeida). Porém, a noção de popular foi mudando e passou a significar habitualmente aquilo conhecido ou difundido pelo povo (e não necessariamente do povo). Ao mesmo tempo se propagava o uso do termo *folklore*, derivado do inglês, *folk* (gente/pessoas comuns) e *lore* (saber).<sup>230</sup>

Dentre os principais argumentos inventariados por Quintero-Rivera, que contribuía para um julgamento pejorativo desta produção musical, estavam a incapacidade de julgamentos e a propensão para embalar-se com modismo, dada sua “irracionalidade” presumida. A massa é então entendida como “um conglomerado sem forma, impossibilitado de sentir ou pensar por si próprio”.<sup>231</sup> Além disso, os elementos estrangeiros e “bárbaros (tanto no sentido de estrangeiro quanto de primitivo),”<sup>232</sup> igualmente inapreensíveis, eram ameaçadores da pretendida “nação coesa e civilizada”. Por fim, Rivera identificou, entre a maioria dos autores analisados, o rádio e o disco sendo assimilados como os algozes dessa decadência, fato com o qual concorda-se em parte, como demonstrado nos comentários de outro grupo, que não necessariamente os críticos, referidos há pouco. Rivera inclui Mário de Andrade entre os que formaram essa percepção sobre os discos e rádio. A seguir o comentário transcrito do autor:

Na sociedade contemporânea, com a ascensão do proletariado e da pequena burguesia a ele adesiva, os dois grandes instrumentos musicais do nosso tempo, vitrola e rádio, especificamente popularescos, mostram a definitiva derrota da vida familiar

<sup>230</sup> QUINTERO-RIVERA, Op. Cit. p. 100.

<sup>231</sup> Idem, p. 116.

<sup>232</sup> Idem, p. 135.

(substituição do piano = família) como princípio básico de sociedade.<sup>233</sup>

No concernente à identificação de um lugar de meio e denominado “massa”, as formulações observadas por Qintero-Rivera, entre os críticos musicais do Caribe, alinham-se aos discursos de variadas procedências, observados no início desta revisão, que apontavam para uma incompreensão das novas produções em virtude de serem vinculadas aos novos grupos sociais urbanos e, conseqüentemente, às novas formas de fruir com música, sobretudo, as novas tecnologias. No Brasil, essa tendência, embora já postulada, se manifesta claramente nos anos de 1960, com a percepção materialista da História que separa a música da “massa” como sendo um produto decorrente dos “mecanismos de dominação” de um “mercado internacionalizado” de outra música popular, no caso, a “autêntica”, que, a essa altura, já estava, inclusive, formalmente separada da música folclórica. Conforme Sandroni,

Em 1950, num congresso de folclore, Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre ‘folclore’ e ‘popular’ com a definição que prevaleceu na segunda metade do século XX. Embora considere a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca”. Assim a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma rural, anônima senão-mediada; outra urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente).<sup>234</sup>

Tinhorão é o representante mais expressivo dessa tendência, cuja visão acusa “uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana” da música internacional, em razão do mercado e também a expressiva atuação da classe média que “foi [se] apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se

<sup>233</sup> ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983, p.214. Apud QUINTERO-RIVERA, Op. Cit. p. 119.

<sup>234</sup> SANDRONI, Carlos. Op. Cit., [2004], p. 28.

nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural”.<sup>235</sup> Nessa perspectiva, a música popular “autêntica” está representada por uma “base social” – no caso, “os negros e pobres”.<sup>236</sup> As demais manifestações, em geral, são formulações vinculadas à “industrial cultural”. Apesar dessa visão da música relacionada a classes e origem, curiosamente, é Tinhorão<sup>237</sup> quem melhor cuidou da música de salão, dos “pianeiros”, e de toda essa música urbana, descrevendo seus ambientes, os sujeitos, o piano na praça, e apontando, sempre que possível, as tensões desses lugares. Então, como a ‘música de meio’ aparece nesse autor? Ou, seria toda a música popular urbana considerada, ou haveria algumas restrições, como em Mário?

Tinhorão percebe o pianista de salão, por exemplo, como um músico popular. O autor anota:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentistas, de mais um elemento, ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista do povo: o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar (algo depreciativamente) de *pianeiro*.<sup>238</sup>

Em geral, diz o autor, referindo-se ao século XIX, que esses músicos estavam situados nos “cafés cantantes e chops berrantes”, num ambiente descrito como um “centro de diversão modesto” e “quase sempre improvisado numa loja estreita e funda de um prédio antigo, a figura indispensável era a do pianista de fraque e gravata borboleta, acompanhando cantores como o famoso Eduardo das Neves”.<sup>239</sup> Para

<sup>235</sup> NAPOLITANO E WASSERMAN, Op. Cit. p. 179.

<sup>236</sup> Idem.

<sup>237</sup> Conferir: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976. *Música Popular, um tema em debate*. 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. *Música Popular: teatro e cinema*. São Paulo: Editora Vozes, 1972.

<sup>238</sup> TINHORÃO, Op.Cit. [1976], p. 164.

<sup>239</sup> TINHORÃO, Op. Cit. [1976], p. 120.

Tinhorão, essas casas boêmias, constituíram-se um fenômeno não só no Rio de Janeiro, mas no Brasil.<sup>240</sup>

No excerto, pode-se compreender como o autor situava a música urbana de salão, que, para a maioria dos autores mencionados, quase passa despercebida, ou mesmo rechaçada se contraposta às expectativas, às quais esse repertório parecia não se encaixar. Notando esses sujeitos e suas práticas, Tinhorão resume:

Nesses palcos dirigidos às camadas mais baixas da então capital brasileira, e graças a esses artistas, cujo repertório e cujas habilidades os limitavam ao desempenho de um papel limitado ao gosto exclusivamente popular, as primeiras gerações da baixa classe média da era pré-industrial puderam ajudar na criação de um curioso compartimento de cultura realmente popular (mais espontânea, por ser herdeira direta das tradições rurais trazidas pelos migrantes das províncias, atraídos pelas oportunidades de trabalho e a importada do exterior para consumo dos eufóricos imitadores da alegre irresponsabilidade burguesa, anterior ao desencanto da grande crise, que sucederia a Primeira Guerra Mundial.<sup>241</sup>

Esse fenômeno, porém, dos novos sujeitos sociais da cidade e sua música, são esmiuçados até aproximadamente os anos 1920. Conforme ele mesmo situa, uma era “pré-industrial”. Como os demais, Tinhorão também mostra suas preferências e recortes seletivos, com sua manifesta oposição pela bossa nova, por exemplo, ou a diluição da música popular brasileira, que até então era situada como um “todo amorfo”, ou mesmo “massa” é em Tinhorão vinculada à classe média.

Por fim, em relação aos demais pesquisadores, até o momento elencados, poucos são os que manifestaram um olhar generoso sobre fenômeno dos pianistas de salão, da importância do piano ter se popularizado no Brasil e da música para piano produzida pelos “pianeiros”. Em geral, são os críticos dos jornais, e alguns ensaístas como J. Efege, Mariza Lira, Suetônio de Moraes, Lúcio Rangel e Almirante.

---

<sup>240</sup> Referindo-se à Recife, por exemplo, [...] “ao fundo do salão, lá estava o piano. Um trio composto do velho piano, flauta e clarinete executava um repertório variado, no qual as polcas tinham seu lugar de destaque”. ARAÚJO, Guilherme de. Capoeira e Valentões do Recife. In: Reista do Ins. Arq. e Geo. Pernambucano de 145, vol.XL, Recife,1946,p.117., apud TINHORÃO, Op. Cit. [1976], p. 124.

<sup>241</sup> TINHORÃO, Op. Cit., [1976], p. 137.

O representante do lugar de exceção, dentre o que foi publicado e que se pode conferir até o momento, distingue-se não só por se interessar, como também por ter-se colocado como um pesquisador do fenômeno e procurar registrar esse repertório lançando-se como um pioneiro no estudo de Ernesto Nazareth e gravando outros anônimos. Trata-se de Aloysio de Alencar Pinto, em cuja gravação do disco intitulado, “Os Pianeiros, realizada em 1986, tendo como parceira Carolina Cardoso de Menezes. O disco traz na sua apresentação uma ressalva ao fato de que, até aquela data, ao menos, era percebido o desprestígio que a expressão “pianeiro” suscitava. Conforme Alencar Pinto registrou:

[...] Essa conceituação de pianeiro não é a única. A mais frequente, inclusive, encontrada no Dicionário Aurélio ( Nova Fronteira/1975), é depreciativa. Villa Lobos certa vez me disse que “Artur Camilo era um excelente pianista e não um simples pianeiro, como costumam dizer.” É oportuno lembrar que Artur Camilo foi o primeiro solista de piano a gravar peças de salão e música popular nos discos da Casa Edson.<sup>242</sup>

A expressão “pianeiro” cunhada por Itiberê provinha de admiração, de identificação de uma peculiaridade, da diferença, mas com um sentido positivo. Aloysio Pinto esclarece que,

A adoção do termo pianeiro, com o sentido usado por Itiberê, pelos críticos de música, como Andrade Muricy (*Jornal do Comércio*), Eurico Nogueira França (*Correio da Manhã*), e também por mim em artigos publicados na *Revista Brasileira de Música* (OMB – ano II – nº 5 e 6 – Rio/1963) e a própria divulgação da conferência de Itiberê, possibilitam sua maior aceitação. Ao prestarmos homenagem aos pianeiros, esperamos comunicar a significação que para nós esse termo representa, destacando esses profissionais na pureza e dedicação de sua arte.<sup>243</sup>

Esse pesquisador e pianista foi praticamente um dissidente no entendimento ainda na década de 1970 de que esse fenômeno tratava-se de música popular urbana,

<sup>242</sup> PINTO, Aloysio de Alencar. Os pianeiros. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

<sup>243</sup> PINTO, Aloysio de Alencar. “Os pianeiros”. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

portanto, lançando seu olhar e questionando a manifestação como novidade das cidades modernas. Suas palavras podem resumir o entendimento dos pianistas e da música de salão que ainda hoje se procura afirmar:

A profissão do músico prova e ao mesmo tempo sofre transformações em cada sociedade. Com o surgimento do piano no Brasil, o pianista, entre os músicos, teve maior destaque pela riqueza de suas possibilidades. O crescente número de pianos e conseqüentemente de estudiosos foi marcante. A função do pianista no início do século passou a ser vital na sociedade. Tudo o que hoje é feito através das mais sofisticadas apresentações musicais, na época era função predominantemente do pianista. Essa variedade de trabalho estava, naturalmente, relacionada às qualidades pessoais do executante. Os talentosos eram insubstituíveis, tinham agendas preenchidas e dispunham de escritórios próprios, como no caso de Aurélio Cavalcante, com uma organização profissional perfeita. Na ausência destes, os que “arranhavam” o seu piano, podiam se profissionalizar, ganhando o suficiente para manter-se e à sua família.<sup>244</sup>

À exceção de Tinhorão, Itiberê e Alencar Pinto, esse repertório de salão quase não interessou a ninguém esmiuçar. Quando considerado, foram anotados o repertório e seus autores.<sup>245</sup> Constata-se que, as formulações discursivas que cuidavam da música popular brasileira promoveram ênfase em alguns aspectos que interessava aos seus formuladores, como a compreensão de uma cultura original, cuja música popular era denotativa desse aspecto; a música popular como um celeiro de material para ser desdobrado e atualizado na forma de uma música popular criativa e estética; a eleição de manifestações localizadas como representação de tradição popular urbana; a defesa, em maior ou menor grau, das coisas brasileiras opondo-se à invasão musical estrangeira, seja ela como influência aos compositores da música erudita, ou como sendo a própria música erudita, ou significando a assimilação dos gêneros populares internacionais. E, ainda, uma música vinculada a um todo indistinto, à “massa”, e justificada como um

---

<sup>244</sup> Idem.

<sup>245</sup> Conferir: LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938; VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1964. VALENÇA, Suetônio Soares. “Aspectos da MPB no sec. XIX”. *Revista da USP*, Dezembro/Janeiro e Fevereiro, 1990, pp. 1-12. Este último traz referência à música dos “pianeiros”.



fenômeno social, porém sem explicitar aspectos dessa produção, o que ela representava para seus músicos e fruidores. Pode-se dizer, então, que a música popular brasileira teve, em sua história, combatentes empenhados.

Como conceitos são apenas formulações discursivas, não é possível saber o que é essa música de meio. Música ligeira é um conceito indefinido, mesmo quando sua finalidade é apenas normativa. Por fim, o que são exatamente as “nulidades” musicais observadas por Zacarias Gondim? Há que se recorrer ao documento musical, caso contrário, corre-se o risco de se desdobrar mais um discurso a propósito desse *outro*.

## CAPÍTULO 2

### Partituras: a história visada nas fontes

#### Apresentação

O conjunto de documentos de que trata esta pesquisa é composto por 71 músicas e, conforme o senso comum, são conhecidas como música de salão. Deste total, temos 29 valsas, 21 *foxtrots*, 8 tangos, 3 marchinhas, 3 choros, 2 sambas, 1 *song jazz*, 1 *rag time*, 1 hino, 1 *charleston* e 1 *schottich*. Essas músicas estão no Museu Fonográfico do Ceará, conhecido por Acervo Nirez, na pasta com a classificação “música para piano”.<sup>246</sup> Embora as partituras não tragam menção às datas em que foram compostas, a pesquisa em jornais e a leitura de sua iconografia, como as fotos da capa, além dos anúncios publicitários, permitiram identificar o ano ou uma data aproximada, revelando-nos ser em sua maioria composições dos anos 1920 a 1938, por uma maioria de autores cearenses.<sup>247</sup>

Dentre as valsas, duas, além de um “samba característico”, se distinguem das demais por serem peças para piano, compostas pela pianista Branca Bilhar, com um sentido de elaboração e desenvolvimento próprios da música culta.<sup>248</sup> A categoria, portanto, que as uniu às demais no Acervo Nirez é o fato de que são peças para piano, além de serem seus autores cearenses em consonância com um mesmo período.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Chama-se a atenção aqui ao primeiro elemento histórico: a identificação do conjunto de fontes como um monumento. Isto porque elas já se encontravam categorizadas como “música para piano” e também por terem sido classificadas na historiografia da música como “música de salão”. Será que essas músicas para piano se destinavam apenas aos pianistas e suas práticas circunscritas apenas aos salões?

<sup>247</sup> Suspeitamos que os autores Vincenzo Cozza e Roque Vieira não eram cearenses porque, até o momento dessa pesquisa, eles não são mencionados em outras fontes, como os demais. Os dois últimos aparecem na relação de Mercedes Reis Pequeno sobre os impressos no Rio de Janeiro que homenageiam aquela cidade. Outro autor, Mozart Gondim, cearense também figura com uma música na mesma relação. O autor Castro e Souza consta na relação de obras de Mercedes Reis, porém ele foi identificado, conforme as informações das fontes hemerográficas do Ceará, como paraense. PEQUENO, Mercedes Reis *Rio Musical, crônica de uma cidade*. Exposição Comemorativa do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1965.

<sup>248</sup> Por ora elas não serão analisadas.

<sup>249</sup> É provável que duas músicas, *Elegante* e *Amor no bosque*, de Augusto Farias Cabral, sejam da primeira década do século XX por ser um *shottische*, a outra uma valsa bastante diferente das demais. Grandiosa,

A tabela 1 ilustra a relação de autores<sup>250</sup> e seus parceiros letristas das canções com as peças musicais.

**Tabela I**

<b>Autor /obra</b>	<b>Subtítulo</b>	<b>Editora</b>	<b>Autor/letra</b>
<b>1. Acácio Alcântara</b>			
a) <i>Noite estrelada</i>	Fox-trot	Ceará Musical	
b) <i>Sorrindo nos teus braços</i>	Fox-trot	Ceará Musical	
<b>2. Alfredo Petronillo</b>			
<i>Quando o amor desperta o coração</i>	Valsa lenta	Manuscrito Gilberto Petronillo	
<b>3. Antonio Moreira</b>			
a) <i>Glória ao Iracema</i>	Valsa	Gráfica Musical Mangione -	
b) <i>Miss Nelly</i>	Tango canção	Ceará Musical	Maurício Laxe e J. V. Murinelly
c) <i>Miss Zeneida</i>	Valsa para piano	Ceará Musical	Eva de Oliveira Paiva
<b>4. Aristóteles Ribeiro</b>			
<i>Ayrtes</i>	Valsa Lenta	Casa Editora Torre Eiffel	Pierre Luz
<b>5. Athayde Cavalcante</b>			
a) <i>Audenir</i>	Valsa lenta	Irmãos Vitale	Pierre Luz
b) <i>Olhou pra mim ...róe</i>	Roedeira Fox	Typhographia Gadelha	Pierre Luz
<b>6. Augusto Faria Lemos Cabral</b>			
a) <i>Amor no bosque</i>	Shottische	Sem referência	
b) <i>Elegante</i>	Valsa Brillhante	Estampado Musical Hamburgo	
<b>7. Branca Bilhar</b>			
a) <i>Dedicação</i>	Valsa	Edição E. A. M. depositários	
b) <i>Samba sertanejo</i>	Peça característica	Compassi & Camin	
<b>8. Castro e Souza</b>			
<i>Garça branca</i>	Fox-trot	Irmãos Vitale	Mesmo autor
<b>9. Edgard Nunes</b>			
<i>A melodia</i>	Fox-trot	Irmãos Vitale	Otacílio Azevedo
<b>10. Fernando Nicolau</b>			
<i>Hylma</i>	Fox-trot	Ceará Musical	
<b>II. Francisco Donizetti Gondim</b>			

desenvolvida em partes, (A,B,C, D) além de ambas terem em suas capas desenhos à semelhança das edições do século XIX.

<sup>250</sup> Ainda não foi possível identificar informações de nascimento, óbito da totalidade dos autores.

- |    |                          |                 |                           |
|----|--------------------------|-----------------|---------------------------|
| a) | <i>Diabrete</i>          | Fox trot        | Compassi & Camin          |
| b) | <i>Meditação</i>         | Tango argentino | Casa Editora<br>Donizetti |
| c) | <i>Pensamento Oculto</i> | Valsa           | Compassi & Camin          |

**12. Hilda Mattos**

- |    |                                |                 |               |                       |
|----|--------------------------------|-----------------|---------------|-----------------------|
| a) | <i>Alma dilacerada</i>         | Tango argentino | Ceará Musical | Júlio Sobreira        |
| b) | <i>Beijos em excesso</i>       | Fox-trot        | Ceará Musical | Hilda Mattos          |
| c) | <i>Soffro com teu desprezo</i> | Fox-trot        | Ceará Musical | José Tenorino Bezerra |
| d) | <i>Teu triste olhar</i>        | Fox-trot        | Ceará Musical |                       |
| e) | <i>Trianon Op. 11</i>          | Charleston      | Ceará Musical |                       |

**13) José Benevides**

- |    |                                    |              |               |                                    |
|----|------------------------------------|--------------|---------------|------------------------------------|
| a) | <i>Dor suprema</i>                 | Tango-canção | A Nordestina  | Pierre Luz                         |
| b) | <i>Nas contemplações do futuro</i> | Valsa lenta  | Irmãos Vitale | José Jayme de Alencar<br>Benevides |

**14) José Emigdyo**

- |    |  |                      |                                    |                |
|----|--|----------------------|------------------------------------|----------------|
| a) | <i>Almyra</i>                                | Valsa                | Typ. E Lyt. CEMB                   | Sobreira Filho |
| b) | <i>Cláudia</i>                               | Valsa                | Manusc. Gilberto                   | —              |
| c) | <i>Os teus olhos iluminam<br/>minha vida</i> | Fox-trot<br>Fox-trot | Petronillo<br>Manusc. Gilberto     | Sobreira Filho |
| d) | <i>Quero apenas um beijo teu</i>             | Fox Blue             | Petronillo                         | —              |
| e) | <i>Sombras</i>                               | Valsa                | Gravação e Impressão<br>F. de Rosa | Filgueras Lima |
| f) | <i>Somente uma ilusão</i>                    | Valsa                |                                    | —              |
| g) | <i>Volúpia de um beijo</i>                   | Fox-trot             | Manusc. Gilberto<br>Petronillo     | Sobreira Filho |

**15) Leão Manso (José Sabino Cavalcante)**

- |  |                     |       |               |              |
|--|---------------------|-------|---------------|--------------|
|  | <i>Missa Sobral</i> | Valsa | Ceará Musical | Nunes Durval |
|--|---------------------|-------|---------------|--------------|

**16) Lucy Barroso**

- |    |                               |                 |               |            |
|----|-------------------------------|-----------------|---------------|------------|
| a) | <i>Aquella olhar</i>          | Valsa           | Ceará Musical | Pierre Luz |
| b) | <i>Livro de Minh' alma</i>    | Tango canção    | Irmãos Vitale | Pierre Luz |
| c) | <i>Por que não voltas?...</i> | Tango argentino | Irmãos Vitale | Pierre Luz |

**17) Luigi Maria Smido**

- |  |                      |      |                 |                 |
|--|----------------------|------|-----------------|-----------------|
|  | <i>Hymno escolar</i> | Hino | Casa Bevilacqua | Andrade Furtado |
|--|----------------------|------|-----------------|-----------------|

**18) Luiz Magno Barreto**

- |  |                      |          |                     |        |
|--|----------------------|----------|---------------------|--------|
|  | <i>Pequeno Edson</i> | Fox-trot | Typ. Pires de Mello | Marcio |
|--|----------------------|----------|---------------------|--------|

**19) Maurício Flores**

- |  |                   |             |               |                 |
|--|-------------------|-------------|---------------|-----------------|
|  | <i>Antonietta</i> | Valsa lenta | Ceará Musical | Maurício Flores |
|--|-------------------|-------------|---------------|-----------------|

**20) Mozart Donizetti Gondim**

- |    |                           |               |                              |                  |
|----|---------------------------|---------------|------------------------------|------------------|
| a) | <i>Allucinação</i>        | Valsa         | Gadelha e Filhos             | Otacílio Azevedo |
| b) | <i>Amélia</i>             | Valsa         | Cópia manuscrita do<br>autor |                  |
| c) | <i>Doce lembrança</i>     | Valsa         | Cópia manuscrita do<br>autor |                  |
| d) | <i>Saudades do Seabra</i> | Choro         | Cópia manuscrita do<br>autor |                  |
| e) | <i>Tua imagem</i>         | Valsa op. 10  | Irmãos Vitale                | Pierre Luz       |
| f) | <i>Meu desterro</i>       | Choro dolente | Cópia Manuscrito do          |                  |

		autor		
<b>21) Mozart Ribeiro</b>				
a)	<i>Esmeralda</i>	Fox-trot	Ceará Musical	
b)	<i>Eterna Saudade</i>	Valsa	Cópia manuscrita Gilberto Petronillo	Pierre Luz
c)	<i>Francisquinha</i>	Valsa	Ceará Musical	Pierre Luz
d)	<i>Irene</i>	Tango canção	Casa Torre Eiffel	J. V. Murinely
e)	<i>Missa Ceará</i>	Valsa op. 8	Ceará Musical	Pierre Luz
f)	<i>Missa Fortaleza</i>	Valsa	Ceará Musical	Pierre Luz
g)	<i>Saudades do Vidalzinho</i>	Valsa sentimental	Cópia manuscrita de Gilberto Petronillo	Pierre Luz
<b>22) Paulo Neves</b>				
	<i>Pequeno Edson</i>	Tango canção	Casa Bevilacqua	Pierre Luz
<b>23) Pedro Jaime Benevides de A. Araripe</b>				
	<i>Fausto</i>	Valsa lenta	Irmaões Vitale	Pierre Luz
<b>24) Pedro Rocha (arranjed)</b>				
	<i>Fires.. (Amores)</i>	Song-jazz	Casa Carlos Gomes	
<b>25) Pedro Veríssimo</b>				
	<i>Fox mania</i>	Fox-trot	Typ. Lyt. CEMB	Pedro Verissimo
<b>26) Raimundo Donizetti Gondim</b>				
	<i>Valsa dos ausentes</i>	Valsa lenta	Impresso sem referência	V. A. Gondim
<b>27) Roque Vieira</b>				
a)	<i>Ingrata</i>	Valsa lenta	Ceará Musical	Zirlah
b)	<i>Original Black Botton</i>	Black Botton	Cópia manuscrita	
<b>28) Silva Novo</b>				
a)	<i>Amor perfeito</i>	Marcha carnavalesca	Ceará Musical	Lúcio Tabajara
b)	<i>Árvore do teu Natal</i>	Fox-trot	Ceará Musical	
c)	<i>Balandrão</i>	Rag time op.15	Ceará Musical	
d)	<i>A gargalhada</i>	Marcha carnavalesca op.20	Ceará Musical	Pierre Luz
e)	<i>Café Brasil Fixe, fixe...</i>	Samba carnavalesco	Typ. Central	Pierre Luz
f)	<i>Choro amarelo</i>	Choro op.16	Ceará Musical	
g)	<i>Luar cearense</i>	Fox-trot	Ceará Musical	João Cordeiro de Almeida
h)	<i>Miss Fortaleza</i>	Marchinha	Typ. Urania	Pierre Luz
i)	<i>Sonho de Pierrot</i>	Fox-trot carnavalesc	Ceará Musical	
j)	<i>Yes?</i>	Fox-trot op.8	Ceará Musical	
<b>29) Severino José Trigueiro</b>				
	<i>Valsa para piano e outros instrumentos</i>	Valsa lenta	Cópia manuscrita do autor	
<b>30) Vincenzo Cozza</b>				
	<i>Miss Núbia</i>	Valsa	Ceará Musical	Pierre Luz

A leitura das partituras pressupõe uma escolha quanto ao tipo de análise a ser realizada. Foram consideradas fontes para esta análise o texto musical, a iconografia (fotos e ilustrações nas capas), os textos complementares (anúncios, dedicatória, a letra das músicas e indicação da editora) a fonografia disponível, que juntos foram analisados a fim de descrever as correspondências entre si. Com relação ao texto musical, serão evidenciados os aspectos formais dos gêneros, como forma, fraseologia, harmonia, linguagem idiomática (piano), aspectos da rítmica, os padrões de acompanhamento e também as relações entre melodia e texto.

Tomou-se como inspiração para a disposição das análises em tabelas a obra Manoel Correia do Lago<sup>251</sup> acerca da obra *O Boi no telhado*, de Darius Milhaud, em seu livro de mesmo nome, cuja análise dispõe os resultados em tabelas. Dessa forma, a finalidade das tabelas que se seguem é a de tornar a narrativa mais objetiva. Pensa-se que isso propicia uma visão de conjunto e das possíveis relações entre forma, gênero e harmonia, por exemplo, ou a relação de compositor e gênero, além de sintetizar a descrição das editoras e da rede de relações das fontes.

Para a análise harmônica, se lida aqui com a harmonia funcional e dispõe-se alguns exemplos também inspirados na proposta de Carlos Almada<sup>252</sup> em tabelas quadrilateras representativas dos compassos que estão divididas por barra dupla, ao final de cada linha representando as seções A e B e outras se assim necessário. Os aspectos comentados da estilística, da forma, da sonoridade, dos motivos melódico-rítmicos e padrões de

---

<sup>251</sup> LAGO, Manoel Corrêa do. *O Boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. A escolha dessa referência se deu pela afinidade do tema, no caso, a obra de Milhaud utiliza como material temático a música popular urbana do Rio de Janeiro e São Paulo justamente do mesmo período e cujas peças são todas do repertório para piano.

<sup>252</sup> ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: UNICAMP, 2010.

acompanhamento são aqueles que evidenciam elementos que significam um *lugar comum*, o qual se denominará *tópica*, alinhando-se às análises de Acácio Piedade.<sup>253</sup>

Com relação às canções, toma-se como referência as análises de Luis Tatit.<sup>254</sup> Interessa, sobretudo, chamar a atenção para as relações do desenho melódico com o vocabulário dos textos que se apresentam como elemento de estilo, além de apontar as evidências dos planos melódicos comuns e os tipos de desdobramentos e a relação destes com o seu contexto sociocultural. Também os aspectos como este autor (incluindo Mário de Andrade) entende as relações entre a palavra e a sua altura, no caso, os *tonemas* ou “princípio entoativo”.<sup>255</sup>

Não se detalhará aspectos da prosódia, ao menos quando se tratar de evidenciar uma discrepância relevante. Considera-se que, naquele momento da canção brasileira, em específico, o caso da música cearense, o pensamento relativo à prosódia querendo dizer com isso, o seu princípio de elaboração, ainda não estava suficientemente radicado, no sentido em que se percebe a canção brasileira hoje - isto é, de acordo com Tatit,<sup>256</sup> o canto “como uma dimensão da fala”,<sup>257</sup> sendo mais compatíveis os aspectos musicais e poéticos, parecendo ter surgido música e poesia ao mesmo tempo. As músicas dos anos 1920, diferentemente, a poesia e a música parecem ser provenientes de experiências distintas unificadas na canção, na maioria das vezes, adaptadas aos tipos de gêneros existentes com predomínio dos ritmos de dança.

---

<sup>253</sup> PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: PER MUSI, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n. 26, 2011. p. 103 -112.

<sup>254</sup> TATIT, Luiz . *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

<sup>255</sup> Idem. p. 73.

<sup>256</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>257</sup> “alguém que ao mesmo tempo falava e cantava numa clara demonstração de naturalidade locutiva”. TATIT, Op. Cit., p.118.

Os aspectos entoativos também se adéquam a esta observação. Conforme Tatit,<sup>258</sup> este último elemento só se consolidou nos anos 1920 com Sinhô, quando este, “substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado”.

Complementando a questão, por ora, concorda-se com Sandroni,<sup>259</sup> que a propósito dos gêneros definiu aquele momento como o de uma inconclusão que ele define como “indiferença substantiva”, em virtude, como observa Menezes Bastos,<sup>260</sup> de uma fértil transformação dos gêneros no Brasil, ou mesmo como Mário de Andrade, citado por Sandroni, que se tratava de uma “enorme misturada”, o que, aliás, assemelha-se o mais adequado, dadas a diversidade da música e a pluralidade de nomes para tipos semelhantes. Essa explicação parece adequada e extensiva às canções, que, assim como os gêneros instrumentais, que aquela altura, ainda estavam ensaiando modalidades de alinhamento com as influências concomitantes de nível global, regional e local, também não mostrava um tipo definidor. Observa-se, por exemplo, o caso de autores que transitam entre a fala popular e a forma erudita, ou adotam uma poesia empolada para os ritmos e formas mais populares. Os irmãos Paurillo Barroso e Lucy Barroso são exemplos do primeiro e segundo casos no Ceará.

Uma ressalva: não se pretende dizer com a observação “período de inconclusão” que os aspectos da prosódia, o manejo do princípio entoativo, nem o movimento de alinhamento dos gêneros significassem um estado não amadurecido ou um momento de falta de conhecimento. Ao contrário, se pensa que havia muitas razões para que a música fosse tal como se deu. Essas explicações aparecem mediante a análise do processo em que foram

---

<sup>258</sup> Idem, p. 71.

<sup>259</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço descende: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.82.

<sup>260</sup> BASTOS, Rafael de Menezes. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-Fado. In: *Revista Antropologia em Primeira Mão*. v. 22, nº102, 2007, p.13.



constituídas. E, mesmo significando um período acentuadamente em transformações, é possível identificar no conjunto as tópicas que nos dão a saber/ouvir sobre a sonoridade da música para piano e tecer uma compreensão dessa musicalidade, como se espera poder ilustrar.

Finalizando essa apresentação dessa escolha metodológica, ressalta-se que, como se trata da leitura de um documento histórico, de uma análise de sentido histórico e não apenas estético, faz-se necessário compreender, a princípio, como uma partitura se dá a ler na História. Uma partitura apenas, como fonte pode evidenciar sua historicidade? Para responder a essa pergunta apoia-se em Vieira de Carvalho<sup>261</sup> que faz uma abordagem de um esboço de Adorno e que inicia essa discussão.

## 2.1 A partitura como documento histórico

Vieira de Carvalho mostra que Adorno compreende a partitura como um registro dos *gestos* de uma experiência prática musical já realizada. Antes de qualquer análise ‘estética’ e sob um olhar histórico se abre parênteses para uma breve reflexão a fim de estabelecer uma aproximação da compreensão da natureza da notação musical (partitura) e sua relação com a memória e a história.

Adorno<sup>262</sup> ensina que a música é a mais mimética das artes. Isto porque,

[...] a música realiza a pura objetivação do impulso mimético livre da concreção e da significação, e neste sentido não seria outra coisa a não ser gesto elevado a lei. Gestos acima do mundo corporal, e ao mesmo tempo gesto sensorial.

---

<sup>261</sup> VIEIRA DE CARVALHO, Mário. “La Partitura como “espíritu sedimentado” em torno a la teoría de la interpretación musical de Adorno”. In: *Azafea*. Rev. Filos. Edições Universidad de Salamanca, 11, 2009, pp. 143-161.

<sup>262</sup> ADORNO apud VIEIRA DE CARVALHO. Idem, p.152.

Estando a música sempre ligada a uma prática, uma ação viva e presente, é de se supor que ela não necessita de notação. Esse momento se dá efetivamente quando a arte se torna autônoma, ou seja, quando é expressa uma necessidade de domínio da natureza pela arte e, nas palavras de Adorno, “expulsando para a periferia” e transformando em “tabu o elemento mimético”. Entenda-se aqui a correlação desse momento com a ideia de Modernidade, civilização e a mudança especialmente das formas orais para as expressões escritas. Pode-se acrescentar como percepção correlata para esse argumento, por exemplo, Nietzsche<sup>263</sup> que em *O nascimento da Tragédia*, percebeu um “esquematismo lógico” adotado na tragédia a partir de Eurípedes significando a introdução do narrador. A relação anterior pressupunha ausência de qualquer mediação. A introdução do narrador, portanto, seria considerada como uma racionalização da tragédia. São mudanças nas quais a arte passa de um estado de natureza para um processamento esquematizado, quer na partitura, quer pela mediação de um narrador (tragédia), quer pela dissociação da representação ou finalidade no regime estético.

Consoante Adorno,<sup>264</sup> entretanto “esses rastros (miméticos) ainda continuam presentes ali, onde precisamente a música se submeteu ao imperativo de sua concretização como objeto, ou seja, na notação.” Portanto, foca Adorno, “a notação teria surgido para fixar a prática mimética quando a memória desta já começava a desaparecer”. Apagados esses gestos, eles são convertidos em “imagens de gestos”, na partitura. Esses gestos é o que Adorno chama de “espírito do tempo sedimentado”,<sup>265</sup> constituindo-se como a historicidade da obra.

---

<sup>263</sup> “No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência apolínea: como em Eurípedes, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionisíaco em afetos naturalistas. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói eurípidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica.” NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 86.

<sup>264</sup> ADORNO apud VIEIRA de CARVALHO, Op.Cit., p.152.

<sup>265</sup> Idem, ibidem.

A obra, tal qual a linguagem escrita mediante um domínio da natureza, converte o elemento gestual, mimético, em signos; esses signos plurais são arbitrários porque regulam os gestos numa rigidez temporal, já que estarão a partir de então, fixados/registrados. Por sua vez, guardam essa ‘memória’ na forma de “imagens de gesto”.<sup>266</sup> A interpretação da obra é sua possibilidade de transformação, tal qual a História no sentido de obra aberta, inconclusa, pois é na interpretação deste “espírito da música reificado”,<sup>267</sup> convertido em música novamente, que isto se torna possível, ou seja, articulando os tempos e a obra permanecendo viva. Numa imagem radical, a notação mata o gesto, o “aqui e agora”<sup>268</sup> o sedimenta na partitura e permite sua permanência mediante esse rastro de gesto. Desse modo, torna-se possível à música sua interpretação (performance e compreensão) no tempo presente.

Assim, um conjunto de partituras são documentos de um passado e são igualmente memória, possíveis de serem acionados mediante a interpretação. O exame de uma partitura, portanto, é *a priori*, a leitura dos rastros de uma sonoridade passada. A interpretação (*Vortrag* nas palavras de Adorno) é sua possibilidade de conversão dos gestos reificados em música novamente.

No entanto, foi a compreensão do problema posto pela *interpretação musical da obra* que fez com que o esteta problematizasse a percepção de ordem histórica colocando uma questão crucial como mostra Mário Vieira da Carvalho (2009: 143). Diz Adorno<sup>269</sup>:

Não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso, tão inequivocamente legível que se desprenda de imediato, ou sem mediação, sua interpretação adequada; Não há determinação ou princípio do executante, enquanto abordagem do material, que baste para conferir a interpretação aquele caráter de verdade que enquanto ideia, fixa necessariamente qualquer realização musical; Como se articula então o conhecimento? Perguntou Adorno.

---

<sup>266</sup> ADORNO apud VIEIRA de CARVALHO, Op.Cit., p.152.

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> Ibid., p.145.

Um parêntese: o que estava em discussão no caso, no momento dessa afirmação, diz respeito à interpretação musical.<sup>270</sup> Discutia-se sobre uma interpretação verdadeira e outra falsa. Alguns autores entendiam que a historicidade da obra estava relacionada a fatores extrínsecos a ela, tais como, os instrumentos musicais de época, sua afinação, os gestos, articulações do fraseado musical etc., que remetiam ao passado tal como ele era. Uma interpretação verdadeira pressupunha uma execução fiel a esse passado. As falsas interpretações seriam aquelas sensíveis às transformações históricas, sujeitas aos modismos, o que acarretaria a perda do seu caráter original.

Adorno<sup>271</sup> questiona isso. No seu entendimento,

A verdade da interpretação não reside na História como algo que fosse estranho a ela e que a ela fosse confiado; pelo contrário, a História é que reside na verdade da interpretação como algo que se desenvolve segundo as leis imanentes da própria interpretação.

Como se observa, “a História”, sublinha Mário Vieira de Carvalho<sup>272</sup> “ao invés de expulsa para exterior da obra, se torna imanente a esta”. Mas a historicidade percebida como imanente à obra não significa uma interpretação, conforme o próprio Adorno observa, relativa a um aspecto hermético que possibilitaria à obra revelar-se e dar-se a compreensão exclusivamente por si. Para ele, “não há obra em si, que exista em si mesma”, Vieira de Carvalho esclarece a questão,

---

<sup>270</sup> Conforme Vieira de Carvalho, Adorno teria se inspirado na observação de Wagner que, notou que a introdução do *cantabile* às obras instrumentais, por exemplo, a partir de Beethoven pressupunha uma interpretação diferenciada, uma vez que trazia um elemento novo às obras instrumentais. Adorno esclarece que, “para “o *Kappelmeister* de la vieja tradición barroca” que “ignoraba esa pregnancia del canto instrumental por oposición a la praxis establecida de la ejecución instrumental, y de ahí el conflicto (em palabras de Adorno) entre “el crispado e inflexible batir compás que refleja rigidamente la manera de componer dominante em la era del bajo continuo” ,“cuyas formas resultaban de la acumulación del “material idéntico”, y “uma música que se desenvolvía como “proceso de síntesis de lo no-identico” Viera de Carvalho, entende que [...] “Se trataba, pues, como subraya Adorno de afrontar la transformación en la interpretación, no como una mera cuestión de moda, sino como una necesidad resultante de la propia objetividad de la obra”,. VIERA DE CARVAHO, Idem. p. 145-146.

<sup>271</sup> Ibid., p.146.

<sup>272</sup> Ibid..

[...] “desdobramento no tempo” (desenvolvimento), há aqui a categoria que Adorno salienta em sua definição da “essência da obra”: “não substrato atemporal” (*zeitloses Substraktum*), mas a lei imanente que a faz mudar, ao longo do tempo levando a diferentes etapas da solução do problema que encerra. Há, portanto, para Adorno, uma “historicidade interior” nas obras. Contudo, ela não poderia ser obviamente separada da História que lhe é externa: a transformação na interpretação, projetadas do exterior (da História), é tanto testemunha da dinâmica do “conteúdo das obras” (de sua historicidade imanente), como, inversamente, a dinâmica do conteúdo das obras, é, por sua vez, testemunho da História.

Adorno ressalta que essa historicidade imanente à obra é revelada no momento de sua interpretação por meio de uma operação dialética. Segundo ele, é no momento em que o intérprete apaga sua subjetividade em prol da objetivação da obra que ela emerge. Entende-se que se trata de uma operação complexa por dois motivos: primeiro porque a própria obra constitui-se um problema em si mesmo possuindo uma historicidade intrínseca, cuja resolução de sua interpretação, reside na História. Segundo porque para que se evidencie a historicidade imanente à obra, ela precisa contar com o intérprete ou aquele que a desvela no tempo.

Uma vez compreendida a peculiaridade das fontes musicais retoma-se a questão: até que ponto, no entanto, a partitura como documento histórico, dá conta de revelar essa historicidade? Pode-se inferir, por exemplo, sobre os aspectos estilísticos e formais de uma música do passado aproximando a obra, tal qual um arqueólogo de outras por semelhança em seus aspectos estruturais, de um tempo presumido. Não é possível, entretanto, compreendê-la além da leitura desses aspectos. Não se discute o fato de que o texto musical contém a historicidade da obra. O problema, no nosso ver, é que esta historicidade identificada por Adorno provavelmente não dá conta da compreensão do significado simbólico da música para a sociedade que a produziu. Este só é possível tange-lo mediante a articulação de sua fonografia (no sentido geral incluindo a partitura) como uma representação.<sup>273</sup> Só assim, é

---

<sup>273</sup> CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo horizonte: Autêntica, 2009.

possível elucidar o sentido dos seus códigos (gestos) para aqueles que a fizeram e na cultura em que lhe deu origem.

Por exemplo, ao observar partituras da música urbana cearense do primeiro quarto do século XX, se pode dizer que predominam canções e danças; são vivazes, texto e música enfatizam o caráter sentimental; são enxutas e a forma é breve; utilizam-se de condução harmônica com padrões básicos; trazem um acento regional no vocabulário dos textos; há diferenças estilísticas entre os autores, entre muitos outros aspectos. Não seria possível responder, no entanto, sobre como era essa prática. Quem a realizava e quem ouvia? Que sentido tinha essa música para essas pessoas? E ainda que se atenha aos aspectos exclusivos do texto musical, não se poderia responder: por que esse caráter sentimental exacerbado das canções e valsas? Qual o sentido dessas formas serem breves? Por que a música funcionava desse modo sucinto em padrões e não, por exemplo, ressaltando uma fruição mais desinteressada, propriamente estética (para aqueles que desejam insistir nesse aspecto)?

A compreensão da música somente apenas pelo seu texto musical não se dá a uma formulação de sentido histórico,<sup>274</sup> mesmo sendo possível a “leitura” de seus elementos históricos imanentes à obra. Nesse sentido, alinha-se a Roger Chartier, cujo estudo histórico da literatura pode aplicar-se também a música, quando chama a atenção sobre a importância de se levar em conta “os processos que conferem existência ao escrito em suas diversas formas”. Para o historiador são inseparáveis a materialidade do texto dos processos de confecção:

As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos ordinários, de linguagem, de práticas rituais ou cotidianas, como quer o *New Historicism*. Referem-se, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, amarradas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja qual for a modalidade, sempre é coletivo, já que não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Portanto, é inútil pretender distinguir a substância essencial da obra, considerada sempre

---

<sup>274</sup> CHARTIER, Op. Cit., p. 40-42.

similar a si própria, das variações acidentais do texto, que se julgam sem importância por seu significado.

Entende-se, portanto, que o texto musical precisa ser articulado com questionamentos aos “mortos” e de certo modo “vivos ainda”, como na metáfora de Reis.<sup>275</sup> Sabendo ser a partitura uma fonte, cuja música do passado esta inscrita como imagens de gesto, pretende-se agora desfolhar os documentos, a fim de encontrar os vestígios da sonoridade de outras civilizações do passado cearense. Então, como essa música enquanto um documento histórico se dá a interpretar e dialogar com outros elementos de seu contexto?

## 2.2 Os ritmos da Modernidade: análise da música

Os ritmos da Modernidade ou a Modernidade é o ritmo? No conjunto das fontes, chama à atenção a predominância das danças sobre a canção. Pergunta-se: o que teria acontecido com a modinha,<sup>276</sup> por exemplo? A modinha não aparece nos conjuntos das partituras nem há referências a ela nos jornais. A música dos anos 1920 em Fortaleza, que é noticiada e se manifesta nas fontes, é predominantemente a música dos gêneros de dança, que nem sempre tinham essa finalidade. E, mesmo em se tratando de canção, elas

---

<sup>275</sup> [O historiador] olha para a escuridão do vão da clepsidra e lança sinais, interrogações e, para a sua surpresa e alegria, para o seu encantamento, ele recebe mensagens, informações, respostas. O fundo da ampulheta fala, expressa-se, é capaz de dialogar com a parte superior, retirando os vivos da solidão em sua passagem inexorável pelo vão” . REIS, José Carlos. “O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível”. In: *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v.23,n.73,1996, p.233.

<sup>276</sup> Não queremos dizer que não se faziam modinhas no Ceará. A música com a *designação* de modinha não aparece nos mesmos lugares e nas práticas e circulação observadas nas fontes (jornais e revistas). Talvez ela provavelmente fosse um tipo de música para ocasiões e não a modalidade predominante na praça, como se comprovou ser o caso da música para piano (canções e dança). Damo-nos conta da modinha cearense quando da leitura dos memorialistas como Edigard de Alencar e Otacílio Azevedo. Conforme os autores, na década de 1920, a modinha aparece, por exemplo, como sendo a música das serestas. Isto sugere outra explicação: talvez ela seja, nas práticas cearenses um gênero mais relacionado ao repertório do violão. Salientamos aqui outro aspecto curioso, relativo às músicas entendidas como tradicionais. Nos jornais cearenses da época, o folclorista Leonardo Mota publica artigos sobre os cantadores e outras manifestações da cultura popular. O que era predominante na década de 1920, ou seja, a música para dança e a canção com acompanhamento de piano se tornará desinteressante tão logo se iniciem a década seguinte e o que era menos importante, ou proeminente, no caso, a música de tradição, para a qual Leonardo Mota, empenhado, chamava a atenção, será a música cultuada pela intelectualidade brasileira.

são determinadas pelos gêneros dançantes e apresentam nos subtítulos os tipos: tango-canção, *foxtrot*, valsa,<sup>277</sup> tango argentino, tanguinho, marcha etc.

Talvez a ‘falta’ da modinha seja uma pista que permitirá compreender a profusão dos gêneros ora mencionados e do sentido desses novos tipos. Antes de explicar o enunciado, cabe um esclarecimento inicial para o que se denomina gêneros nesta seção. Alinha-se com a acepção de Piedade, expressa por Bastos,<sup>278</sup> de que os gêneros são “tipos estáveis de músicas do ponto de vista da estrutura composicional, do conteúdo temático e do estilo”.

“Tipos estáveis”, porém em decurso de transformação, como se viu acima. Assim, os gêneros que aparecem nas fontes tango, samba, choro, marchas, *foxtrot*, *charleston*, *ragtime* possuem, como seus similares brasileiros catalogados na Biblioteca Nacional<sup>279</sup>, “rótulos”<sup>280</sup>, ou “subtítulos”<sup>281</sup> tais como: marcha carnavalesca, samba característico brasileiro, tango argentino, *foxtrot* carnavalesco entre uma diversidade de outros exemplos. Gênero, portanto, abarca uma multiplicidade de “rótulos” (os subtipos). Conforme Menezes Bastos,<sup>282</sup>

Um número importante de estudos sobre a música popular e tradicional (incluindo aqueles sobre as músicas indígenas das terras baixas da América do Sul) evidencia que os gêneros musicais são construções culturais nativas e que as fronteiras existentes entre eles são flexíveis, cambiantes e abertas. Isto é muito claro particularmente no âmbito da música popular, na qual os

<sup>277</sup> “Ao contrário do que aconteceu em outros países da América do Sul, a valsa nunca se popularizou como dança no Brasil, onde neste campo os pendoros populares favoreceram antes os ritmos binários. A valsa popular brasileira é sempre não coreográfica, geralmente canção de andamento lento e letra romântica – como a clássica “Rosa” de Pixinguinha”. SANDRONI, Op. Cit., p.68.

<sup>278</sup> PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1997. *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PIEDADE, Acácio. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Cf. MENEZES BASTOS, Op. Cit., p. 10.

<sup>279</sup> REIS PEQUENO, Op.Cit., 1965.

<sup>280</sup> BASTOS. Op.Cit.p.13. Ressaltando aqui, o fato de que o autor explique que alguns gêneros podem existir, passar por transformações mesmo sem um rótulo, “um gênero musical não é tão somente um rótulo tendo vida sem este”.

<sup>281</sup> CORREIA DO LAGO. Op.Cit., p.208.

<sup>282</sup> BASTOS. Op. Cit. p.13.



rótulos dos gêneros musicais na imensa maioria das vezes são do tipo guarda-chuva, abrangendo, assim, muitos deles. Por outro lado, gêneros novos com rótulos novos sempre podem surgir no domínio da música popular. É dentro deste contexto que podem existir gêneros musicais

O autor observa que devemos considerar, ainda, os elementos internacionais,<sup>283</sup> que concorrem para as transformações e processos que operam os gêneros. Conforme Bastos, este é um aspecto “congenito”, e não “superveniente”, “como tem sido tomados nos estudos sobre música popular”. Bastos, forjando sua análise sobre o sistema de transformações do lundu-modinha-fado com bases nas mitológicas do estruturalismo de Levi Strauss, e agregando a História, por acreditar que estrutura e História estão conectados, chegou a seguinte formulação: a de que os gêneros lundu e a modinha podem ser tomados como a evidência de um “sistema binário da música brasileira”. Essa percepção esclarece a vinculação dos novos padrões de gênero (tangos, *foxtrot*, marchinhas etc.) e sua relação com as formas anteriores no Brasil, no caso, o lundu e a modinha.<sup>284</sup>

Uma síntese do seu exemplo é que, a modinha “canção amorosa”, “simétricas”, “horizontais”, cujo *ethos* é a “austeridade” se transforma conforme o autor, com “Catulo da Paixão Cearense, (só um exemplo, entre vários nomes citados pelo autor) no início do século XX e pouco depois se modifica com o samba-canção e o bolero e mais adiante se transforma “(n) aquilo que passou a chamar música brega”. O lundu, por sua vez, é assimétrico, trata-se do “ego masculino que se dirige ao *alter* feminino” e dispõe essa relação de forma hierárquica” (no caso - “negrinho e sinhá”) e “jocosa”.

---

<sup>283</sup> Ver MORSE, Richard . “Ciudades periféricas como arenas culturales: Rusia, Austria e América Latina”. Revista Bifurcaciones, n.3, invierno, 2005. www.bifurcaciones.cl.

<sup>284</sup> Bastos coincide com a abordagem de Tatit que afirmou na sua análise da canção que: “esses traços que já compuseram o *ethos* das serestas e das modinhas migraram nos anos vinte e trinta para o samba-canção para cobrir a letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro”. TATIT, Op. Cit., p. 97.

De acordo com Bastos, o lundu se relaciona com a valsa e a polca, (1840), com o tango brasileiro, (1870) e resultou em fins do século XIX num novo gênero de dança, que é o maxixe. Este, por sua vez, encontra o “samba e na sua profusão de rótulos: polca-lundu, polca-tango, habanera, tango-lundu, tanguinho, tango brasileiro, fado e outros”.

Dessa forma, é possível entender os gêneros encontrados na música cearense conforme essas duas tendências dispostas nesse “sistema binário” da música brasileira por Bastos. A modinha não teria ‘desaparecido’, ela permanece na forma residual nas canções urbanas e, no caso cearense, nos tangos-canções, ou mesmo nos *foxtrots* como veremos a seguir. Os gêneros choro, samba, e tango têm células rítmicas semelhantes. Por conseguinte, estabelecem parentesco direto com o lundu. Acredita-se que a percepção de Bastos pode se aplicar a esse contexto.

Sobre o problema da transformação, influências, ou aspectos residuais, é Piedade<sup>285</sup> quem esclarece a questão, propondo dois conceitos estruturantes à sua compreensão: hibridismo e musicalidades.<sup>286</sup> Guardando as devidas ressalvas, as extensões com as quais se vincula o conceito de híbrido/hibridismo, entre quais as mais problemáticas, “o paradigma evolucionista”<sup>287</sup> e uma pressuposição de um ponto originário, que está situado como pano de fundo das teorias essencialistas, o autor aproxima o uso do termo à forma como ele é compreendido, por exemplo, na “literatura das humanidades”, onde não é entendido como uma “violação da natureza, nem como ato da soberba humana que se põe acima da moralidade”<sup>288</sup>, e nem como “processos que envolvem ideologias implícitas”.<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> PIEDADE, Acácio. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. In: PER MUSI, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n. 26, 2011. p.103 - 104.

<sup>286</sup> Ver mais adiante no item “tópicas dos pianeiros”.

<sup>287</sup> Idem.

<sup>288</sup> Idem.

<sup>289</sup> Idem.

No caso musical, Piedade utiliza o termo como uma categoria para identificar tipos de transformações ocorridas, processos de oposição e síntese de tipos musicais diferentes. Essa dinâmica é entendida como um processo congênito às músicas que estão sempre em modificação. Ele identifica, por exemplo, dois tipos de hibridismo: o homeostático e o contrastivo. Nas palavras do autor:<sup>290</sup>

Chamaremos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjugação na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. E, AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A se afirma enquanto A perante B e vice-versa. É contrastivo em relação a B no corpo AB.

Embora o autor ressalte que a limitação dessa abordagem é o fato de que ela se reduz ao objeto em si, por outro lado, “no campo da música o microscópio deva se tornar um macroscópio, pois o objeto música, porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores”.<sup>291</sup> A proposta pode evidenciar, por exemplo, como na música cearense para piano pode ser explicado o ajuntamento de afluentes tão diversos (homeostático); ou, de que modo é possível identificar uma pequena diferença na apropriação local desses elementos que parecem entrar em oposição com os padrões geradores transnacionais (contrastivo).

Uma vez compreendido um provável percurso e rede de relações dos gêneros, se esboça uma aproximação com esse *ethos* da Modernidade. Para isso, são necessárias algumas viagens distantes sendo o primeiro recurso, as imagens.

---

<sup>290</sup> PIEDADE, Op. Cit., 2011, p. 104.

<sup>291</sup> Idem.

Consultando imagens de 1920 a 1930, nos chamados “vídeos dos anos 20”, dos Estados Unidos, disponíveis na internet,<sup>292</sup> por exemplo, dá-se conta de um ambiente festivo, dançante, cujas coreografias têm movimentos agitados, nas quais o corpo se mexe por completo. Os bailes mostram atrações com dançarinos no palco de seus salões. Músicos de sopro tocam em pé, andando e fazendo graça entre os participantes do baile.

Uma percepção salta das imagens desse contexto: a de uma polifonia no ambiente. Uns tocam, muitos falam e riem, muitos dançam, outros arremedam os dançantes e tocantes, outros fazem graça, muitos fumam e bebem, muitos flertam, tudo ocorrendo ao mesmo tempo nos salões. Um ambiente de entretenimento<sup>293</sup> marcado pela sobreposição de ações, de sons, de gestos, tudo fragmentado e pulsante num andamento excessivamente festivo.

É possível que esse enredo ou parte dele seja comum a outros tempos da própria Modernidade. Em termos de música propriamente, no entanto, a interpretação que se faz é a de que, no período em tela, houve uma mudança de uma cultura do reiterado tic tac<sup>294</sup> ordenando o cotidiano, mais comportada e discreta no que tange as danças<sup>295</sup> (as danças comuns no Brasil em meados do século XIX) - e se percebe que se entrou numa década caracterizada pela velocidade, pelo saltitar, pela rapidez, pela leveza cuja síntese

---

<sup>292</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=tyOwm6S1ITA;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=684n8FO68LU>  
<https://www.youtube.com/watch?v=3svvCj4yhYc&list=RD684n8FO68LU>  
<https://www.youtube.com/watch?v=QJSdk44gWIE&list=RD684n8FO68LU>

Data do acesso: 28 de março de 2014.

<sup>293</sup> Além de cenas dos bailes, os filmes também exibem outros recortes do cotidiano. Ilustram adultos inventando atividades, como jogos ao ar livre, pescarias, natação na praia ou no lago, pic-nic com vitrola tocando e alguns dançando, uns atirando bolas e objetos uns nos outros, desfiles de carros, desfiles de animais, concursos de cabelos longos, um panorama de brincadeiras onde não se percebe qualquer contenção, inibição ou controle.

<sup>294</sup> Entenda-se a relação da racionalização e fragmentação do tempo com o tempo do relógio, que aos poucos abstraiu a noção de *tempo da experiência* ou tempo real e dispôs as práticas, submetendo-as cada vez mais ao tempo cronológico. Este, por sua vez, marcado, ordenado, dividido e delimitando a experiência a um processo temporal externo a ela. Portanto, um dentre muitos aspectos da Modernidade, que se difundiu imprimindo novo ritmo à vida.

<sup>295</sup> Ver FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Record, 1990. CASCUDO, Câmara *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Edioro, 1944.

sonora pode ser o tac, xic, tac, xic em alusão à ênfase nos tempos 2 e 4 do compasso, marcados pelo prato de condução da bateria, dos ritmos norte-americanos, que, por serem muito difundidos, a partir de 1914, via Paris,<sup>296</sup> marcaram essa forma característica dos anos 1920; uma tênue aceleração semelhante a um trotar, e que parece significar uma vontade de extrapolação do tempo e de qualquer contenção.<sup>297</sup>

A questão do *tempo* parece ser o problema mais fecundo da Modernidade relativo à música. Uma pequena digressão a fim de sublinhar essa observação. Um comentário de Otávio Paz<sup>298</sup> a propósito de finitude dos tempos na concepção cristã medieval na qual o “tempo é concebido como um transcorrer contínuo, um perpétuo ir em direção ao futuro (o dia em que se fecharão as portas, juízo final)” introduz o problema. Diz o autor:

No mundo de Dante, perfeição é sinônimo de realidade consumada, assentada em seu ser. Retirada do tempo mutável e finito da história, cada coisa é o que é pelos séculos dos séculos. Presente eterno que nos parece impensável e impossível: o presente é, por definição, instantâneo, e o instantâneo é a forma mais pura, intensa e imediata do tempo. Se a intensidade do instante se torna duração fixa, estamos diante de uma impossibilidade de lógica que é também um pesadelo. Para Dante, o presente fixo da eternidade é a plenitude da perfeição; para nós, é uma verdadeira condenação, pois nos encerra num estado que, se não é a morte, tampouco é a vida.

Na Modernidade, ocorre uma mudança na percepção do tempo marcada pela interpretação do presente. Enquanto, para Dante, o presente é eterno, fixado, na Modernidade, o presente é constante mudança porque transcorre por meio de

<sup>296</sup> BASTOS, Rafael José de Menezes, “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol., 20 n° 58, junho/ 2005.

<sup>297</sup> MORSE, Richard apresenta, a propósito de Viena, uma relação entre a dificuldade que se impunha com as mudanças e a psicologia dessa classe burguesa com o modo como isso ganhava sua representação nas práticas culturais. [...] “Los estudios sobre Viena se centran em la incapacidad de esta capital de un império arcaico de acoplarse a la locomotora del “progreso”, de alcanzar un *ethos* burguês de modernidad y utopia tecnológica” [...]. “De ahí el predominio del antisemitismo, de la opereta, del psicoanálisis, evasión de la frustración burguesa hacia un pasado mágico, revelador. Em este mimo sentido debe interpretarse el vals vienés: no como una ceremonia aristocrática y complaciente – según la visión exportada – sino como una danza demoníaca de exorcismo, que abandona las proporciones medidas del rigodón para expresar olas de desesperación interior a través de embriagantes remolinos.” MORSE, Op. Cit., p.4.

<sup>298</sup> PAZ, Otávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 34.

transformações em direção a um futuro incerto. O tempo passou também a ser gerido mecanicamente e não mais numa orientação cíclica. É o tempo da produção do mundo do trabalho, o tempo do relógio, arbitrário e igual, em oposição a um tempo da experiência, do transcorrer dos ciclos naturais. O que tudo isso tem relacionado com a música na Modernidade?

Na música, essa mudança do tempo circular, “do eterno presente”, para o tempo cronológico pode ser ilustrada com a mudança de uma organização estrutural (melódico, rítmica e modal) mais circular, das músicas medievais, por exemplo, para uma disposição mais linear, com uma música discursiva, cujo ápice é a forma sonata. Além dessa transformação, com a introdução desse tempo artificial que mudou a concepção das músicas desde a Modernidade, digamos, percebe-se outra subdivisão: a do tipo de relação da música com o tempo. Enquanto umas parecem suspender o tempo mecânico, outras parecem fruir com ele. No primeiro caso, o exemplo é a música culta ou “artística” em que o tempo é meramente uma organização básica para suprimir a percepção de seu transcorrer, por meio de uma narrativa. Neste caso, o discurso musical (como uma elaboração) distende o tempo. No segundo caso, as músicas comuns<sup>299</sup> (as músicas populares) se estruturam em virtude de uma estreita sincronia com o tempo. Elas se desenvolvem e se encaixam na exata medida desse presente, não distendem, ao contrário, ‘dançam’ com ele.

Isso tem relação com o que se observava anteriormente sobre a música da Modernidade, mais especificamente dos gêneros dançantes nos seguintes aspectos: a percepção de uma música festiva, acelerada, nada mais é do que uma contenção dos sons, (motivos e os ritmos) num processo de atomização, convertendo-os a sua menor

---

<sup>299</sup> A definição é de Carlos Vega que denomina *mesomúsica* ou a *música de todos*, ou *música comum*, para referir-se à música que não é “folclórica” nem é “cultura”. “Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días”. VEGA, Carlos. “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. *Revista Musical Chilena* v. 51 n. 188 Santiago jul.1997, p. 1-25.

estrutura do tempo, no caso, o pulso. Esse passa a ser o sujeito em questão, o elemento mais importante e perene; perene porque é sobre ele que é fixada uma infinidade de *aparências*, ou seja, o novo. O pulso é o princípio de organização, mas também o espelhamento estético dessa condensação em que se converteu a música da Modernidade. Não é por acaso que essas músicas são breves, cuja percepção do pulsar é latente, uma música que já contém em sua definição a heterogeneidade que se dá nas suas variantes, no caso, os gêneros.

Outro aspecto a notar é o “presentismo” desse repertório, que não permanece. O mesmo se pode dizer sobre as fontes que residem em pastas ‘quase arquivo morto’ no museu, cujo som nenhuma memória se dá conta de recordar. Elas são feitas para esse presente, esse tempo instantâneo, diferente do de Dante, que fixava o presente num tipo sempre igual. Aqui o paradoxo do tempo cronológico, que transcorre, sobressai uma necessidade da reposição do novo, da garantia desse presente que se esvai. Trata-se do “novo sempre velho e o velho sempre novo”.<sup>300</sup>

E, nesse sentido, se recorda Otávio Paz,<sup>301</sup> quando afirma que “a modernidade é uma tradição”, ou melhor, segundo ele “uma *outra* tradição”.

A modernidade é uma tradição, que desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição e heterogeneidade, a modernidade está condenada a pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.

---

<sup>300</sup> BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (J 76 .2), p.408. Entende-se que é a repetição, o eterno retorno, a moda, uma “maldição” da modernidade – “uma incapacidade paradoxal de criar o novo” uma vez que “o novo é sempre velho e o velho é sempre novo”. Isso explica também a *aparência*, referido acima. Ao mesmo tempo em que produz necessidade e um valor original, é sempre uma reprodução com nova roupagem desse mesmo original. As músicas parecem as mesmas dobrando-se mas em variantes. O que muda é só uma aparência.

<sup>301</sup> PAZ, Op.Cit., p. 15.

Por conseguinte, ao visitarmos essa música das fontes, a impressão que se tem é a de ter adentrado um salão cuja festa já encerrou, restando somente os adereços, os confetes, mesas bagunçadas, restos de decoração, um salão vazio.<sup>302</sup> Aqui se apresenta uma ruína tal como Benjamim exprime. Não se trata de um recurso descritivo, mas de expressar a seguinte percepção: a de enfatizar uma vez mais o seu “presentismo”. Essa música das partituras precisa ser compreendida sob essa óptica de que foram um presente – na modalidade “instantâneos”. Embora tenham restado suas imagens de gestos musicais nas partituras, elas só podem ser compreendidas na captura desse “presente” para o qual elas tiveram sentido, uma vez que sua estética, o princípio que as forjou, é justamente essa relação com o tempo, uma música que se resume a sua condensação no pulso, à brevidade e à *dialogia* (gestos e posturas) com os sujeitos que estiveram em sintonia com ela.

Diferentemente da música culta, que inscreve um monumento para ser lido na posteridade, e analisado esteticamente, talvez porque justamente suprime o aspecto presente que transcorre, distendendo artificialmente o tempo, a música comum é instantânea porque registra para circular no seu presente. Não seria exagero compreendê-la como um fenômeno marcado também pela oralidade - no caso, um tipo de atuação específica que se refere ao *modo* de tocar, modo de ouvir, modo de dançar e as interações gestuais que lhe dão sentido no contexto em foco.

Conforme nota Antonio Cícero, parece haver também uma natureza diferente entre a história da música erudita e a história da música popular, transpondo as diferenças de sua escrita e performance.

[...] enquanto o que é considerado a história da música erudita – pelo menos até o final do século XX – se manifesta como a explicitação do que se encontra implícito naquilo que está a se desdobrar, a progressão da música popular se manifesta como o aditamento ao que já existe de elementos que lhe são adventícios, (o que não exclui a subtração -

---

<sup>302</sup> Conferir foto anexo de um salão de baile típico em Fortaleza nos anos 1920.



alternativa ou concomitante – de um ou outro elemento ao que já existe). Isso explica o fato de que, ao mesmo tempo que evolução artística da música erudita ocidental parece, de certo modo, logicamente necessária, afigura-se problemática a própria aplicação da palavra “evolução” ao que se passa na música popular. Com efeito, qualquer transformação estrutural da música popular parece ser-lhe inteiramente contingente: assim como ocorreu poderia não ter ocorrido, ou poderia ter ocorrido de outro modo. A música erudita desdobra-se enquanto que a música popular situa-se por meio de aditamentos.<sup>303</sup>

Por sua vez, essa produção, da música na Modernidade, consideramos que é artificial ou um artifício, porque promove uma suspensão no tempo, no sentido de que situa algo no lugar da experiência real. Ocorre uma supressão do tempo contínuo em prol de um tempo mítico ou não real. Na música de duas maneiras: primeiro, quando por adição desenvolve uma narrativa, com um caminho permeado de tensão e repouso. Neste caso, a música culta consegue um tempo paralelo, pois cria um meta-tempo, um tempo que transcorre por meio de um controle das ideias, da forma, do conteúdo, do resultado. Ela então é exaltada por conseguir suspender a ‘passagem’, o inexorável, o comum, o ordinário, o tempo real e cotidiano.

Por outro lado, a música comum dança no tempo. É a experiência que se atém ao pulso, ao que se esvai e conseqüentemente ela se esvai junto. Daí que seu caráter efusivo, extraordinariamente vibrante, tal qual o último dia do ano (que não muda nada, mas todos se empenham como se fosse de fato o último segundo daquele tempo que se despede e traz votos de esperança, ou de fechamentos), a condensação da música fixada no pulso do tempo presente precisa ser festiva, suspender, valer a pena, já que é efêmera, passageira, o presente, uma adrenalina do momento. Dizemos, com Benjamim, que “a beleza das coisas (nasce) a partir do seu caráter passageiro”,<sup>304</sup> de sorte que essa música se dará a ler no tempo: como um instante, com suas formas pulsantes e breves,

<sup>303</sup> CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p. 63.

<sup>304</sup> BENJAMIM, Walter. apud MATOS, Olgaria In: BENJAMIM, Walter. Op. Cit., p.1154.

como uma ruína (papel inscrito) que precisa ser articulada com todo um *pathos* de seu tempo para que possa ser possível escutá-la.

Formulando a interpretação desses recortes do passado, ainda com a análise das imagens dos filmes que aqui têm uma função meramente introdutória à problematização da música daquele contexto, observa-se que aquela sociabilidade festiva parece um pouco desproporcional. Essa demasia, convertida numa espécie de saliência, se faz presente de alguma forma na música. Entende-se que se trata de um *modo* de realização, que inclui excessos e saliências.

Ultrapassando o caráter festivo e dançante, notam-se outros acentos como parte dessa primeira observação referente ao *modo* de se fazer, por conseguinte, seus excessos ou saliências. O aspecto expressivo é muito ressaltado. Ele aparece na interpretação, com muita afetação, breques, um exagerado *rubato*, respirações inusitadas. Também na combinação da melodia com o texto onde o sentido das palavras é reforçado pelo caminho melódico. Ainda aparece na disposição do ritmo pontuado do tango, por exemplo, imprimindo uma severidade às canções, ou nos motivos acéfalos e permeados de volteios da valsa, induzindo movimentos. Esse acento expressivo pode ser conferido na gravação anexa <sup>305</sup> realizada pelo músico Paurillo Barroso <sup>306</sup> (1884-1968) interpretando músicas de sua autoria.

Paurillo nos introduz à sua gravação, fazendo alguns comentários curiosos: diz que vai cantar em francês, pois, segundo ele “era chic” à sua época. Como quem lembra os sucessos de sua juventude, os anos 1920, ele toca e canta um maxixe, denominado *A mulata*, cuja célula rítmica do acompanhamento se parece com uma polca, seguido de alguns outros exemplos, os acalantos e valsas de sua autoria. Percebe-se, pela seleção

---

<sup>305</sup> Faixa 1 a 5.

<sup>306</sup> Compositor cearense, pianista autodidata, autor de duas operetas, algumas valsas e outras peças para piano, como canções e acalantos. A gravação foi registrada por familiares do músico em sua residência na década de 1960. BASILE, Lucila P. S., “Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma Belle Époque musical”. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.

dos exemplos escolhidos pelo compositor, e ao que parece espontaneamente durante a gravação, que se tratava de um repertório misturado com referências múltiplas: as valsas, o elemento estrangeiro apropriado convivendo com o maxixe, o falar francês, ou o vestígio do referencial civilizador com a simplicidade do acalanto alinhavado nas imagens e na fala da cultura popular, a difundida cançoneta, com a canção de câmara, e assim por diante.

Sobressai na gravação um piano de um entrelugar, que não é o de um diletante impreciso nem a sonoridade laborada de pianista. Flui, mas não soa esteticamente disciplinado. Há um jeito de tocar, um característico *rubato*, um toque seguro do acompanhamento rítmico que nos dá a conhecer a bossa dos gêneros, além de um traço expressivo quase teatral, que sugere ser uma música para descrever gestos ou inspirá-los, ou simplesmente uma música que está em relação com a ‘era das imagens’<sup>307</sup> - o cinema e a fotografia.<sup>308</sup>

Retomando as partituras, além do aspecto expressivo, observa-se que há outros excessos - com relação ao modo de harmonizar, por exemplo. As músicas apresentam quase sempre a melodia harmonizada com acordes ou dispostas em oitavas. Isso ocorre em todos os gêneros, principalmente nas valsas e nos tangos; um indício não só de gosto, mas, muito provavelmente, para garantir o volume sonoro no ambiente do salão, como observado há pouco, com múltiplas ações em sincronia.

---

<sup>307</sup> Se reforça aqui essa ideia, comentando, por exemplo, as músicas dos filmes de Chaplin. A música dos anos 1920, especialmente essa que acompanha os filmes do cinema mudo, é uma música gestual. Isso porque ela corresponde a uma associação com a imagem e deve compor o discurso visual, reforçando a ideia do que ocorria na tela. É uma música, pode-se dizer, quase cenográfica, não no sentido de estar subordinada à imagem, mas no de que a imagem passa a ter uma dependência desse incremento gestual e expressional que liga a imagem ao som. Sem a música, essas imagens estariam incompletas; uma música que prioriza como elemento discursivo fundamental um gesto. Para isso, precisa que lance mão de *rubato*, de alterações sutis do andamento com disposição de velocidades contrárias, elementos-surpresa e uma espécie de afetação. Embora Paurillo não tenha composto para o cinema, ele pode ser alinhado a essa leitura, porque trabalhou a vida toda com cenografia dirigindo os *shows* de cassino e as operetas.

<sup>308</sup> Nas fotos das capas das partituras, a maioria delas de belas mocinhas cearenses. Todas são no formato busto e todas trazem uma pose: o olhar, a posição da cabeça, o sorriso, tudo indica um gesto, uma postura expressiva.

Outro excesso também é percebido em relação ao assunto das canções. Há um predomínio do objeto amoroso e, na maioria dos exemplos, num vocabulário empolado. Trata-se, sempre, de um elogio disposto em uma constelação de adjetivos, cuja maioria é incomum, reforçando um tom sentimental por meio da relação do movimento do sentido da melodia com a palavra. Motivos melódicos ascendentes para palavras “céu”, “divina”, “deusa”, são alguns exemplos; motivos descendentes para ideias opostas.

Embora observadas essas saliências, paradoxalmente, as formas são enxutas e simples, a fim de adequar-se à funcionalidade que exige a dança. Talvez isso explique que o fator determinante para a feitura das peças, era o padrão rítmico que diferencia os gêneros uns dos outros. Esse, por sua vez, mudava com frequência em pequenas variações de si mesmo, quase que de uma estação do ano a outra, numa dinâmica semelhante ao que Walter Benjamin<sup>309</sup> diz, ao falar sobre o novo que já nasce velho. Exemplos típicos são as variantes para ritmos próximos, como os: *charleston*, *black botton*, *one step*, *fox-trot*, *rag time* (que são os ritmos predominantes observados nas músicas cearenses) e que notamos que apareceram em Fortaleza com uma média anual.<sup>310</sup> Os tangos, menos dançantes<sup>311</sup> que ‘cantantes’ e instrumentais, não compartilham dessa sobreposição de estilos sazonal. Sobre a variedade de expressões

---

<sup>309</sup> Conforme Witte, Benjamin radicalizou a ideia de Baudelaire, quem pela primeira vez colocou a percepção da “eterna volatilização dos fenômenos” e conseqüentemente adotou a palavra *modernité* em referência à moda. No entanto, em Baudelaire, há a percepção de que algo é imutável - a arte. Em Benjamin, essa ideia, da volatilização dos fenômenos, se radicaliza, tornando-se lei, ou seja, a moda, a necessidade do novo é constitutiva da Modernidade como fenômeno. Como assinala Witte, em Benjamin, “o conceito de modernidade é limítrofe, é um conceito – limiar, dentro do qual está fixado, antes de mais nada, o fato de que não existe uma substância do belo e de que não existe qualquer leis de validade geral nem quaisquer valores eternos do estético”. Para Benjamin, tudo é passageiro. [...] “A única lei que continua válida para Benjamin é a de que sempre e a qualquer preço é necessário o novo, que por sua vez se torna antiquado com a mesma velocidade”. WITTE, Bernard e ROUANET, Sérgio Paulo. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter benjamim. *Revista USP*, set/out/nov 1992, nº 15.

<sup>310</sup> A chegada das danças é comentadas pelos jornais. *Diário do Ceará*, de 23 de julho de 1926; *Diário do Ceará*, 12 de fevereiro de 1928; *Gazeta de Notícias*, 2 de janeiro de 1928.

<sup>311</sup> Paulo Roberto Peloso Augusto chama a atenção que nem todos os tangos eram para ser dançados, porém comenta que Nazareth, por exemplo, “por várias vezes criticou a velocidade exagerada com que os intérpretes as executavam”, um indício de que esse aspecto festivo e saltitante referido anteriormente era comum a interpretação dos tangos de modo geral. “Tangos urbanos no Rio de Janeiro: 1870-1920: uma análise histórica e musical”. In *Revista Música*, São Paulo, v.8, n.1/2 105-128 maio/Nov.1997.

(tangote, tanguinho, tango argentino, tango maxixe, tango canção e marchinhas) notamos que elas aparecem e convivem em sincronia umas com as outras, o que pôde ser notado nos anúncios na contracapa das partituras.

Ainda sobre o *ethos* dessa Modernidade, observa-se, além dos *modos*, o que se denominará *gestos*. Isto porque, com relação à música cearense, ela denota um traço expressivo e comunicacional que não é somente na dimensão da *escuta* ou o do “fazer música”. Suspeita-se que aquela música compreendia uma gama de outros aspectos, como a associação com a imagem, a dinâmica de oferta das músicas, o empreendedorismo, entre outros inúmeros aspectos, que enquadrar essa percepção a mera funcionalidade – no caso, o entretenimento, parece reducionismo.

A música em questão emerge de uma atuação coletiva, com sentidos que extrapolam sua contemplação auditiva seletiva. Seu elemento mais evidente, o aspecto expressivo, como já mencionado, não é fortuito. Trata-se de um tipo de ‘ação’ de ‘bossa’ mesmo, a fazer com que este seja justificado por meio da compreensão de sua prática. É como se, ao tocar, muitos outros elementos estivessem juntos: a brincadeira e interação com quem assiste, o acontecer em meio a outras coisas e não com exclusividade, a espontaneidade e descompromisso dos dançantes, a informalidade dos ambientes em que se dava a relação com a imagem (tela do filme) e com o público transeunte (a praça). Parece que algo era predisposto na sua ‘estética’ para chamar a atenção do outro, para estabelecer uma momentânea dialogia, um gracejo, um olhar, uma surpresa.

A expressão música para entretenimento supõe o aspecto funcional. Neste caso, todas as essas fontes são música de entretenimento. Uma das sinfonias de Beethoven no parque pode ser música de entretenimento: no entanto, uma música de entretenimento não quer dizer que traga consigo esse aspecto expressional que aqui se chama *gestos*.

Esses gestos são a síntese estética da música em questão. Entende-se que a música da qual trata esta pesquisa se dava numa prática que extrapola o território do tocar, o ouvir e o fruir. A música comum era também uma *performance*, conforme o conceito de Zumthor,<sup>312</sup> para quem o termo “se refere ao modo imediato a um acontecimento oral e gestual”.

Cláudia Matos<sup>313</sup> explica que isso pressupõe a presença do *corpo*, isto é, compromete empiricamente “um ser particular numa situação dada”.<sup>314</sup> “Através do corpo, ela se liga ao espaço, instituindo uma espécie de *teatralidade*, que suscita o reconhecimento de um espaço de ficção”. Se esse corpo não é personificado em um sujeito em específico, dizemos que essa teatralidade parece explícita na música popular urbana como o elemento que lhe dá vigor e sentido. A música em questão é muito mais *performance*, que seus poucos registros em “imagens de gestos” nos deixaram como rastro e nos dão a saber sobre ela. Talvez seja um caso de “oralidade mista”<sup>315</sup>, ou seja, aquela que convive com a escrita.

Identificou-se que havia em Fortaleza um campo de atuação diversificado e a música das partituras estabelece relação com os seguintes tipos de - *fazer música* – ou, mais especificamente, ocorriam por via das seguintes *atuações*:

- *cenográfica* - quando a música se vincula a uma cena ou imagem (filme, teatro de revista, shows de cassino, operetas, apresentação das crianças artistas itinerantes);

- *relacional* - rituais urbanos, chás dançantes, os bailes dos clubes e as festas particulares nestes casos, a música, parafraseando Mário de Andrade, quando disse que

---

<sup>312</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000. p. 45-46.

<sup>313</sup> MATOS, Cláudia Neiva. Dicções malandras do samba. In: *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Org. Cláudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2001.

<sup>314</sup> ZUMTHOR, Paul apud MATOS, Cláudia Neiva. Idem. p.62.

<sup>315</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, Educ, 1997. p.37.

o piano era indispensável à “família média como a sala de jantar e o leito nupcial”.<sup>316</sup>

Assim, a música tal qual o banquete, é igualmente indispensável;

- *institucional* - quando a música é vinculada a uma institucionalização, do tipo música para eventos do calendário nacional, inaugurações; quando agrega os músicos dos regimentos militares para atuar no campo da sociedade com as bandas, por exemplo, tocando em datas comemorativas etc., na modalidade formativa, com escola;

- *pública* - ofertada por instituições como um item de valor (retretas patrocinadas pelo Estado) ou mesmo quando por atuação independente, no caso, os que tocam na praça, como o “distribuidor de prêmios”, o pianista negro Amarílio,<sup>317</sup> assim definido na imprensa, e que tocava no Passeio Público, ou o caso do sanfoneiro que involuntariamente esteve envolvido numa “desordem do Cocó”,<sup>318</sup> como veremos mais adiante, quando tocava sua “música boa”; também quando é ofertada nos jornais por particulares (aulas, serviço de orquestra, transcrição “para pauta” etc.); e

- *comercial* - a música (papel) como mercadoria ofertada nos jornais e nas contracapas das partituras, com ofertas de similares pelas casas editoras e nos discos anunciados como os “novos sucessos”; também com o comércio de instrumento.

Resumindo, as partituras cearenses situam-se como música popular urbana, no sentido de que eram músicas tocadas nos salões, nas praças, pelas retretas, nos clubes, nas festividades particulares, nos eventos sociais públicos, nos cafés, cinemas e nos teatros, como se poderá conferir à frente. Pode-se considerá-las, a fim de introduzir o ambiente em que circulavam, como a música do cotidiano de grande parte da cidade – do coração da cidade – com um sentido aqui de uma cultura de centro ou

---

<sup>316</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.p.12.

<sup>317</sup> “O distribuidor de prêmios”. In: *Diário do Ceará*, 30 de julho de 1926.

<sup>318</sup> *Correio do Ceará*, 17 de dezembro de 1929.

hegemônica.<sup>319</sup> Isto porque esteve articulada com os meios de comunicação, foi anunciada, criticada, ofertada nos periódicos. E também se leva em conta os lugares predominantes em que existiu, sendo esses marcadamente uma experiência prática relativa à cultura de centro.

O exame das partituras e da gravação, conforme evidenciado, mostrou que essas músicas têm em comum alguns excessos, como: o elemento expressivo, a intenção de volume, o lirismo, além do aspecto suspensivo com as danças. Pergunta-se, então: quais seriam os elementos diferenciais umas das outras, uma vez que parecem muito semelhantes por serem os mesmos gêneros com estruturas similares?

Respondendo à questão, se observa que as partituras podem ser agrupadas nas seguintes categorias: 1) músicas para carnaval 2) tema amoroso; 3) homenagens (misses, aos clubes, a familiares, a festividade de inauguração, hinos, elegia etc.). Essas categorias se subdividem em a) canção, b) instrumentais sendo, preferencialmente, música para dança. A canção também apresenta subcategorias referentes à poesia, que são: o tipo sentimental elogioso; o sentimento da falta; o amoroso dialógico; o cenográfico ou descritivo; o enaltecedor; e o costume compartilhado.

## **2.3 Características**

### **2.3.1 A escrita idiomática**

As canções também se diferenciam uma das outras, por apresentarem alguma particularidade de seus autores. Eles, por sua vez, se distinguem na escrita idiomática: a maior parte dos autores teve alguma formação pianística ou manteve com o piano uma

---

<sup>319</sup> Empregamos essa palavra com o sentido de apontar uma cultura com as seguintes características: progressista, no que se refere às tecnologias, a adoção de modas (roupas, estilo, bens etc.) e conservadora, no que se refere aos lugares sociais, pois está fixada numa rede de relações similares no que tange ao espaço (lugar praticado) e aos tipos de hábitos culturais, como a música, por exemplo. É uma cultura letrada, de centro (da cidade e que não abarca sua periferia) e se mantém em virtude das redes de relações: parentesco, amizades, paroquiais, sociais (clubes, trabalho).



atividade profissional. São familiarizados com a escrita e evidenciam um conhecimento prático. Suas peças possuem sutis diferenças de níveis de elaboração.

Os autores nos quais se percebe uma escrita idiomática escrevem adequadamente, com um fraseado sem saltos abruptos, coerente. A abertura dos acordes é exequível e num registro adequado. Em geral, optam por padrões para o acompanhamento rítmico, não sobrecarregam com efeitos, escrevem a harmonia numa realização sucinta, acrescentam ornamentos (apojaturas, arpejos e trêmulos) onde fazem sentido e no geral não se encontram inadequações,<sup>320</sup> além de tirarem o máximo das possibilidades de contraste que o instrumento propicia. Esses apresentam uma escrita mais funcional.

O segundo grupo de autores adota caminhos menos ordinários. Promovem saltos na melodia, dispõem acordes cerrados num registro excessivamente grave, parecem forçar os efeitos de volume e expressão mais do que os demais. A harmonia está escrita com acordes arpejados na peça toda, entre outros aspectos. O terceiro grupo parece ser o daqueles músicos que não tocam piano, mas escrevem para o instrumento. Em geral, estes escrevem de forma simples ( menos ornamentos, menos contrastes de recursos de timbres etc.) porém a escrita é menos idiomática no sentido de que apresentam um fraseado de baixo, semelhante às linhas de instrumento de sopro; escrevem a harmonia não optando por padrões, de modo mais diversificado, e outros indícios de mudanças de tessitura nas finalizações de frase denotam que talvez tocassem outros instrumentos.

Lembra-se, no entanto, que, conforme anunciado no *Correio do Ceará*, em 6 de março de 1927, pela Escola de Música Carlos Gomes, esta oferecia “serviços de partitura” com a seguinte observação: “mantém-se sigilo e discrição sobre o serviço”.

---

<sup>320</sup> Entende-se por inadequações situações como, por exemplo, a enharmonia, o acorde está grafado em desacordo com a tonalidade da peça, o que não necessariamente significa um ‘erro’, mas uma provável não familiaridade com teoria da música.

Isso quer dizer que alguns dos autores que aqui se presumiu com uma escrita funcional, na verdade, podem ter recorrido a esse “serviço”.

### 2.3.2 A forma

Com relação à música e sua forma, coincidem com as análises de similares cariocas e paulistas,<sup>321</sup> apresentando o mesmo padrão em relação à forma, fraseologia e harmonia. A maioria delas possui uma estrutura bisseccional ABA e por vezes trisseccional ABACA (valsas), sendo algumas unisseccionais (marchinhas e hino). As modulações que distinguem uma seção das outras ocorrem, na maioria das vezes, para os tons homônimos *maior* e *menor*, seguidos na preferência pelos tons relativos maior ou menor e também modulações para a subdominante, principalmente nos *foxtrots*. Modulações para a dominante são menos comuns, aparecendo, no entanto, com maior frequência nas valsas.

As frases são, em geral, de oito compassos, sendo a opção comum pela primeira suspensiva na maioria das vezes e a segunda conclusiva. As escolhas dos autores, referente à nota do acorde para finalização das frases, quase nunca recai sobre a terça do acorde. As opções são, em geral, a 5ª ou a fundamental, curiosamente em oposição ao que apregoou Mário de Andrade como sendo um “elemento característico” da música brasileira - a terminação nas terças e a “evitação da tônica”.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> As músicas cearenses coincidem com os tipos identificados por Manoel Correia do Lago que analisou as músicas para piano compostas de 1917 e 1919, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que foram utilizadas por Milhaud em *O boi no telhado*.

<sup>322</sup> Mário, comentando a propósito do samba rural paulista, afirma que há uma predileção “muito sistemática no Brasileiro” por terminações na mediantes e na dominante, “como não raro em grau dissonante”. Observa também que são mais comuns as frases descendentes com repouso no grave, o que também não coincide com a música urbana em análise, com a ressalva de que motivos melódicos descendentes são frequentemente encontrados nas fontes, numa segunda linha melódica, como, por exemplo as linhas de baixo. ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, Vila Rica, 1991, p. 176.

Nota-se que a forma não é determinante para nenhum dos gêneros. O plano tonal também não indica que um autor possuísse familiaridade ou gosto por determinados tons. Apenas em Lucy Barroso, os três exemplos são em C e Lemos Cabral, cujos exemplos são mais característicos do repertório do final do século XIX, uma valsa e um *shottische* em que predomina a sonoridade romântica com o uso dos tons Eb, Ab, etc. A tabela 2 ilustra a relação dos compositores e a relação com os gêneros, as formas e os planos tonais adotados.

**Tabela 2 - Gênero e forma**

Autor /obra	Subtítulo	Forma	Plano tonal
<b>1. Acácio Alcântara</b>			
<i>Noite estrelada</i>	Fox-trot	A B A	D, G, D
<i>Sorrindo nos teus braços</i>	Fox-trot	A B A	Cm, C
<b>2. Alfredo Petronillo</b>			
<i>Quando o amor desperta o coração</i>	Valsa lenta	A B A'	Dm, F
<b>3. Antonio Moreira</b>			
<i>Glória ao Iracema</i>	Valsa	Tema com variações	D
<i>Miss Nelly</i>	Tango canção	A B A	Gm, D
<i>Miss Zeneida</i>	Valsa para piano	A B Trio	B, G, G
<b>4. Aristóteles Ribeiro</b>			
<i>Ayrtes</i>	Valsa Lenta	A B Trio	C, Am, F
<b>5. Athayde Cavalcante</b>			
<i>Audenir</i>	Valsa lenta	A B Trio	Bb, Gm, Eb
<i>Olhou pra mim...róe</i>	Roedeira Fox	A B	Bb
<b>6. Augusto Faria Lemos Cabral</b>			
<i>Amor no bosque</i>	Schottich	A B C	Eb, Bb, Ab
<i>Elegante</i>	Valsa Brillhante	Tema com variações	Db, Bbm, Db, Ab, Gb
<b>7. Castro e Souza</b>			
<i>Garça branca</i>	Fox-trot	A B	D
<b>8. Edgard Nunes</b>			
<i>A melodia</i>	Fox-trot	A B	Eb
<b>9. Fernando Nicolau</b>			
<i>Hylma</i>	Fox-trot	A B	D
<b>10. Francisco Donizetti Gondim</b>			
<i>Diabrete</i>	Fox trot	A B	D, G
<i>Meditação</i>	Tango argentino	A B	Cm, Fm
<i>Pensamento Occulto</i>	Valsa	A B C	Fm, F, Ab

<b>11. Hilda Mattos</b>			
<i>Alma dilacerada</i>	Tango argentino	A B A	Dm,F
<i>Beijos em excesso</i>	Fox-trot	A B	Ab, Fm
<i>Soffro com teu desprezo</i>	Fox-trot	A B A	Gm,G,Gm
<i>Teu triste olhar</i>	Fox-trot	A B A'	E,E,G
<i>Trianon Op. 11</i>	Charleston	A B A	C,Am
<b>12. José Benevides</b>			
<i>Dor suprema</i>	Tango-canção	A B	Dm,D
<i>Nas contemplações do futuro</i>	Valsa lenta	A B Trio	Am, C,A
<b>13. José Emigdyo</b>			
<i>Almyra</i>	Valsa	A B C	Eb,Ab,Ab
<i>Sombras</i>	Valsa	A B A	G,D
<i>Somente uma ilusão</i>	Valsa	A B A	Em,E,E
<b>Autor /obra</b>	<b>Subtítulo</b>	<b>Forma</b>	<b>Plano tonal</b>
<b>14. Leão Manso</b>			
<i>Missa Sobral</i>	Valsa	A B A C A	Am, Am,A,
<b>15. Lucy Barroso</b>			
<i>Aquella olhar</i>	Valsa	A B C	C,Cm,C
<i>Livro de Minh' alma</i>	Tango canção	A B	C,G
<i>Por que não voltas?...</i>	Tango argentino	A B	C
<b>16. Luigi Maria Smido</b>			
<i>Hymno escolar</i>	Hino	A	Eb
<b>17. Luiz Magno Barreto</b>			
<i>Pequeno Edson</i>	Fox-trot	A B	Cm,C
<b>18. Maurício Flores</b>			
<i>Antonietta</i>	Valsa lenta	A B	Fm,F
<b>19. Mozart Donizetti Gondim</b>			
<i>Allucinação</i>	Valsa	A B C	Fm,Fm,F
<i>Amélia</i>	Valsa	A B	Dm
<i>Doce lembrança</i>	Valsa	A B C	Gm,Bb, G
<i>Saudades do Seabra</i>	Choro	A B	Gm,Bb
<i>Tua imagem</i>	Valsa op. 10	A B Trio	G,C,C
<b>20. Mozart Ribeiro</b>			
<i>Esmeralda</i>	Fox-trot	A B	Eb
<i>Eterna Saudade</i>	Valsa	A B A	Am
<i>Francisquinha</i>	Valsa		
<i>Irene</i>	Tango canção		
<i>Missa Ceará</i>	Valsa op. 8	A B A	Fm,F
<i>Missa Fortaleza</i>	Valsa		
<i>Saudades do Vidalzinho</i>	Valsa sentimental	A B A	Gm
<b>21. Paulo Neves</b>			
<i>Pequeno Edson</i>	Tango canção	A	Eb

<b>22. Pedro Jaime Benevides de A. Araripe</b>			
<i>Fausto</i>	Valsa lenta	A B C	A,E,D
<b>23. Pedro Rocha (arranjed)</b>			
<i>Fires..(Amores)</i>	Song-jazz	A B	G,C
<b>24. Pedro Veríssimo</b>			
<i>Fox mania</i>	Fox-trot	A B	C
<b>25. R. Donizetti</b>			
<i>Valsa dos ausentes</i>	Valsa lenta	A B C	Am, C,A
<b>26. Roque Vieira</b>			
<i>Ingrata</i>	Valsa lenta	A B	D,G
<i>Original Black Botton</i>	Black Botton	A B	F
<b>27. Silva Novo</b>			
<i>Amor perfeito</i>	Marcha carnavalesca	A	C
<i>Árvore do teu Natal</i>	Fox-trot	A B	F, Bb
<i>Baladrão</i>	Rag time op.15	A B	Ab, F
<i>A gargalhada</i>	Marcha carnavalesca op.20	A	A
<i>Café Brasil Fixe, fixe...</i>	Samba carnavalesco		
<i>Choro amarelo</i>	Choro op.16	A B C	C,F
<i>Luar cearense</i>	Fox-trot	A B	A, Am
<i>Miss Fortaleza</i>	Marchinha	A B A	D
<i>Sonho de Pierrot</i>	Fox-trot carnavalesc	A B A	A
<i>Yes?</i>	Fox-trot op.8	A B C	Gm, G, Bb
<b>28. Severino José Trigueiro</b>			
<i>Valsa para piano e outros instrumentos</i>	Valsa lenta	A B	Am, G
<b>29. Vincenzo Cozza</b>			
<i>Miss Núbia</i>		A B C	G, C

### 2.3.3 Motivos melódico-rítmicos e padrões de acompanhamento

Os tipos de motivos melódicos rítmicos apresentam combinações frequentes para cada gênero, sendo semelhantes o samba e o choro, com as seguintes figuras nas respectivas fontes.

Exemplo 1: 

Na valsa, os desenhos mais comuns são: a) melódico ascendente ou descendente iniciado no contratempo do primeiro tempo com final alcançado por salto; b) semínima pontuada seguida, de colcheias no segundo tempo; c) motivos que empregam bordadura; d) motivos ascendentes ou descendentes iniciados em grau conjunto, sendo finalizados num arpejo com notas do acorde. Quanto ao tipo de acompanhamento, em geral, são bastante simples, com semínimas com a fundamental do acorde ou a terça seguida por mais duas semínimas com notas da tríade.

## Exemplo 2

MISS SOBRAL - Valsa - J.S. (Leão Manso) e Nunes Durval

Um ri-so\_en-can-ta - dor - - - - - Nos teus lá-bios de mel

13 Ru - bra ta - ça do a - mor Sa - ben - do a fel

## Exemplo 3

ALDENIR - Valsa lenta - (Athayde Cavalcante e Pierre de Luz)

Introd. Vem! A ma-dru - ga-da cûr de ro - sa

*f* *espress.*

De - poz seu bei - jo ar - den - te so - bre o mar.....

*mf* *p*

## Exemplo 4

## MISS NUBIA - Valsa - Vincenzo Cozza e Pierre Luz.

*Lento*

Eu ve-nho a-qui des-can-tar Pe-dir ins-pi-ra-ções, so-nhar...

No exemplo 3, note-se o tipo de respiração nos segundo e terceiro compassos da introdução. Uma colcheia seguida de pausa é anotada pelo autor para um efeito de pontuar contrastando com o acorde que vem antes. Trata-se de movimento típico, aparecendo em muitas peças. Na própria inflexão da mão direita do pianista que sai de um canto para outro para esse breve ‘beslicão’, já é possível notar o gesto que respira e enfatiza a intenção expressiva.

Nos demais gêneros, *foxtrot* e tangos é interessante notar que, apesar das variantes entre eles, com predomínio de padrões em semínima no acompanhamento no primeiro e da colcheia pontuada no tango, identificamos em ambos os gêneros o *tresillo* (3 -3 -2), conforme identifica Sandroni. Vemos que esse elemento rítmico parece ser uma estrutura importante dos ritmos da modernidade de fins do Dezenove e início do Vinte, aparecendo nas fontes cearenses. O *tresillo* pode ser observado tanto no acompanhamento como no padrão rítmico-melódico.

No *foxtrot*, os padrões melódico-rítmicos mais comuns apresentam na melodia semínimas e colcheia em síncope. A acentuação do padrão rítmico da melodia ocorre na primeira semínima, e, na síncope no segundo tempo, com a semínima pontuada. No exemplo 5, se subdividirmos o pulso, o padrão resulta em colcheias na seguinte fórmula 2 – 2 – 3, sendo a última colcheia subentendida na semínima pontuada, de forma que os acentos recaem sobre o tempo 1 do compasso e o contratempo do segundo tempo. O caráter dançante, ou seja, um contínuo rítmico, é reforçado pelas notas do acorde em

colcheias tocadas pela mão direita no tempo fraco (contratempo do 1 e 2), garantindo a simulação do trotar.

Exemplo 5

**SORRINDO NOS TEUS BRAÇOS** - Foxtrot - (Acacio de Alcantara)

The musical score for 'SORRINDO NOS TEUS BRAÇOS' is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with a dynamic marking of *p*. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The second system continues the piece, showing the continuation of the melodic and harmonic lines.

No exemplo 7, apresenta-se uma situação atípica, sendo o único exemplo com este padrão melódico/rítmico.

Exemplo 6

**A MELODIA** - Foxtrot - (Edgard Nunes Freire e Otacilio de Azevedo)

The musical score for 'A MELODIA' includes an introduction, a moderate section, and a modulated section. The lyrics are: 'Meu a-môr é só por ti, por teu ri-so que se-duz O meu co-ra-ção te dei por-que tu és mi-nha vi-da'. The score shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and the vocal line.

No exemplo 8, também se observa a fórmula 3-3-2, porém em outra combinação melódico-rítmica, se concentrarmos em ouvir onde recaem os acentos da melodia.

Exemplo 7

**BEIJOS EM EXCESSO** - Foxtrot - (Hilda M.Mattos)

The musical score for 'BEIJOS EM EXCESSO' includes the piano introduction with a dynamic marking of *p* and the vocal line. The lyrics are: 'Não ha-na-da me-lhor Que um bei-jos teu Da-do com fer-vor; Da-do com#a'. The score shows the piano accompaniment and the vocal melody.



O padrão de acompanhamento do *foxtrot* em geral apresenta *stride piano*, (alternância da tônica ou 5ª no baixo, seguido de tríade ou outra abertura do acorde na oitava acima) como ilustrado nos exemplos 6, 7 e 8.

O *charleston* e o *ragtime* seguem o padrão do *foxtrot*. O primeiro, parecendo apenas ter o subtítulo substituído. No segundo, (Ex. 9), a semelhança é a ênfase nas colcheias no contratempo, conforme observado há pouco, que simulam o trotar.

Exemplo 8

TRIANON - Charleston - (Hilda M. Mattos)

Exemplo 9

BALANDRÃO - Rag-Time - (S. Novo)

Ocorre de haver músicas cujo título indica “marchinha”, porém suas características são do *ragtime*, por exemplo, *Miss Fortaleza*, como ilustra o exemplo 11.

## Exemplo 10

MISS FORTALEZA - Marchinha - (S. Novo)

Sandroni,<sup>323</sup> citando o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro de 1914, mostra que o tango era considerado o “residente familiar antigo”, longe de ser um “invasor imprevisto”. Kiefer<sup>324</sup> observa que o que se convencionou chamar de tangos brasileiros na última década do século XIX é o resultado da confluência da polca, com a *habanera* e o lundu. Sandroni comenta que não há um consenso entre os autores sobre uma possível distinção entre a *habanera* e o tango que segundo Jimenez, apud Kiefer,<sup>325</sup> foram difundidos na Europa simultaneamente e tiveram, portanto, o “mote genérico de tango americano”.

Augusto<sup>326</sup> reforça a tese de Kiefer sobre a influência e indistinção do tango e da *habanera*. Para esse autor, o tango “nunca apresentou uma estrutura modelar fixa,

<sup>323</sup> SANDRONI. Op. Cit.[2001], p.80.

<sup>324</sup> KIEFER, Bruno. *Música e dança popular, sua influência na música erudita*. 2ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1990, p. 35-43.

<sup>325</sup> KIEFER, *Raízes da Música Popular Brasileira: da modinha ao lundu*. 2ª Ed., Porto Alegre: Movimento, 2013. p. 87.

<sup>326</sup> “A *havanera*, popularizada em Havana, Cuba, logo foi difundida na Espanha e o seu ritmo característico no acompanhamento era o mesmo do tango, este na origem uma dança mexicana. Que se diferenciava basicamente da *havanera* pela variação no andamento, acelerando aos poucos até acabar abruptamente. Da mesma forma que a *havanera*, o tango mexicano difundiu-se na Espanha; ambas as danças foram posteriormente executadas em números teatrais em Paris, de onde Henrique Alves de Mesquita foi buscar o modelo para compor, então, o primeiro tango brasileiro, o qual denominou “Olhos matadores”, no mesmo ano em que fizeram sucesso as suas transcrições das duas *havaneras* espanholas, ou seja 1871 [...]”. AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Os tangos urbanos no Rio de Janeiro: 1870-1920”. *Revista Música*, São Paulo, v.8 n.1/2:105-128 maio/nov.1997, p. 120-122. p. 108.

variando muito a célula rítmica geradora, o andamento, a forma e a própria denominação, já que os títulos faziam, frequentemente, alusão a outras danças.” Daí ser mais adequado, conforme o autor, falarmos em “tangos brasileiros”. Augusto identifica algumas variantes nos tangos brasileiros, como por exemplo: tangos com ritmo de polca, tangos com ritmos de lundu ou maxixe, tangos com ritmo de *habanera*, tangos com ritmos constantes, tanguinho (mais dolente, melancólico) e tangos com ritmos combinados.

Entende-se que, por trás da profusão de rótulos, e mesmo das variantes melódico-rítmicas e dos padrões de acompanhamento, no tango, também aparece a estrutura 3 – 3 - 2 do *tresillo*. Relativamente à profusão de rótulos, no entanto, concorda-se com Sandroni,<sup>327</sup> de que se trata de uma “indiferença substantiva” e não é uma “imprecisão terminológica”, conforme o autor:

[...] tanto tango como lundu etc. seriam, de acordo com os critérios vigentes no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, nomes adequados e “verdadeiros” para determinadas peças musicais. Essa equivalência entre nomes corresponde exatamente à equivalência de fórmulas evocadas atrás, pois os nomes em questão eram sempre atribuídos a peças cujo acompanhamento era feito dentro do paradigma do *tresillo*.

Sandroni observa que, a partir de 1920, o “tango argentino, sofrendo transformações rítmicas importantes (na qual é abandonada a fórmula de acompanhamento que desde então passou a ser conhecida como ‘de *habanera*’), vira uma moda internacional e passa a se impor por toda parte como “o tango” por definição”.<sup>328</sup> No caso cearense, no entanto, o ritmo da *habanera* perdura até a década de 1930 sendo o ritmo determinante do que no Ceará se nomeava “tango argentino”.

Nos exemplares da música cearense, as preferências são pela designação tango argentino, seguido pelo tango-canção; no entanto, observa-se que ocorre uma pequena

<sup>327</sup> SANDRONI Op.Cit.[2001], p. 80.

<sup>328</sup> Idem.

distinção entre eles. O primeiro apresenta o motivo melódico principal com duas semínimas, seguido de sua complementação com um motivo acéfalo, ou apresentando o início com motivo acéfalo com duas semínimas no segundo compasso, conforme os exemplos 11a e 11b.

#### Exemplo 11a

**PORQUE NÃO VOLTAS?!... - Tango Argentino - (Lucy Barrozo e Pierre Luz)**

Vol - ta... de lu - ar se ves - te... a estra - da Dor - me,  
 pe - los bos - ques na fo - lha - gem... Tris - te... tua ca - sa a - ban - do

The musical score for 'PORQUE NÃO VOLTAS?!...' is in 2/4 time and G major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both using eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Vol - ta... de lu - ar se ves - te... a estra - da Dor - me, pe - los bos - ques na fo - lha - gem... Tris - te... tua ca - sa a - ban - do'.

#### Exemplo 11b

**ALMA DILACERADA - Tango Argentino - (Hilda M. de Mattos e Julio Sobreira)**

Sem - pre, sem - pre tu - a, a te que - rer as - sim  
 Hei de es - pe - rar e - ter - na - men - te... Por-que a - fi - nal nun - ca vi - rás Vem!

The musical score for 'ALMA DILACERADA' is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a section marked 'apassionadamente' and a section marked 'p'. The lyrics are: 'Sem - pre, sem - pre tu - a, a te que - rer as - sim Hei de es - pe - rar e - ter - na - men - te... Por-que a - fi - nal nun - ca vi - rás Vem!'.

Já o tango-canção, conforme Garramuño, apareceu em 1917, quando teve início “o processo de sua aceitação” e apresentava uma letra cada vez mais amena em vez das

primevas “coplas prostibulárias”.<sup>329</sup> Os tangos cearenses, como se vê, já guardam alguma distinção do tango argentino (cantado ou não), no caso relativo aos textos. Os exemplos analisados da música cearense demonstraram que eles têm motivos menos incisivos, aparecendo mais tranquilos, contrastivos, com os exemplos rotulados “tango argentino” nos quais predominam quiálteras, figuras pontuadas ou mesmo o motivo acéfalo. No tango-canção, em geral, no primeiro tempo, ocorrem colcheias, sendo a segunda ligada à primeira colcheia do segundo tempo.

Exemplo 12a

MISS NELLY - Tango-Canção - (A. Moreira e Maurício de Laxe e J.V. Murinelly)

♩ TANGO.

Exemplo 12b

LIVRO DE MINH'ALMA - Tango-Canção - (Lucy Barrozo e Pierre Luz)

♩ Vem nas au - ras ves - pe - raes, à bei - ra mar A cor - ti - na da sau - da - de, des - cer - rar,

A - bre o li - vro de mi - nh'al - ma..... Lê teu no - me que me fal la, ao co - ra - ção

No Ex. 12c, é o único caso em que o subtítulo traz tango-canção e os padrões são mais próximos do tango argentino. O motivo melódico do compasso 6 do mesmo

<sup>329</sup> GARRAMUNÕ, Florência. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Trad. Rubem Monte Alto. Belo Horizonte:UFMG, 2009.p. 47.

exemplo aparece com recorrência. Note-se, ainda, a expressão pouco usual *radolcendo*, um provável indicativo da familiaridade do autor com os estudos românticos. Outra particularidade curiosa deste tango-canção: o autor lançou mão de um ornamento, no caso, um mordente, para a adequação do texto à melodia.

## Exemplo 12c

**DÔR SUPREMA** - Tango-Canção - (José Benevides e Pierre Luz)

I

Por si, pela luz dos olhos seus  
vive a cantar minha ilusão;  
na dôr suprema da Saudade, esta canção  
sai-me a gemer do coração!

Bem sei que o passado não vem mais  
sobre os meus dias refulgir  
mas sempre espero que da fonte dos meus ais  
possa meu sonho ressurgir.

II

Só quem amou  
conhece a grande dôr  
de recordar uma saudade um grande amor  
Ao recordar  
o coração sóbe para o olhar.

Tento esquecer  
o sonho que viveu  
naquele vulto divinal que já foi meu;  
e mais se prende o pensamento com fervor  
ao doce inferno desse amor!

Com relação ao que se identificou como *tresillo* 3-3-2, ora está no acompanhamento do tipo *habanera*, como no caso acima, ora aparece na melodia (onde recaem os acentos). No exemplo anterior 12b, o ritmo do acompanhamento é em colcheias, no entanto, a melodia tem no ritmo da letra e das frases a acentuação que induz a fórmula 3-3-2. Com isso, conclui-se que o *tresillo* é subentendido ora na melodia, ora no acompanhamento, e parece figurar como elemento característico também dos tangos cearenses. A tabela seguinte indica as principais combinações de padrões melódico-rítmica e relacionados aos padrões de acompanhamento dos tangos argentinos e tangos-canções dos autores cearenses.

## Exemplo 13

*Tango - Argentino*  
Exemplos  
Padrão Melódico

1) 

2) 

3) 

4) 

Padrão de Acompanhamento


1) 


2) 


3) 


4) 


*Tango - Canção*  
Exemplos  
Padrão Melódico


1) 

2) 


3) 


4) 


5) 


6) 


Padrão de Acompanhamento


1) 

2) 

3) 

4) 

5) 

6) 

Com relação às marchinhas, os motivos são em semínima seguida da síncope, à semelhança dos exemplares de mesma espécie da música brasileira. No exemplo 14b, *Amôr Perfeito*, de Silva Novo, feito para o cordão de mesmo nome, ilustra que o que era chamado de marcha poderia ter o padrão do *foxtrot* em compasso 2/4, diferenciando-se dos demais. As marchinhas eram temáticas dos blocos dos clubes Iracema e Clube dos Diários.

Exemplo 14a

**A GARGALHADA** - Marcha - (S. Novo e Pierre Luz)

Vi - va a fo - lia A - ve a - le - gria

The musical score for 'A GARGALHADA' is written in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a syncopated rhythm. The lyrics are 'Vi - va a fo - lia A - ve a - le - gria'. The score includes a repeat sign at the beginning of the melody.

Exemplo 14b

**AMÔR PERFEITO** - Marcha Carnavalesca - (S. Novo e Lúcio Tabajara)

Ai! mo - re - ninha!...

The musical score for 'AMÔR PERFEITO' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (F). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a syncopated rhythm. The lyrics are 'Ai! mo - re - ninha!...'. The score includes a repeat sign at the beginning of the melody.

Com relação ao samba e ao choro, os três exemplares das músicas com estes subtítulos, os seus desenhos melódico-rítmicos não se distinguem exatamente um do outro.



## Exemplo 15a

CAFÉ BRASIL, FIXE... FIXE... - Samba Carnavalesco - (S. Novo e P. Luz)

Musical score for 'CAFÉ BRASIL, FIXE... FIXE...' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems. The first system begins with a repeat sign (§) and shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, featuring a first ending (1.) that leads back to the beginning of the first system.

## Exemplo 15b (parte B do mesmo samba).

Musical score for 'parte B do mesmo samba' in 2/4 time, key of D major. It shows a continuation of the melody and bass line from the previous example, starting with a second ending (2.) that concludes the piece.

## Exemplo 16a

CHORO AMARELLO - (S. Novo)

Musical score for 'CHORO AMARELLO' in 2/4 time, key of D major. The score is divided into two systems. The first system starts with a repeat sign (§) and features a complex melody in the right hand with many beamed eighth notes and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the piece, showing a change in the right-hand texture with block chords and a final cadence.

Exemplo 16b (parte B).



Exemplo 16c (parte C).



Exemplo 17

SAUDADES DE SEABRA - Chôro - (Mozart Donizeti)

Nos choros, observa-se a consonância com o que Piedade denominou “tópicas brejeiras,<sup>330</sup>” que são aquelas cujas “figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, ativa e por vezes sedutora”.<sup>331</sup> Guardando uma ressalva quanto à plena aproximação, pode-se identificar que, nos choros de Silva Novo, (ex. acima), há uma aproximação com as “tópicas brejeiras” (nas figuras ligadas e nas
















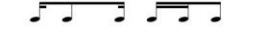

<sup>330</sup> PIEDADE. Op.Cit., 2011 p.10.

<sup>331</sup> Idem.

articulações) e com tipos de desenhos melódico-rítmicos do choro num estilo ‘moleque’, aproveitando a expressão cearense que quer dizer literalmente ‘brincadeira’.

O fato de o choro e o samba constarem no acervo em menor número não significa uma exceção. Outros sambas, maxixes e choros são anunciados nas contracapas das partituras, embora os anúncios nos revelem que o *foxtrot* era o gênero mais ofertado. De um total de 64 títulos de autores cearenses anunciados na capa<sup>332</sup> de *Porque não voltas* pela Ceará Musical, 37 correspondem ao *fox*, *charleston* e *ragtime*, seguidos por 5 tangos, 3 valsas e 4 marchas, sendo as demais títulos sem referência ao gênero. A preferência pelos ritmos americanos é mantida também nas capas das edições amazonenses da Editora Donizetti Gondim, do compositor cearense de mesmo nome. De um total de 19 peças, 8 são *foxs* ou *rag time*, seguidos por 4 tangos, 3 valsas, 2 toadas e 2 sambas. Abaixo os exemplos de choro e samba, seguido pela tabela que resume os padrões.

#### Exemplo 18 Padrões melódico-rítmicos do samba e do choro

<p><i>Choro</i> Padrão Melódico</p> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p> <p>4) </p>	<p>Padrão de Acompanhamento</p> <p></p> <p></p> <p></p>
<p><i>Samba B.B.</i> Padrão melódico</p> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p> <p>4) </p> <p>5) </p>	<p>Padrão de Acompanhamento</p> <p></p> <p></p> <p></p> <p></p> <p></p>

<sup>332</sup> Vide anexo figura 1.

### 2.3.4 Harmonia

A harmonia situa-se nas progressões I ii7 V7 e I IV ii7 V7 I, empregando as dominantes secundárias com frequência (V/ii, V/iii, V/IV, V/V). Acordes diminutos são bastante frequentes, dando a entender que são usados com um sentido de efeito timbrístico, como uma preferência por este matiz. Já acorde napolitano menos comum também aparece com o mesmo sentido. O acorde aumentado aparece apenas uma vez, com a função de enfatizar o sentido da palavra no texto, como uma brincadeira. As notas de tensão (9<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>) situam-se na melodia e aparecem como notas do acorde em tempo forte. Menos comuns, elas também podem ser enfatizadas pelo tipo de abertura, no caso, um trítone tocado pela mão direita.

Apesar de se notar a presença dos graus de passagens (ii - iii - vi), em geral, o ritmo harmônico dos *foxtrots* e dos tangos podem ser resumidos a trechos com quatro compassos de acorde da tônica, seguidos de mais quatro compassos com dominante. É como se tudo se resumisse a uma versão ultrassimplificada de I V I. Para driblar a repetição, os autores lançam mão das inversões, dando mobilidade ao baixo. A harmonia não apresenta um ritmo harmônico regular.

#### Exemplos de caminhos harmônicos comuns

Exemplo 19

*Noite Estrelada – Foxtrot* (Acácio de Alcântara)

A (D)	I	v/v	V	I <sub>6</sub>	I	ii	V	I	I	iv	I <sub>6</sub>	I <sub>6</sub>	I	v/v	V	I
B (G)	I	v/ii	V <sub>9</sub>	V	v/v	V	I <sub>9</sub>	I	v/ii	v/ii	ii <sub>9</sub> 11	ii	V	V	I	I
	v/ii	v/ii	v/v	v/v	V	V	v	I	v/ii	v/ii	ii	ii	I	I	V	I

## Exemplo 20

*Alma Dilacerada* – Tango argentino (Hilda Mattos)

A (Dm)	I	vi	ii	I	III	V	V	I	I	vi	ii	i	V	i	V	I
B (F)	I	v9	V	I	I	V	v9	I	I	V	vib	I	ii°	vi	V	I

## Exemplo 21

*Soffro com teu desprezo* – Foxtrot (Hilda Mattos e José Bezerra)

INT RO.	I	i	v/ v	V												
A (Gm)	V	V	i	I	i	v/iv	Iv	iv	V	v	i9	I	v9	v	i	V
B (G)	I	I	I	V	v	v	I	v	I	I	I	li	iv	I	v	V
	V	I														

## Exemplo 22

*Dor suprema* – tango-canção (José Benevides e Pierre Luz)

INT RO.	IV	i	V	I												
A (Dm)	I	i	v/ v	I	IV	i	v/ v	V	I	i	V/I V	Iv	iv	I	v/v -v	I
B (D)	I	iv	v	I	I	v/v	v/ v	V	I	IV	V	I	iv	I	v/v -v	I

Com relação ao padrão de abertura dos acordes, fica evidente um tipo de manejo muito característico da música popular, isto é, a melodia não segue numa linha independente, ao contrário, faz parte da estrutura harmônica. Ela já aparece harmonizada na mão direita desde o princípio na forma de blocos. Encontramos os padrões a seguir delineados.

## Exemplo 23

## POR QUE NÃO VOLTAS?!... - Tango Argentino - (Lucy Barrozo e Pierre Luz)

Dôr, an - ce - io por bei - jar teus o - lhos - cor do mar...

Aberturas em décimas (Ex.12b) ou fundamental, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, são seguidas do acorde na primeira ou segunda inversão. No tango, esse padrão é alternado com movimento de grau conjunto ou cromatismo, dispostos em oitavas, com movimento ascendente ou descendente como ligação entre os motivos e as frases. Ver exemplos anteriores: 11a, 11b, 12a,12b.

Nos *foxtrots*, o ritmo harmônico apresenta menos mobilidade que o tango e o padrão de acompanhamento dispõe no baixo apenas a fundamental ou oitavas, na região grave seguido pela tríade ou pela primeira ou segunda inversão. (Ex. anteriores 5 e 6). Ocorre algumas vezes de o baixo realizar um *walking bass* (ex. 24). Linhas melódicas no baixo, com fraseado semelhante à linha de sopros, por exemplo, podem aparecer.

Exemplo 24 *Noite estrelada* – foxtrot Acácio Alcântara

*pp*

Com relação à harmonia, nas valsas, aparece com frequência a adoção de acordes diminutos para efeitos de matizes. A harmonia apresenta um padrão mais simples de acompanhamento e abertura dos acordes; quase sempre são realizados somente com a tríade.

Exemplo 25

*Francisquinha* – valsa (Mozart Ribeiro e Pierre Luz)

A (F)	I	iii	iii	V	I6	v 6 4	v 6 4	V	v/vi	v/iii	Vi	Vi	v/v	v/v	V	V
	I	iii	I	V	v/ii	v/v	V	V 6 4	v 6 4	V	I6	V 6 4	v 6 4	V	I	I
B (F)	I	V	I	V	I	I	I	I	v 6 4	v 6 4	V 6 4	V	I6 4	I	v 6 4	I
	I	V	I	V	I	V	I	I6	v/v	v/ii	li	vii°	I6 4	v 6 4	I	I

Exemplo 26

*Pensamento Oculto* – valsa (Francisco Donizetti Gondim)

A (Fm)	I	v	i	i	iv	v/iv	ii°/iv	iv	ii 5b 7	ii 5b 7	I	i	iv	vii°	V	I
B (F)	V	V	I	I	v/ii	ii	V	I	i	V	V	I	v/ii	V	I	I
C (Ab)	I9	I	ii	V	V	I	V	I	I	V	V	v/v	v/v	V	V	I
	li	V	V	V	I	I	ii°	ii°	I	V	I					

## Exemplo 27

*Somente uma ilusão* – valsa (José Emydio)

A (Em)	I	ii°	III	ii°	I	I	V	V	V	V	V	V	V	V	VI	i
	I	ii°	III	ii°	v/iv	v/iv	iv	iv	iv	iv	Vi	I	v/v	v	i	i
B (F)	v/III	v/III	III	III	v/iv	v/iv	iv	iv	ii°	ii°	I	I	v/v	v	i	i
	v/III	v/III	III	III	v/iv	v/iv	ii°	ii°	v/v	V	I	I				

No concernente à harmonia, pode-se resumir alguns procedimentos comuns que mais caracterizam a sonoridade dos anos 1920 observados na música cearense:

- adoção frequente dos acordes diminutos;
- o quarto grau aparece menor nos tons maiores;
- o quinto grau aparece precedido do terceiro;
- notas de tensão aparecem na melodia como notas do acorde sendo resolvidas na nota seguinte;
- o ritmo harmônico é irregular e com pouca variação de acordes. Privilegiam longos trechos com primeiro ou quinto graus;
- caminhos incomuns para as progressões;
- frequência de dominantes secundárias;
- inversão de acordes para realizar variações;
- os padrões mais frequentes para o plano tonal são: a relação entre homônimos (M / m), e relativos;
- gosto por acordes cheios e cerrados no baixo;
- melodia com blocos caracterizados principalmente por intervalos de segundas, terças e sextas.



### 2.3.5 Agógica e dinâmica

Com relação à dinâmica, quase nunca é anotada, sendo mais frequentes alguns sinais de expressão e articulação, como, *tenuto*, *marcato* e um *sfz* para os acordes de final. Quando eventualmente é anotada a indicação de expressão, são utilizados termos enfáticos, a exemplo de: “com desespero”, “com ternura,” “suplicante”, “segredando”. Parece é que era presumida a interpretação sendo um aspecto dispensável e não desconhecido. Com relação aos acentos e ornamentos, são bastante intencionais e estão em acordo com cada gênero. Retomando o exemplo 3, observa-se um tipo de anotação incomum; no primeiro compasso da introdução, há um sinal de acentuação para a primeira colcheia. No exemplo 2, apresentado a pouco, as oitavas arpejadas produzem um ritmo, sendo alternadas com oitavas comuns. No exemplo 15a (tangos), aparecem apojeturas para mão esquerda, que são muito comuns no conjunto das partituras. Quando estas são dispostas na melodia, aparecem com frequência no início de motivos do tango. As apojeturas no *foxtrot* ganham outra conotação, parecendo associadas ao saltitar (exemplo 10). As notas com acento *tenuto* (exemplos 4 e 14) indicam que não basta à nota estarem desligadas, precisam também ser enfatizadas com *marcato*. Há o caso em que os sinais colaboram para um efeito onomatopaico com exemplo 10b e 10d. Por fim, tudo colabora para a caracterização de um gosto, e de uma cena. Em geral, essas marcações estão associadas a uma respiração que induz um gesto. Vimos que elas significam, também, um traço estilístico importante e definidor da música em questão.

### 2.4 A canção

A canção desse início dos anos 1920 situa-se num “entrelugar”. Não é uma fala/canto do matuto, elemento de apreciação como o uma representação do “folclore”, e não é uma canção onde se perceba ter relação com música operística, no sentido de uma melodia com um caráter arioso, de um acompanhamento menos rítmico, e da

exploração da tessitura e recursos vocais. O modo como foram concebidas já as distingue da música erudita, no caso, das tão populares reduções de árias, que eram o repertório predominante do piano nos salões.<sup>333</sup>

Assim, a canção emergiu distinta, guardando como referente mais próximo a modinha. Essa canção parece que abarca um lugar intermediário e flexiona elementos diversos de múltiplas influências e seus principais elementos distintivos são os padrões rítmicos para o acompanhamento, baseados nos ritmos dançantes e ‘modernos’, a brevidade, os elementos internacionais a flexibilidade para a adoção dos ritmos internacionais e um léxico que informa sobre o lugar de quem fala. Pode-se considerar, também, essa canção urbana, como representação hegemônica na cidade moderna, porque, na análise das práticas, ela é mais evidente do que a música “folclórica” e a música erudita.

Tatit comenta a respeito da forma romântica predominante e a mudança percebida na canção no início nos anos 1930. Segundo ele, a transformação decorreu da não identificação dos ouvintes com uma poesia rebuscada nos primórdios do rádio, quando alguns compositores ainda persistiam com este aspecto. Essa observação faz com que se perceba a canção do começo do século XX em duas etapas: a primeira na qual prevalece a comunicação que desloca do senso comum, da fala do cotidiano, imperando a forma romântica, cujos caminhos melódicos contribuem para soluções suspensivas, com linhas distantes, saltos e finalizações grandiosas. E outra, com o início dos anos 1930, quando, conforme este autor, ocorre um ajuste cada vez maior com a fala. Na segunda etapa, letra e música parecem encontrar-se, a exemplo do samba, em um jeito de cantar que se aproxima ao máximo em seus aspectos melódico e rítmico da fala, além do próprio assunto e vocabulário. Conforme Tatit,

---

<sup>333</sup> MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro: 1837-1900*. 1994. 483 pp. (Tese de doutorado em Musicologia) Universidade da Califórnia, Los Angeles, 1994.

Na verdade, Candido Costa havia lançado mão dos expedientes ainda em voga para os casos de melodias lentas: expressar a singularidade do sentimento amoroso com formas românticas que fugissem da banalidade da linguagem coloquial. Nada muito diferente da solução dos seresteiros do começo do século. Acontece que, a esta altura, às vésperas da era de ouro da canção de rádio, esses versos oriundos da poesia escrita começavam a produzir nos ouvintes um efeito de sentido contrário ao desejado pelos autores. As formas cuja aparição era de todo improvável na comunicação do dia-a-dia, como “não crês”, “ditosos os dois”, as imagens de gosto duvidoso, como “Teu escravo serei/e a teus pés cairei”, ou mesmo os lugares-comuns da expressão romântica, as facilidades rítmicas de “flor” e “amor”, combinadas com a saturação negligente de série como “por fim”, “enfim”, “sem fim”, tudo desabilitava o ímpeto persuasivo da canção, já que era difícil para o ouvinte conceber que uma letra dessa natureza pudesse ser conduzida pela melodia correspondente. A entoação subjacente não podia ser reconhecida e, conseqüentemente, a melodia tornava-se sem sentimento. Em outras palavras, a presença, embora subentendida, da linguagem coloquial por trás da canção apresentava-se agora como fator de credibilidade na comunicação.<sup>334</sup>

Como se pode observar, um aspecto histórico relevante: ocorreu uma ideia diferente para o que era considerado como o “fator de credibilidade da comunicação” - a mudança do estilo empolado da poesia, que representava o tipo convencional para a fala coloquial. Podemos dizer sobre os exemplos cearenses que não se tratava de poetas e músicos românticos de “última hora”, residuais. Tampouco era de “gosto duvidoso” como afirmam alguns. Isso soaria um anacronismo. A vida social instituída do mundo letrado é que funcionava com este tom. O *beletrismo*, mais do que um gosto, era um tipo de conduta a fim de sentir-se adequado.<sup>335</sup> Fazer canções, que não fossem música erudita, não era uma faceta muito apreciada. Os poetas, classe média ou não, empenhavam-se em letras rebuscadas para amenizar essa pecha, e garantir uma espécie de autorização e aceitação social de sua arte.

As canções são o conjunto em que mais se evidenciam os elementos históricos, a começar pelo aspecto semântico. O vocabulário é incomum, permeado de adjetivos,

<sup>334</sup> TATIT, Luís. *O século da canção*. 2ª Ed. São Paulo:Ateliê Editorial, 2008, p. 128.

<sup>335</sup> Muitos compositores usavam pseudônimos nessa época para não revelarem sua relação com a canção popular, que àquele tempo, era vista como uma atividade menor. A compositora cearense Hilda Mattos assinava seu nome ao contrário: Sottam Adlih.

num estilo enaltecedor, que fazia parte de um código do mundo letrado. O mesmo estilo romântico e elogioso das poesias pode ser notado na linguagem dos jornais, revistas e almanaques, e o que se percebe como crítica musical também expresso da mesma forma.

A tabela seguinte ilustra o léxico da época para as canções. Elas fazem parte da poesia das canções amorosas, de “encontro” e “desencontro”, das homenagens (as músicas das misses ou pessoas importantes das relações dos poetas). Os verbos e os adjetivos resumem o tipo de abordagem pouco realista e muito idealizada da figura amorosa.

Verbos	Adjetivos	Substantivos	Expressões
Acrisola	<i>Ardente</i>	Aurora	Chispar
alentar	amorosa	ardor	Bromil
alvorecer	abrasador	altar	Roer (inveja)
cintilar	augusta	beleza	Janota
contemplar	casto	dulçor	Melindrosa
cruciar	celeste	enleio	Faceira
decantar	divinal	esplendor	Fazer o filé
descerrar	encantador	eternidade	Pandegar
encantar	enganador	fel	
enlaçar	enternecida	fulgor	
esquivar	etérea	glória	
espargir	excelsa	ilusão	
enternecer	fatal	Irmã	
evocar	fascinador	lenitivo	
exprimir	gitana	pátria	
fenecer	grácil	princesa	
florir	imaculado	saudade	
fulgir	imortal	sonho	
gargalhar	imperatriz	solidão	
olvidar	imperial	templo	
palpitar	imperioso	vulto	
pompear	langor	rainha	
prosternar	languidez		
renascer	lirial		
resplandecer	ladina		
roçar	louça		
suplicar	meigo		
sussurrar	nobre		
suspirar	róseo		
	rosicler		
	rubra		
	sublime		
	suprema		
	triumfal		
	vesperais		

---

A coluna que indica as expressões na tabela ilustra a fala comum observada nas marchinhas de carnaval e canções amorosas de encontro, que são canções do tipo dialógico, onde um sujeito amoroso está numa relação com outros que (co) respondem ou que compartilham ideias comuns. Assim, por exemplo, o *foxtrot Olhou pra mim rói...* de Athayde Cavalcante e letra de Pierre Luz, traz gírias da época e o ambiente dos namorados ‘aloprados’.

Olhou pra mim...rói  
 Achar ruim, doe  
 Na tua lábia gentil  
 Eu não vou não meu “bromil”

Quando meu carro derrapa a cento e vinte a chispar,  
 Então me agarro a quem vae junto a mim a guiar.  
 Digo rindo, enfim  
 Gosta assim de mim?  
 Vá mais devagar...  
 E elle diz: que tem?  
 Aperte a busina oh! meu Bem.

O samba carnavalesco, *Café Brasil, fixe, fixe* de Silva Novo e Pierre Luz (1927), também traz a gíria fixe, fixe, que no caso, significa uma coisa legal, bacana, inclusive, expressão corriqueira nos dias atuais em Portugal. A canção que parece com um jingle do café comercializado no Ceará diz no estribilho o seguinte:

Quem duvida de nós, quem é?  
 Que se lixe  
 Nossa fama é de fato, olé,  
 Fixe...fixe...

A canção *Beijos em excesso*, de Hilda Mattos, gravada na Odeon por Francisco Alves em 1927,<sup>336</sup> traz a expressão “tu sempre é um janota, sempre dando a nota”. Uma curiosidade é que nesta canção a autora faz coincidir um acorde aumentado com o momento em que o cantante pede mais beijos dizendo: “repita muitas vezes”.

---

<sup>336</sup> Anexo gravação faixa: 6.

## Exemplo 29

**BEIJOS EM EXCESSO** - Foxtrot - (Hilda M.Mattos)

mor; Que - ro que re - pi - tas Mui - tas ve - zes...

*f* *dim.*

Em geral, parece que algumas ideias musicais se dão de forma a fazer coincidir o sentido da melodia com a palavra, ou a imagem suscitada pelo texto, onde o autor busca notas agudas para palavras “luz”, “céu”, “escada de Jacó”, com um ápice no lá 5 onde diz “que a Deus conduz” ou no sentido descendente, por exemplo, na canção *Francisquinha*, de Mozart Ribeiro e Pierre Luz, o texto, “descerra o olhar”, “oh flor do bem” para concluir com um sentido ascendente “vê teu lugar no além”.

## Exemplo 30

**MISS SOBRAL** - Valsa - J.S. (Leão Manso) e Nunes Durval

Teus o-lhos côm do céu E a syn-the-se da luz, Es-ca-da de Ja - cob Que a Deus con - duz.

Tatit propõe que “quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira da canção”,<sup>337</sup> devemos levar em conta, sobretudo a “oscilação entre canto e fala”. Ao analisar os “níveis de integração” entre eles, o autor identificou duas tendências: as “formas aceleradas de estabilização melódica que privilegiam os acentos” e cujas, “vogais são salientes e breves entre as quais percutem intensamente as consoantes”; e as

<sup>337</sup> TATIT, Op. Cit., p. 43.

“formas desaceleradas de estabilização” que permitem que “as vogais se alonguem e expandam no campo da tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos”. As formas aceleradas estariam identificadas com as canções de “começo de ano”, por exemplo, (carnaval) e as formas desaceleradas, identificadas com “meio de ano”, mais sentimentais.

No caso cearense, do total de 41 canções seguindo com a análise de Tatit, podemos dizer que são formas aceleradas as marchinhas, (3), os choros (3), o samba (1) e todas coincidem com a sugestão do autor de que são canções de “começo de ano”. As canções sentimentais, por sua vez, são maioria, também se encaixam em parte na observação do autor no sentido de que “buscam caminhos distantes”, no entanto, apresentam padrões diferentes para a canção sentimental. A melodia não é tão alongada nas sílabas, ocorrendo poucas vezes, mais relacionada às valsas. Na maioria das canções predomina nota por sílaba. O que parece distinguir as formas aceleradas e desaceleradas é uma diferença pequena, por exemplo, um canto menos rítmico e mais distendido melodicamente com notas longas (mínimas) de valores iguais, à semelhança do ex.29.

Observa-se que, entre as fontes cearenses, parece ocorrer um terceiro tipo resultante da mistura dos dois tipos, ou seja, acelerado e desacelerado, numa mesma canção. O *foxtrot Soffro com teu desprezo*, de Hilda Mattos, é um exemplo, no qual a parte A é desacelerada, mais lírica, com notas longas, e a parte B mais rítmica, sendo uma nota por sílaba. Este exemplo também ilustra que, embora a canção apresente o padrão de acompanhamento característico do *fox* na parte A, com as duas colcheias no contratempo, sua linha melódica suscita o lirismo das modinhas, guardando uma semelhança com serestas.

## Exemplo 31a

**SOFFRO COM O TEU DESPREZO** - Foxtrot - (Hilda M.Mattos e José Bezerra)

Foi nu'a tar - de mui for - mo - sa, Bel - lo  
E.a sor - rir, quão lin - da es - ta - - vas! Lo - go em  
céu ao sol po - en - tel Dos teus olhos scintil - lantes  
mim um,a mor vehe - men - te, De.af - fectos iri - ce - santes.  
um lin - do,o lífir Tu pu - nhas ao fir - ma - men - to.  
Veiu me,a - bra - sar, E.em - fim foi um so - fri

## Exemplo 31 b (parte B)

**SOFFRO COM O TEU DESPREZO** - Foxtrot - (Hilda M.Mattos e José Bezerra)

Co - mo sof - fro tan - to,As - sim, Com es - te teu des - pre - so!

Relativo à prosódia, ocorrem desajustes. Parece que as dificuldades com relação a adaptação do texto com ritmo da melodia decorrem do fato de elas precisarem se adequar às formas e aos padrões melódico-rítmicos já existentes dos gêneros para dança, o que acabam por induzir incongruências. Em alguns casos, a letra não coincide de nenhum modo, parecendo ser uma “oferta” complementar às misses impressas na contracapa das músicas. Os desajustes de prosódia são percebidos em todos os autores. O exemplo 32 ilustra o tipo de incongruência recorrente.



## Exemplo 32

## ALMA DILACERADA - Tango Argentino - (Hilda M. de Mattos e Julio Sobreira)

lou - ca phan - ta - si - a, a - mor,

A forma da poesia varia muito, tendo a organização dos versos para a maior parte das letras em heptassílabos, octossílabos com dodecassílabos sáficos ( 4, 8 e 2) e hexassílabos. Ainda inexplicável é o fato de ser apenas poucos poetas, praticamente a maioria das canções tem a letra do poeta Pierre Luz, que foi um jornalista, da rede de relações dos músicos e colaborador da *Revista Jandaia*, em Fortaleza. O jovem poeta é o autor das homenagens às misses e é elogiado nos jornais<sup>338</sup> pela publicação de uma coletânea de poesias do gênero.

Com relação ao princípio entoativo, percebe-se que não é uma regra fazer coincidir a sonoridade da palavra com o sentido da melodia. Parece que as mesmas diferenças percebidas na escrita idiomática, comentada anteriormente, também se apresentam com relação à canção. Algumas canções parecem ter sido feitas para instrumento e não para a voz. Soam instrumentais, possuindo muitos saltos, menos relação com as nuances das palavras. Isso sugere uma evidência de que havia estreita relação da canção urbana com, provavelmente, o ambiente da banda. As finalizações por saltos, um estilo marcial dos *foxs* -(canção), que pode ser conferido na gravação anexa, com uma atenção à marcação do acompanhamento, leva a supor que essa canção, em vez de parecer bem ajustada como as canções anteriores, no caso, a modinha, elas refletem uma multiplicidade de referentes, os ritmos internacionais, as bandas das

<sup>338</sup> *Diário do Ceará*, 10 de outubro de 1929.

praças, as músicas de cena das revistas e companhias itinerantes, a dança, as serestas, a *habanera*, as festas do carnaval etc. revelando que parece fazer sentido afirmar que na canção cearense dos anos 1920 são observadas as “tópicas de banda”, como denomina Piedade.<sup>339</sup>

## 2.5 Os gestos musicais

Há pouco se definiu gesto com um sentido performático onde se percebe uma relação interativa da música em questão com o seu ouvinte. Recorda-se que a performance, neste caso, parece portar elementos dialógicos (gestuais e expressivos) que transcendem a experiência de ouvir música, imprimem uma visualidade que não se reduz à *escuta* da música apenas.<sup>340</sup> O que se destaca a partir desse momento, no entanto, é o gesto mais especificamente musical, que por sua vez, também influem no sentido performático. A fim de definir gesto, recorre-se a Cachopo, para o qual, um “gesto é um movimento no tempo e no espaço”,<sup>341</sup> porém, “um movimento que não pode ser considerado um gesto senão na medida em que o seu sentido pode ser interpretado, “mesmo que um tal sentido se revele ambíguo, enigmático, ou mesmo indecifrável”.<sup>342</sup> O autor se pergunta então o que é um gesto musical?

Um gesto, em música, não seria, portanto, senão um movimento *sonoro* que significa *musicalmente*, sendo evidente que este “musicalmente” permanece irreduzível a uma caracterização puramente acústica do som musical.<sup>343</sup>

Como adverte Cachopo, “o excesso de sentido” em torno do gesto musical, em geral, acaba por estabelecer uma associação do gesto musical ao sentido de

<sup>339</sup> PIEDADE. Op. Cit. 2011, p. 12.

<sup>340</sup> As fotografias nas capas e poses dos retratos, as dedicatórias, as homenagens, e mesmo algumas marcações na partitura, como, por exemplo, sons onomatopaicos imitando beijos, inclusive, indicados são denotativos dos gestos implícitos no repertório analisado.

<sup>341</sup> CACHOPO, João Pedro. “O que Escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 nº1, 2013 – p. 155 -161.

<sup>342</sup> CACHOPO, Op. Cit. p.157.

<sup>343</sup> Idem.

representação. Nesses casos, o autor lembra que os gestos enquanto movimentos sonoros se constituem como signos, e por sua vez, explicitam uma “relação constante entre significante e significado”. Como exemplo, o som da guilhotina ao final da “Noite de Sabath” na *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, ou mesmo o exemplo mencionado pelo autor, no caso, a chicotada no dorso do cavalo ao qual Mazzepa<sup>344</sup> está preso, ou mesmo os sugeridos beijos marcados com apogiaturas, fazendo alusão a sua representação sonora na música *Beijos em Excesso* de Hilda Mattos, anteriormente mencionada. O autor adverte que não se deve confundir, “gestualidade da música” com a “comunicação de uma mensagem precisa”, sintetizando que, o gesto musical “mostra-se; ele nada diz, mas é como se falasse”.<sup>345</sup> Mas de que forma isto se dá?

Para Cachopo, assim como nem todos os movimentos do ser humano deverão ser considerados gestos, os movimentos sonoros tão pouco serão implicitamente um gesto musical. O gesto musical para ele, “é um excesso, uma exceção, um desvio em relação ao fluxo contínuo da música”.<sup>346</sup> O gesto musical seria entendido, por sua vez, como um “momento pregnante” também com uma dimensão política. Um instante portador de alguma mudança, de alguma coisa que extrapola e conseqüentemente interpela, justamente por isso. Essa “variante política” do gesto musical, não é obviamente, bem o caso das partituras de salão em questão. Contudo, será possível pensar essa dimensão política do gesto também na música de salão? Ou ainda, como classificar e pensar o gesto musical implícitos nas músicas de salão?

E mais, as partituras deixaram rastros, pistas dos gestos musicais: pausas indevidas, marcações de finais de frase, e mesmo a ênfase como observado na relação melodia-texto e alusões ao sentido literal do significado das palavras e sua

<sup>344</sup> Personagem do Poema Sinfônico de mesmo nome de Liszt.

<sup>345</sup> CACHOPO, Op. Cit., p. 157.

<sup>346</sup> O autor aproxima a ideia de gesto musical do conceito de “gesto social” (“instante pregnante”) de Brecht, que “é um conjunto de gestos (mas nunca mera gesticulação), onde se poder ler toda uma situação social”. Há então uma dimensão política no gesto musical. BARTHES, Roland. *L'obvie et L'obitus. (Essais critiques III)*. Paris: Seuil, 1982. p. 89-90. Apud CACHOPO, Op. Cit., p. 159.

representação sonora. Certamente, deve haver alguma explicação para isso. Se não se observam “momentos pregnantes” no espírito brechtiniano, observam-se “momentos pregnantes” já que há gestos musicais, estrapolações, imprevisibilidade etc. Conforme Meneses “[...]as coisas existem e exigem gestos.”<sup>347</sup> Que coisas e que sentido isso teria naquele contexto? Provavelmente um sentido relacional de gesto como disposição expressiva; gesto como construção memorialística. Funcionando como elemento de interpolação, ele é o que fixa porque rompe o curso contínuo. Desse modo parece uma relação causa e efeito: uma música instantânea, efêmera emerge mediante desdobramentos contingenciais ligados aos modismos, traz como elemento surpresa a exacerbação do gesto musical, o desejo da fixação, ou se poderia sugerir, a negação daquilo que forçosamente se esvai.

Haveria aí uma dimensão política? Não talvez, mas por contrapartida e espécie de avesso da música contingente, se dá o gesto imanente. Acrescenta-se a essa apresentação do que se conceitua por gesto, recorrendo-se uma vez mais a Cachopo,

Para que a dimensão política de tudo isto se torne clara importa notar que os gestos musicais, ainda que não digam nada de preciso – nada de susceptível de ser verbalizado de modo unívoco -, não cessam de nos falar, de significar, e de se - e nos - mostrar. É o espectro indeterminável daquilo de que fala a música que cabe salvaguardar ao refletir, o menos estritamente possível, sobre o gesto musical, um gesto cuja política se deve antes de mais a que ele é também o gesto em suspenso de uma multidão à espera, aquela de que nos fala Adorno, ao comentar que ‘três ligeiras batidas de um único instrumento [tarola] despertam o sentimento de uma multidão a marchar ao longe, e isto para concluir que “assim se recorda que toda a música, mesmo a mais solitária, vale para muitos, cujo gesto é conservado pelo seu som”’.<sup>348</sup>

Os indícios de gestos, talvez seja o elemento mais característico do conjunto observado. Os gestos não aparecem de mesmo modo em todas as partituras, porém, pode-se dizer que eles se apresentam com predominância dos seguintes aspectos:

<sup>347</sup> MENESES, J. N. C. Apresentação. *VARIA HISTORIA*, v.27; n. 46; Jul/Dez/2001, p. 397.

<sup>348</sup> ADORNO, T.W. Quase uma fantasia (Gesammelte Schriften 16). Frankfurt AM Main:Suhrkamp, 1998,p 280-281, apud CACHOPO, Op. Cit., p. 160.

maneiras de combinação do texto com a melodia que enfatizam a intenção expressional. Eles são inscritos na forma de respirações da frase, no emprego de sinais (*staccato*, *marcato*), e mais frequentemente, pelo tipo de caminho melódico adotado, no caso grandioso, numa eloquência obtida com determinado acorde. Em todos os casos promovem uma espécie de ‘desvio’ de uma direção mais natural.

Aproveitando o exemplo 31a, exposto acima, a canção *Soffro com teu desprezo*, chama-se a atenção para a primeira frase, (“foi numa tarde mui formosa”) – (compassos 1 a 4) há uma pausa de colcheia na melodia e no acompanhamento articulando a respiração, semelhante a um breque. A mesma intenção se repete na última frase do A (“tu punhas ao firmamento”) (13 ao 16). Considera-se um elemento característico relativo à interpretação que ilustra uma ênfase intencional advinda com esse corte, que muda o ritmo da canção, flexionando a interpretação numa performance/*gesto*.

Exemplo 33 (31 b repetido para ilustrar pausa/gesto)

SOFFRO COM O TEU DESPREZO - Foxtrot - (Hilda M.Mattos e José Bezerra)

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of love and admiration.

**System 1:**

Vocal: Foi nu'a tar - de mui for - mo - sa, Bel - lo  
 E.a sor - rir, quão lin - da es - ta - vas! Lo - go em

**System 2:**

Vocal: céu ao sol po - en - te! Dos teus olhos scintil - lantes  
 mim um,a mor vehe - men - te, De af - fectos in - ce - santes.

**System 3:**

Vocal: um lin - do,o lhar tu pu - nhas ao fir - ma - men - to.  
 Veiu me.a - bra - sar, E em - fim foi um so - fri

Na parte B da mesma música (exemplo 31b), observa-se outro tipo de flexão da melodia, em virtude da ênfase interpretativa e da intenção performática/gestual. A melodia muda o desenho melódico rítmico para figuras pontuadas como se a intenção neste momento fosse a fala. Esta mudança ocorre com um intervalo de 5ª dim. ascendente na melodia (compassos 30-31). O fox canção desse trecho até final tem motivo melódico rítmico bem marcado. A terminação soa uma convenção de final porque acontece após uma pausa de dois tempos.

#### Exemplo 34

SOFFRO COM O TEU DESPREZO - Foxtrot - (Hilda M.Mattos e José Bezerra)

Quer se chamar a atenção com isso para uma pequena carga dramática num trecho exíguo. Entende-se como um gesto, uma marcação que parece ser intencional e com isso salienta a mudança de afeto, para um estado quase falado representação do ‘desespero’ de que fala a poesia nos momentos finais da canção amorosa. Faz lembrar também que esses gestos podem guardar relação, ainda que mais distante, com árias de ópera tipo de repertório muito consumido na cidade.<sup>349</sup> De algum modo, parece que a música popular urbana captura e faz uma mistura desses elementos todos: a dramaticidade do canto lírico com a vibrante pulsação dos ritmos americanos, e ainda

<sup>349</sup> Abertura de óperas e trechos conhecidos eram tocados pelas bandas e as árias dos compositores Verdi, Donizetti, Puccini, Wagner significava a maioria do que era oferecido nos concertos no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

mistura como esta canção demonstra na parte A um lirismo que lembra uma canção seresteira que poderia muito bem ter surgido de um violão.

Outros modos de gestos ocorrem com o encaminhamento melódico. Na valsa *Francisquinha*, de Mozart Ribeiro e Pierre Luz, se observam dois tipos de intencionalidade. Primeiro, na intenção dialógica: o autor modifica a tessitura da melodia, colocando-a numa voz masculina dialogando com a musa na região grave (“eu quis por ti, cantar feliz”...), conforme ilustra o exemplo 35.

### Exemplo 35

FRANCISQUINHA - Valsa - (Mozart Ribeiro e Pierre Luz)

Eu quis por ti, cantar feliz, e assim me fiz, cantar. Dos versos  
meus fiz a canção dos olhos teus, canção de exaltação. Desce o luar  
oh! flor do Bem! vê teu lugar no aléu. Do engaste azul d'onde o luar  
caiu sobre o mar com todo amor, foi que surgiu o teu perfil fascinador! Vaso de ilusão.

D.C. ao  $\text{ff}$

No final da parte B desta mesma canção, o autor muda novamente o registro de melodia, buscando a região aguda. O texto diz: “do engaste azul d’onde o luar cai sobre o mar com todo amor, foi que surgiu o teu perfil fascinador”. O caminho para esse ‘ápice’ romântico tem notas alteradas (9ª e 9º bemol 13ª) e, por fim, no acorde dominante a sétima está na melodia. Onde se diz “com todo amor”, o acorde escolhido para conferir um matiz especial é iiº grau com a 3ª no baixo.

Esse recurso de mudança de timbre não aparece somente numa voz masculina que responde, ou que promove ênfase das ideias como a alternância de região na voz do tenor na gravação *Beijos em excesso*,<sup>350</sup> de Hilda Mattos; considera-se neste mesmo rol com sentido semelhante os movimentos de baixo no acompanhamento das valsas, sobretudo as com texto que apresentam uma linha de baixo que responde. A seguir exemplo que ilustra esse movimento melódico do baixo na *Valsa dos Ausentes* de Raimundo Donizetti Gondim.<sup>351</sup>

### Exemplo 36

VALSA DOS AUSENTES - Valsa Lenta - (R. Donizetti e V.A. Gondim)

Um tipo observado na consecução desses gestos, os quais assemelham carregados de teatralidade, resulta do uso dos sinais de expressão e articulação, como, por exemplo, nas canções *Beijos em Excesso*, de Hilda Mattos e *Dor suprema*, de José Benevides. No primeiro caso, ocorre quando a música realiza um efeito onomatopaico coincidindo com a expressão “beija!, beija!”, com duas semínimas atacadas com apojatura e com sinal de *marcato*. Na parte B desta mesma canção, o clima muda com o

<sup>350</sup> MATOS, Hilda. "Beijos em excesso", fox trot (Francisco Alves e Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana) – Rio de Janeiro: Odeon 123.306 – 1927. Cf. gravação anexa.

<sup>351</sup> Conferir gravação anexa. Outro exemplo é a *Valsa em fa# menor* de Aloysio de Alencar Pinto também nas gravações anexas.



padrão melódico rítmico. O mesmo recurso onomatopaico retorna entre uma frase e outra simulando os beijos quando a letra diz: “que esta delícia não tenha fim” – “Passar sem eles que vida infernal”.

Exemplo 37

**BEIJOS EM EXCESSO - Foxtrot - (Hilda M.Mattos)**

Eu te o - fe - re - ço, a - go - ra dois

*ff*

(Beija) (Beija)

A seguir, um tipo de breque muito característico daquela sonoridade: só a pausa de colcheia não bastava, a articulação precisava haver uma indicação de fermata.

Exemplo 38

**GLÓRIA AO IRACEMA - Valsa - (Antonio Moreira)**

Por fim, considera-se também um aspecto gestual quando uma mudança de clima no contexto, no sentido melódico ou mesmo com um trecho permeado por convenções. A transcrição da parte B do charleston Trianon de Hilda Mattos ilustra como a peça, que se trata de um num exíguo trecho é seccionada por motivos contrastantes parece uma música que está em relação com teatro ou imagem. Embora seja um charleston, ela parece não ser muito dançante.

## Exemplo 38 TRIANON – charleston Hilda M. Mattos

The image displays a musical score for 'Trianon' by Charles Ives, arranged for piano and bass. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff. The music is characterized by complex, layered textures and frequent changes in dynamics. Key markings include *ff*, *f*, *p*, *dim.*, *cresc.*, and *ff*. The piece concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction at the end of the sixth system.

Assim, apresenta-se tudo um pouco estranho, carregado de sentimentalismo, além da obviedade da relação texto e música, na qual há uma preocupação em fazer coincidir ideias com sentido melódico. Trata-se, no entanto, do mesmo tipo de realização que talvez se explique nos gestos e na intenção performática, uma espécie de paródia e que fora dessa consideração soa piegas. Chama-se a atenção para o fato de que, embora os gestos sejam demonstráveis, audíveis, essas inflexões são empregadas, tão amiúde, que ao invés de marcarem uma brecha, um corte, ou a percepção do gesto enquanto uma marcação expressiva, quiça política como a pouco mencionado, o efeito no repertório analisado se dá de modo quase em sentido oposto: a demasia com que é empregado acaba por reforçar uma redundância expressiva contribuindo para a caracterização do sentimentalismo.

Concluindo as canções, dada a frequência com que aparecem problemas relativos à prosódia, nota-se que a poesia e a música emergiam de planos distintos,

sendo encaixados pelo compositor adaptando a letra à música, posteriormente. Muitas canções são realizadas desse modo. No caso do repertório em questão, ressalta-se que, os autores estavam mais preocupados em aproximar a letra da canção, forçando o ritmo do texto com os padrões dos gêneros que estavam habituados a compor, não levando em consideração a musicalidade da poesia. O gênero, portanto, era o elemento preponderante.

## 2.6 Iconografia

As capas trazem referências diretas ao conteúdo. Em geral, são ilustrações com desenhos sugestivos dos títulos das canções ou relativas ao seu uso. Por exemplo: as marchinhas, os sambas e *foxs* destinados ao carnaval são ilustrados com desenhos de serpentinas, confetes ou personagens fantasiados (Pierrot e Colombina). Um desenho de músico<sup>352</sup> com violão ilustra o samba *Café Brasil*. O *Choro amarelo*,<sup>353</sup> de Silva Novo, traz caricaturas de negros vestidos com ternos e camisetas brancas, chapéu coco de palha, sapatos bicolor, tocando violão, cavaquinho e flauta transversal. Estão alegres e descontraídos e sugere que o choro era para o carnaval. O tocador de cavaquinho aparece vestido de palhaço. A música *Foxmania*<sup>354</sup>, de Pedro Veríssimo, traz um casal vestido elegantemente com roupas dos anos 1920, desenhados dançando o passo do *fox*. Os ilustradores são Della Latta e Queiroz. Este último é o desenhista das revistas dos anos 1920 em Fortaleza (*Jandaia, Bataclan, Almanaque do Ceará*) onde se pode observar a mesma tipologia.

Com relação a decoração do suporte (partitura) elas denotam tipologia com traços *art decô*, *art nouveau*, além de molduras românticas com laços, guirlandas etc. O que se nota é que predomina como síntese estilística a mistura desses elementos. Eles

---

<sup>352</sup> Ver anexo figura 2.

<sup>353</sup> Idem, figura 3.

<sup>354</sup> Idem, figura 4.

são processados pelos desenhistas não como estilos que se sucedem representando a novidade e o passado, portanto, ou como um conjunto estilístico em si, mas como uma coleção de tipos que agradam e por isso são misturados de modo aleatório nas capas como elementos decorativos e molduras sem uma preocupação que denotasse esse tipo de reflexão, a de uma atualização, uma referência à moda.

As fotos podem ser organizadas em três categorias: as fotos das misses que foram homenageadas com canções, as fotos que lembram santinhos de missa e representam os falecidos a quem são dedicadas “valsas sentimentais” e as fotos de artistas e autores. Na última categoria, aparece o artista mirim Pequeno Edson,<sup>355</sup> o “prodigioso artista” a quem foram dedicadas duas composições do conjunto das partituras. O Pequeno Edson se apresentava pelo Brasil e foi fotografado emoldurado por medalhas aparentando ter uns sete anos.

Outros músicos também foram fotografados: o sax-tenor Antonio Moreira<sup>356</sup> tem o busto retratado na contracapa de sua composição em homenagem ao cinquentenário do Clube Iracema do qual ele era o “diretor” da “Iracema jazz”. O Jazz Band Alcântara<sup>357</sup> ilustra a capa de *Sorrindo nos teus braços*, de Acácio Alcântara, que aparece no centro da foto ao fundo sentado ao piano. Nessa foto, o grupo é misto, formado por mulheres<sup>358</sup> e homens, negros, mulatos e brancos. A bateria, no centro da foto, tem a mesma característica das similares norte-americanas do período: um bumbo bem grande de ‘26’ com um prato pequeno (*chimbus*) armado diretamente sobre ele. Uma caixa do lado esquerdo do baterista e um triângulo amarrado no suporte da caixa - tudo sobre um tapete estampado exclusivo para o set da bateria. Um contrabaixo, um fole de oito baixos, duas jovens tocando violino, outra no bandolim, sendo que parecem

---

<sup>355</sup> Idem, figura 5.

<sup>356</sup> Idem, figura 6.

<sup>357</sup> Idem, figura 7.

<sup>358</sup> Curioso notar que as mulheres não aparecem mais nas *big bands*, *jazz bands* e grupos deste gênero, orquestras de cassino etc. nas décadas seguintes.

gêmeas (bandolim e violino), um clarinete, um trombone e um piston para um mesmo músico, e um flautista. Os músicos estão num salão decorado, ladeados por duas cantoneiras com plantas (samambaias) e ao fundo quadros de paisagens. Há uma lira pregada na parede como um enfeite e candelabros.

A foto evidencia que, apesar do nome ser o mesmo adotado - “Jazz band” e das influências estadunidenses, com a difusão desse tipo de música, a formação dos grupos tem um modo local: a combinação diversa dos instrumentos atesta a diferença. Embora o bandolim também seja um ícone internacional e muito difundido no começo do século, ele não aparece nas *jazz bands* dos Estados Unidos. Lá constavam o banjo e a predominância dos instrumentos de sopro (sax, trompetes). Já os instrumentos de corda aparecem também nas *jazz band* com pouca frequência.

Outros músicos aparecem retratados na capa de suas músicas: José Benevides, na capa de *Dor suprema*, Branca Bilhar, na capa de suas duas composições, e Luigi Maria Smido e Andrade Furtado, autores do *Hino Escolar*. O mais comum, no entanto, são fotos das moças a quem eram dedicadas as composições. Elas aparecem nas revistas e almanaques da época com o mesmo tipo de postura. Em geral, esses bonitos rostos eram vinculados a concursos curiosos promovido pela *Revista Jandaia*, como, por exemplo, o concurso de “cabeleira a *la garçon*”,<sup>359</sup> no qual os leitores votavam num papelzinho picotado da revista para ser depositado numa urna no escritório do magazine. O público leitor decidia quem era a dona da cabeleira mais bonita, ou ainda, “Quem tem o olhar mais charmoso” ou “Qual a jovem mais elegante frequentadora do Cine Moderno”. As mais votadas tinham seus nomes publicados nas edições e o número de votos obtidos. Quase mil votos conquistava o primeiro lugar e tinha sua foto publicada na revista.

---

<sup>359</sup> Ver anexo figura 8.

Nota-se mediante essa iconografia que as partituras representavam mais do que a música para ser cantada ou tocada. Trata-se também de um dispositivo de sociabilidade, a materialização de um jeito de presentear, que era muito cultivado e que está em relação com outras práticas semelhantes no registro da esfera pública como os recadinhos amorosos do jornal, as poesias, as charadas, os cumprimentos pelos aniversários e as colunas sociais. Essa música, portanto, está num âmbito de representação que transcende os limites da sociabilidade dos salões.

Essa prática, evidenciadora de que a música transcende o ouvir, pode ser observada em Fortaleza desde o início do século XX. Um exemplo é um documento, um pequeno cartãozinho<sup>360</sup> de papel *couchet* colorido, preso a um pingente de linha que era dado às mocinhas nos bailes dos clubes. O cartãozinho traz o repertório de danças da noite e, na parte interna, a jovem anotava quais músicas havia dançado e com quem.

As músicas no formato em que elas são confeccionadas alimentavam esse registro público e significa os primórdios da comunicação de massa e da importância do “olhar” sobre o “ouvir” na Modernidade. Com isso, se reforça a percepção anteriormente comentada, sobre o modo como essas canções entram em correspondência com os costumes dos anos 1920, e a leitura que subjaz é que elas são ao mesmo tempo o novo e a tradição, conforme comentado por Otávio Paz. Tradição, porque evocam um registro, uma convenção social (a tradição no presente) e também porque são uma inscrição para a posteridade (a necessidade de anotar uma música tão breve, ou *opus*<sup>361</sup> nas partituras que não eram tão numerosas e de tipos diferentes, ou a lembrança da experiência no cartãozinho do baile). Igualmente novas, porque reproduzem com a música uma aparência: as capas, o modo como fluem (jornais, revistas), o fato de serem também uma forma de presentear e portadoras de uma

---

<sup>360</sup> Ver anexo figuras 9 e 10.

<sup>361</sup> Na fornada dos autores, Hilda Mattos, Silva Novo anotavam nas suas composições a designação *opus* e o número, provavelmente na ordem em que foram realizadas.

mensagem de sentido compartilhado alinhadas com outros elementos que não são mais apenas o ouvir música, mas também o ver. Talvez um ‘*ou-ver*’ (de *over*, de ouvir e ver, de ouvir e esquecer – *olvidar*).

Trata-se de uma sociabilidade de comunidades modernas, cujo sentido é a novidade, em práticas passageiras, onde a brevidade era a forma, o assunto era a juventude e a música como prática representava tudo isso junto. Não podem ser ignorados, paradoxalmente, a vontade de garantir um presente, constituindo-se uma memória por meio desses registros. Em síntese, e trazendo uma imagem semelhante para o significado dessa música, ou melhor, discutindo-a no âmbito de seu hipertexto (partitura, a iconografia, as dedicatórias, os anúncios), ela é um formato característico dos anos 1920. Assim como se forjam na Modernidade “lembrancinhas” de batizado, de aniversário, a cada pseudoritual, se confeccionam um mimo (e cada vez eles se convertem em caixinhas de lembrança) para garantir uma memória de um instante “expressivo”. Assim o *kit* (música e iconografia) parecia funcionar.

Isso se explica ao analisar as dedicatórias, manuscritas ou não. Trata-se, como se expressou, de um modo de presentear. Quem recebia, por sua vez, montava álbuns particulares. Nos museus, o conjunto de partituras de salão é em geral catalogado “álbuns de família”, conforme assinalado anteriormente.<sup>362</sup> Esse *kit*, portanto, passa da categoria de presente para a de coleção e assim constitui-se novamente como um *pathos* dessa modernidade: uma fixação daquilo que já não é mais, ou não pode ser, porque o esquecimento é a outra parte desse processo.

Registros dos sujeitos que entram em relação com essa convenção musical são observados nas dedicatórias. Os músicos aparecem dedicando suas partituras à “talentosa sra”, “ao brioso tenente”, “ao amigo Lobo” “ao amigo e compadre”, “ao

---

<sup>362</sup> MOORE, Tom. “A visit to pianopolis: Brazilian Music for piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno”. In: *Notes*, vol. 57, nº 1, sept 2000, pp. 59-87.

doutor”, as valsas que são homenagens dos autores aos pais, ou aos filhos. Ou seja, numa rede de relações afetivas diversas, onde a música é uma expressão, mas também já um monumento. Não seria exagero explicar que, talvez, a partitura, nesse sentido, tenha semelhança, num grau menos expressional, certamente, com os objetos forjados como ex-votos, quando depositam um pedaço de braço talhado em madeira, uma perna, uma cabeça etc.. e o dedicam ao santo milagreiro; uma lembrança, um voto afetivo que fica.

Os textos complementares das partituras trazem anúncios de outras músicas nas contracapas, anúncios do comércio (tinturaria, vitrolas, meias, alfaiates, sedas e fazendas finas, louças, brinquedos, tônicos, e produtos para “toucador das damas formosas”). Os anúncios de músicas novas nas contracapas, no entanto, são a maioria. Eventualmente, se anunciavam aulas de piano, ou instrumentos outros, concertos e afinação.

No Ceará ainda não havia uma editora específica para música na década de 1920. As partituras eram impressas em São Paulo ou no Rio de Janeiro. O que havia era um “desenhista de música para clichê”, Gilberto Petronillo,<sup>363</sup> que oferecia seus serviços anunciando também nas contracapas. As tipografias de Fortaleza enviavam as partituras para os estados do sul onde eram impressas. Nas edições constavam ambas as tipografias, a que tinha impresso e a que detinha a “propriedade reservada”. Em Fortaleza, as partituras são publicadas pela “Ceará Musical” e pela casa de instrumentos musicais e partituras “A melodia”. As tipografias parceiras de São Paulo são: Compassi e Camin, CEMB, Mangione e Irmãos Vitale. A casa “A Nordestina”, em São Paulo, também publicou autores cearenses e mandava imprimir na tipografia F. de Rosa. As tipografias do Rio são Pires de Melo, Vieira Machado e Casa Bevilacqua. A Tipografia Gadelha em Fortaleza aparece na edição de um só exemplar.

---

<sup>363</sup> Gilberto Petronillo era filho de Alfredo Petronillo, músico. Residia à Rua Senador Pompeu, 236.



Fernando Vitale, proprietário da Editora e guardião da memória daquele estabelecimento respondeu a um questionário<sup>364</sup> sobre como era o processo de encaminhamento das partituras, a seleção da editora, os custos (que ele não soube precisar, pois não guardam registros do período) e os direitos autorais.

Perguntado sobre os custos e o processo de encomenda das partituras de música de salão por “clientes”, Fernando Vitale respondeu que:

Não mantemos os registros de custos daquela época. Todavia, a editora não oferecia serviço de impressão de música a clientes. Todas as impressões eram realizadas a custo da própria editora, de vez que as obras pertenciam ao nosso acervo. Noutras palavras, a Vitale não cobrava de seus autores pela impressão de exemplares nem aceitava pedidos de impressão de “não autores.

Segundo Vitale, havia um relacionamento direto entre os compositores que enviavam seus manuscritos e a editora. Se houvesse interesse da editora pelo manuscrito enviado, era celebrado contrato, que incluía uma porcentagem das vendas ou um preço fixo, além de um revisor musical e um revisor de Português. A prova era enviada aos autores e, após sua autorização, realizavam uma tiragem de 500 ou 1000 exemplares. Isso se refere à editora. Já a gráfica realizava a impressão, numa relação comercial com outras casas comerciais de outros estados que respondiam pela qualidade de editor.

---

<sup>364</sup> Se preparou algumas perguntas que foram encaminhadas por email ao Fernando Vitale que prontamente nos respondeu. As respostas foram retornadas em 12/3/2014.

**Tabela das editoras**

Mediação no Ceará	Oficina Gráfica	Cidade
Ceará Musical	Irmãos Vitale <sup>365</sup> CEMB Compassi Camin F. de Rosa	São Paulo
A Melodia	Casa Carlos Gomes	Rio de Janeiro
A Nordestina (SP)	Mangione	
Editora Donizetti Gondim <sup>366</sup> (Manaus)	Irmãos Vitale	São Paulo
Della Latta	Impressão própria	Sem menção
Typografia Gadelha	Impressão própria	Fortaleza
Sem menção	Casa Bevilacqua	Rio de Janeiro
Sem menção	Casa Vieira Machado	Rio de Janeiro
Sem menção	Pires de Melo	Rio de Janeiro

## 2.7 Tópicas dos “pianeiros”

Quando Brasília Itiberê,<sup>367</sup> num artigo em homenagem a Ernesto Nazareth, cunhou a expressão “pianeiros”, referindo-se aos pianistas dos salões cariocas, que ele descreveu, de memória do tempo em que, ainda menino, frequentava os cinemas do Rio de Janeiro. Itiberê comentou um jeito de tocar, um modo que lhe pareceu peculiar dos pianistas populares, como eram identificados os músicos dos cafés, dos salões e salas dos cinemas. É com admiração que Itiberê descreveu o “pianeiro” e, com um sentido do que é diferente e próprio, que se adota o termo para uma síntese dos elementos que aparecem no conjunto da música produzida para piano no Ceará de 1920 e 1930, a qual,

<sup>365</sup> A Irmãos Vitale corresponde a maioria dos impressos cearenses.

<sup>366</sup> A editora tinha o nome de Raimundo Donizetti que tanto pode ser de Raimundo Donizetti Gondim Filho, músico cearense, nascido em Sobral, 29/9/1882 vindo a falecer em Fortaleza, 4/11/1925, como de seu irmão, João Donizetti Gondim (s/d) sendo o título da editora homenagem ao pai que também era músico em Sobral. Os irmãos migraram para Manaus em 1917.

<sup>367</sup> ITIBERÊ, Brasília. “Ernesto Nazareth na música brasileira”. In: *Boletim Latino Americano de Música* v/6, abril de 1946, pp. 309 – 321.

alinhando com Piedade,<sup>368</sup> se denominará *tópicas*, ou os *lugares comuns* da música do piano de salão.

Acácio Piedade tem desenvolvido análises da música brasileira, identificando tópicos que são um conjunto de elementos comuns e de certo modo estáveis (mais propriamente motivos) observados por ele no choro, na bossa-nova, na música instrumental etc., aspectos não apenas musicais, mas que fazem sentido com um conjunto de outros elementos socioculturais dos contextos em questão. Considera-se sua abordagem muito pertinente. Primeiro porque ao tratar a questão dos processos de transformação inerentes à música, e por que passam os gêneros, o autor evita a mera adoção de explicações que justifiquem influências e referentes. Segundo ele, a remissão a meras influências “esteriliza a compreensão dos processos” mais complexos, além de não possibilitar o aprofundamento das análises. Ele prefere pensar em termos de “musicalidades” e, ao tratar da dinâmica e transformações das musicalidades recorre a tipos de hibridismos (homeostáticos e contrastivos), a fim de explicá-las, com a ressalva de que, o termo híbrido,<sup>369</sup> precisa ser compreendido à luz dos estudos contemporâneos.

Piedade define “musicalidades”<sup>370</sup> como “uma memória musical compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas”. Segundo ele, “a musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunicabilidade na performance e na audição musical”. As

---

<sup>368</sup> PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: PER MUSI, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n. 26, 2011. p. 103 -112.

<sup>369</sup> “Atualmente, aparentemente estamos longe dos sentidos antigos de *hybris*, nós que habitamos o mundo da velocidade e da mudança: o excesso e a transformação parecem ter-se instaurado no calor da sociedade ocidental e aí serem tomados como processos naturais. Digo “calor”, aqui, no sentido levi-straussiano de sociedades quentes (LÉVI-STRAUSS, 1989), ou seja, aquelas que concebem o devir como história, dirigindo-se para o futuro através do progresso e da transformação tecnológica. Note-se que, para LATOUR, a modernidade é iniciada pela separação entre mundo social, mundo natural e religioso, e a própria palavra “moderno” implica em uma mediação entre estes mundos, onde há misturas de gêneros completamente novas, os “híbridos de natureza e cultura” (LATOUR, 1994). O processo de hibridização seria, desta forma, congênito ao espírito moderno e à sociedade quente ocidental”. PIEDADE. Idem. p. 104.

<sup>370</sup> Idem.

musicalidades não são fechadas, constituem-se por estados dinâmicos onde são processadas sínteses, oposições, misturas, compartilhamentos umas das outras. Pode-se falar em termos de uma diversidade de musicalidades nativas, por exemplo, referente a práticas musicais brasileiras. Elas estão sempre em transformação em contato umas com as outras e com outras musicalidades não nativas, por exemplo.

Considerando o conjunto das fontes como a representação de uma musicalidade, uma “língua musical”, “uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito”,<sup>371</sup> resume-se alguns elementos que aparecem como *tópicas* neste conjunto da música cearense para piano.

Antes, contudo, se adota também de Piedade sua constatação de um tipo de tópica que ele denomina “tópica época de ouro”. O autor nota tratar-se de um tipo que “adentra” a música brasileira com início no final do século XIX e está presente em vários tipos de música até a atualidade. Ele descreve a “tópica época de ouro” como sendo um universo que inclui “floreios melódicos das modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras”, com “ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos)”, elementos compatíveis com os observados nas análises anteriores. As tópicas época de ouro incluem um subtipo que Piedade denomina “tópicas de banda”, e nota-se que, especificamente esta, guarda estreita relação com as fontes cearenses.

Primeiro porque se observou que o repertório<sup>372</sup> do piano era tocado pelas bandas, não sendo possível ainda identificar o que teria aparecido primeiro: se as músicas se originaram para banda e foram transcritas para piano, ou se de sua origem para piano foram adaptadas à banda. O fato é que, no entanto, são praticamente um

---

<sup>371</sup> PIEDADE, Op. Cit., p.105.

<sup>372</sup> O mais provável, seguindo com as notícias dos jornais, é que as músicas de fato apareciam primeiro na versão para piano porque eram anunciadas sua oferta pelo autor à redação dos jornais, e pouco tempo depois, elas aparecem no repertório da retreta na praça.

mesmo universo de práticas e relações, e conseqüentemente, de *musicalidade*. O resultado é que é possível compreender as tópicas dos *planeiros* como sendo uma relação estreita de influências forjadas no ambiente da banda militar que eram comuns nas festividades, na praça, nas músicas institucionais (cívicas, comemorações etc.). Segundo, porque se identificou esse aspecto organizacional, mais rígido e marcial, presente na tópicas dos *planeiros*.

Conforme Piedade, o universo da tópica de banda apresenta uma ordem, entre outros aspectos que, embora as bandas pudessem eventualmente ser civis, a obediência ao maestro, o uso de uniformes, entre outros elementos, acentuavam um *ethos* militar. Diz Piedade:<sup>373</sup>

Este é um aspecto importante do universo militar a sociedade deseja emular a ordem, a utopia de uma disciplina ausente na sociedade. A obediência às regras espraia-se na obediência ao maestro, a banda funcionando como alegoria da sociedade ideal. O lugar da banda é o coração da cidade, o coreto da praça principal, onde se encontra também a igreja matriz, e aos domingos se desenrola o ritual de uma sociedade perfeita, simples, ordenada, religiosa. Estes nexos ecoam no imaginário nativo quando as tópicas “de banda” aparecem. A música de banda, por excelência, é a combinação do som dos sopros com a rítmica da marcha, o dobrado.

As tópicas de banda não exprimem somente essa rigidez. Segundo Piedade, elas se desenvolvem imiscuindo-se com outras tópicas (“brejeiras”, por exemplo). A marchinha de carnaval seria fruto das tópicas de banda, a marcha-rancho idem e que “dão ênfase melódica *legato* típica das tópicas de serestas e modinha e, de outro, o pulso bem marcado da rítmica das tópicas de banda”. O frevo, também, está nessa correlação entre as tópicas de banda e a agilidade, a brincadeira e deslocamentos rítmicos das tópicas brejeiras.

Embora se tenha notado que ocorre uma ênfase no contratempo, em virtude do ritmo estadunidense, por outro lado, o caráter geral das peças sob essa influência, quer

---

<sup>373</sup> PIEDADE, Op. Cit., p.109.

seja o charleston ou o foxtrot a música não suspende completamente como as similares dos EUA. Ao contrário, aqui o *fox* soa um pouco enquadrado, o que pode ser por exemplo, por algumas razões como a opção por notas longas na melodia, o desenho melódico com saltos como o si que descansará no ré (uma mínima do 7º compasso) ou pelas convenções como último compasso.

#### Exemplo 41

Luar Cearense - Foxtrot - Silva Novo

Di - - - vi - no Lu - ar! Es - te que nos  
És - ter - ra j - de - al. Se - nho - ra des -  
con - vi - da ao a - mor de - se - - - jar  
te - céu - Que não tem ri - val

O tango-canção também denota uma marcação marcial sendo muito frequente no acompanhamento, como os exemplos a seguir:

#### Exemplo 42

Irene - Tango-canção - Mozart Ribeiro

A gravação original anexa da música *Pequei em te beijar*<sup>374</sup> de Hilda Mattos arranjada para instrumentos de sopro pode ilustrar como soava essa influência da banda na música para piano. A marcação incisiva, a finalização por salto da linha melódica, as respostas na forma de contracanto tão comuns na mão esquerda realizadas por

<sup>374</sup> MATTOS, Hilda. “Pequei em te beijar”, tango-canção Francisco Alves e Orq. Pan-American do Casino Copacabana – Rio de Janeiro: Odeon - 123.307, 1927.

instrumentos mais graves e o que pode explicar em parte a escrita quase sempre em blocos para melodia e acompanhamento na música para piano.

Outros aspectos encontrados como tópicas dos pianeiros que podem ser explicados pela sua afinidade com as tópicas de bandas são: as terminações que identificamos como abruptas por saltos, ou mesmo os motivos descendentes da valsa, seguido por finalização em salto de 4<sup>as</sup> ou maior, parecem registros de música para sopros e não para voz.

#### Exemplo 43

MISS NELLY - Tango-Canção - (A. Moreira e Maurício de Laxe e J.V. Murinelly)

§ TANGO.

As finalizações em convenções grandiosas podem ser explicadas da mesma forma, uma relação direta com a sonoridade marcial dos sopros. Com isso, ressalta-se que ocorre um *ethos* comum entre a música para piano e a sonoridade das bandas.

Outros registros de relações diferentes, igualmente alinhadas às “tópicas época de ouro” e seus elementos românticos, a mistura com outras influências internacionais - ritmos dos EUA, “tópicas brejeiras” (choro) e a sonoridade de banda concorrem todas para uma síntese das tópicas dos *pianeiros* no Ceará exposta abaixo.

- Acordes cerrados e intensificando o volume na região grave e também na melodia (Ex.24) ;
- emprego de oitavas como desenho de baixo e na melodia (Ex. 12b);
- convenções: gestos para finalização dos trechos e final (canção Beijos);
- motivos iniciados com volteios, bordaduras, apojaturas, e grau conjunto seguido do arpejo das notas do acorde (Ex. 12a ,12b, 13c);
- figuras onomatopeicas: uma relação dialógica com a audiência (Ex. inserir);

- interpretação: pausas e respirações da voz são introduzidas para enfatizar a expressão interrompendo o curso dos motivos (Ex: 31a);
- sinais de expressão e articulação são usados para enfatizar na música o sentido expressivo do texto (Ex.13c e 33)
- padrões rítmicos que embora apresentem no seu interior a estrutura 3 -3 -2 são dispostos de forma a enfatizar a quadratura do compasso e não a irregularidade do *tresillo* (Ex. 25).
- “tópicas brejeiras” ou características do choro (Ex.17);
- motivos com finalização em saltos e desenhos subordinados ou que enfatizam a métrica (Ex. 2, 3 e 4).

Uma vez mais com Piedade, acrescenta-se que essa dinâmica das musicalidades, que se revela pelas tópicas, só é possível compreender no tempo histórico e, segundo Piedade, “é o tempo histórico que possibilita a fusão”. Isso também pode explicar o seu esquecimento, conforme comentado anteriormente a propósito da volatilidade desse repertório. Conforme Piedade,

O esquecimento ou a naturalização da diferença são, de fato, processos congênitos da memória e, portanto, da história (ver RICOEUR, 2000; ZUMTHOR, 1997). Sobretudo, sem o esquecimento de que o tradicional, os gêneros, “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma coisa de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir.<sup>375</sup>

Ao que parece, o conjunto das fontes predomina uma sonoridade com estreita relação com outras práticas da cidade, as bandas e com a música brasileira, sendo possível observar que, mesmo numa música mais misturada, com influências múltiplas,

---

<sup>375</sup> PIEDADE, Op. Cit., p. 105.



como se mostrou a 'pegada' do piano dos salões e praças cearenses, ainda é possível perceber a sonoridade de uma musicalidade nativa - essa música que parece representar uma quase grande cidade, jovem e em transformação rumo a um progresso, ensaiando os passos na métrica da civilização, porém deixando-se, por vezes, deslizar, obliterando sua métrica ordenada na agitação dos seus salões.

## CAPÍTULO 3

### A música para piano no contexto da modernidade no Ceará

#### 3.1 A música, os homens e os usos

Para se entender como emergiu, em Fortaleza, um conjunto de peças para piano, desenvolvido de 1910 a 1930, é preciso trazer a foco os homens e os usos. Quais as práticas culturais e os usos cotidianos que se desenvolveram com base nesse repertório?

Um olhar panorâmico revela uma diversidade de sujeitos: músicos, fruidores, negociadores, professores, pensadores, mediadores (imprensa), memorialistas, anônimos etc., que se identificam aqui como “consumidores”, no sentido que Certeau<sup>376</sup> concede ao termo. Eles adotaram, usaram, impregnaram-se do piano e de seu repertório. Não se trata, porém, de defini-los como consumidores passivos. Ao contrário, o sentido desse vocábulo para Certeau se atrela à compreensão de que eles são ativos, pois “fabricam” as formas de uso.

Considerando que o piano é uma moda importada e disseminou-se amplamente, pergunta-se: como os consumidores o adotaram, com ele conviveram e fruíram da sua música no Ceará?

Se pensarmos com Certeau, os “consumidores” da cultura pianística do século XIX desenvolveram “poéticas”<sup>377</sup> de uso, relativas não só à criação de repertório, mas a

---

<sup>376</sup>CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephaim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.p.39.

<sup>377</sup> Idem.

variadas aplicações da música como ‘práticas’: uma diversidade de tipos de uso a que música pode estar relacionada, que são os modos de tocar, as maneiras de fruir com ela nos espaços, os jeitos como a perceberam e julgaram, como foram pensadas para a posteridade etc.

Um dos tipos de consumo do piano foi uma demarcação de território,<sup>378</sup> como amplamente apontado pelos historiadores. Neste caso, o piano representava no campo e na cidade uma distinção social e vantajosa situação econômica. Considerando, entretanto, haver as “poéticas de uso”, percebe-se que o instrumento não restaria petrificado neste lugar. É fatível esmiuçar a dinâmica que uma diversidade de consumidores desenvolveu mediante várias disposições de “fabricar” usos para piano na cultura.

Como afirma Certeau, essa “fabricação” é uma elaboração “poética” não visível, “mas escondida”. Para a compreensão e análise deste fenômeno, o autor sugere uma espécie de garimpo dessas poéticas de uso, muito fragmentárias e que não cessam nunca as suas transformações e multiplicação. No caso do piano e sua música, tais elementos são igualmente subliminares e fragmentários. Existem como rastros em variados meios.

Articulando-se essas poéticas do consumo num tempo determinado e circunscritas aos espaços de uso, elas se tornam um pouco mais explícitas. Como uma massa folheada, no entanto, só a visão de superfície, ainda que tridimensional, a percepção do todo não dá conta de revelar o que incide nas suas muitas fissuras e camadas. Os elementos submersos só podem ser apreendidos quando do conhecimento das muitas relações imbricadas das partes com o todo, tal como algo *gestalico*. Assim, é necessário pormenorizar as

---

<sup>378</sup> Aqui no sentido de representação de pertencimento do lugar a um certo grupo social que o toma como seu espaço identitário pela presença do piano.

“maneiras de fazer” que, ao final da análise, podem iluminar novamente a percepção do todo, este como “local”, porque nele se revelam os liames de um modo de fazer daqueles sujeitos.

Walter Benjamim demonstrou essa força centrípeta (força do capitalismo) que a tudo torna indiferenciado e homogêneo. O caso do modismo do piano avançando sertão adentro é mais um sintoma dessa força diametral, global, que se irradiou até as mais longínquas periferias. É preciso, contudo, se questionar, também, sobre as apropriações desse piano e sua música com a desconfiança de que, tal qual uma mensagem telefônica, a reprodução da mensagem original pode tomar formas diferentes.

Ao eleger os modos de apropriação para a análise, pretende-se perceber que maneiras de fazer pressupõem formas distintas de realização. Supõe-se desse modo que o piano em Viena ou Paris do final do século XIX e o repertório produzido podiam significar uma coisa diferente do piano no Ceará e o seu repertório no mesmo período, ainda que, genericamente, os estilos musicais predominantes fossem os mesmos, ou a finalidade do instrumento que habitava o ambiente doméstico dos abastados fosse igual: o consumo suntuário e a ênfase no entretenimento.

Certeau expressa que essas “maneiras de fazer”, “insinuadas ou escondidas”, “mesmo desprovidas de ideologias ou de instituições próprias, obedecem a regras”. Conforme o autor, elas devem operar uma lógica. O que seria, então, perguntou ele, uma “*arte*” ou “maneira de fazer?”

[...] A “cultura popular” se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada “popular”: ela se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, uma

maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.<sup>379</sup>

Desse modo, é possível recolocar a música na sua categoria mais elementar e pensá-la como *arte*, no sentido literal do termo, que é *modo* ou *maneira de fazer*<sup>380</sup>, evitando sua interpretação conjugada a um ou mais de um dos muitos regimes (estético, funcional, comercial, o que for) que criam uma segmentação da arte. Pretende-se do mesmo modo desfazer-se da noção totalizadora que busca unificar a música (em qualquer uma de suas manifestações - seus produtos e sujeitos) conformada a um padrão qualquer, seja estilístico ou uma pseudonatureza, comercial, industrial, estética, funcional. Se, no tempo analisado, se manifestam ou na voz dos sujeitos em questão a segmentação da música em qualquer um dos aspectos, esses fatos serão analisados como discursos daquele contexto, portanto, históricos.

Mesmo desconsiderando a segmentação da música em regimes, é possível identificar um idioma no qual ela se desenvolve em sua forma oral ou escrita; por exemplo, ao se desdobrar pela adição e desenvolvimento de ideias ou se predominam elementos contingentes. E aqui se torna talvez plausível a questão: a música, os pianos, o repertório podem ser tomados como cultura popular? Sim e não.

Sim, no sentido de que se entende o piano como tendo sido popularizado,<sup>381</sup> ainda que primeiramente entre uma maioria de abastados. Tomou o Rio de Janeiro, ao ponto de a cidade ser mencionada por Araújo Porto Alegre como “cidade dos

---

<sup>379</sup> CERTEAU, Op. Cit., p. 42.

<sup>380</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/arte>. Acesso: 15/01/2015.

<sup>381</sup> Middleton lembra que a música de salão, amplamente difundida no século XIX, por sua vez, foi considerada como popular, dada a quantidade em que foi disseminada com outros produtos comerciais (piano). Aqui o sentido de popular guarda uma relação com a disseminação e a garantia de aceitação por todos aqueles que adotaram esse repertório e estavam envolvidos com essa prática. MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2002.p.4.

pianos”.<sup>382</sup> O fenômeno ocorreu também em muitas outras cidades no Brasil, inclusive na pequena Icó, no sertão central cearense.<sup>383</sup> O piano, portanto, se disseminou amplamente. O repertório de salão<sup>384</sup> também foi por demais difundido no século XIX. Um dos jornais do Ceará traz os indicadores das publicações da editora Gallimard, e entre os tipos de publicação, 238 novas partituras seriam editadas no primeiro semestre daquele ano (1851).<sup>385</sup>

No Ceará, o piano não foi inicialmente um instrumento popular. Era encontrado quase exclusivamente nas casas aristocráticas. Passado meio século, contudo, o piano estará na praça. Considerando Fortaleza, porém, a música em questão se dava mais nos espaços centrais da cidade: *locus* públicos e privados onde as atrações aconteciam, como os cinemas, a banda no Passeio Público, os teatros e os clubes. Alguns dados, contudo, indicam que, embora disseminada, inclusive nos espaços públicos, e realizada por diversidade de pessoas, muitos desses lugares, como, por exemplo, os clubes eram espaços de entretenimento dos que tinham algum dinheiro, ou, como é sabido, eram lugares de uma declarada segregação social, especialmente no século XIX. Ainda assim, outros também ali estavam, como é o caso dos músicos, que não eram pessoas abastadas.

Não é possível determinar, portanto, um lugar de uso restrito a um tipo de público economicamente definido. A cultura pressupõe fluxos e circulação, sendo difícil compartimentá-la rigidamente. Quanto a isso, já chamou a atenção Middleton, refutando uma definição apenas econômica e social da música:

---

<sup>382</sup> PORTO AIEGRE, Araújo . APUD TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.p.131.

<sup>383</sup> *Ribeira dos Icós:Icó – CE*. Org. Rogério Furtado. Série Preservação e Documento. Brasília, IPHAN – Programa Documenta, p.14:2008.

<sup>384</sup> No Recife, por exemplo, já havia impressão de música de salão desde 1852. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Publifolha, p. 362.

<sup>385</sup> *O Cearense*, 7/2/1851.

[a] definição falha porque os tipos e práticas musicais, mesmo aquelas das minorias, nunca poderá ser totalmente contida por contextos sociais específicos. A mobilidade social e a fluidez das classes tornam isto uma obviedade hoje em dia, assim como o caráter cada vez mais indiferenciado de difusão de mídia e mercados culturais.<sup>386</sup>

Não se pode esquecer de que outra música “popular” acontecia em paralelo, não exclusivamente entre os sem dinheiro: sanfoneiros, congos, Zé Pereira e serestas faziam parte dos divertimentos locais. Eles só são noticiados, no entanto, quando ligados a uma ocorrência policial (uma confusão onde tocava um sanfoneiro<sup>387</sup>), ou quando da notícia de uma homenagem prestada (aniversário de alguém socialmente prestigiado com uma banda de Zé Pereira), além dos memorialistas que mencionam quase sempre as serestas.<sup>388</sup> Também aparecem quando da realização de alguma conferência de um estudioso do “folclore”. Então essa outra música também não seria “popular”, já que parecia não ser mais interativa e abrangente do que a primeira.

É muito provável que essas músicas, ora mencionadas, e ligadas a determinadas práticas populares faziam parte do cotidiano da cidade, porém elas não eram noticiadas. Em vez disso o que aparece é a banda que semanalmente toca na praça, as sessões de cinema do dia a dia, a sociabilidade urbana da cidade moderna (quermesses, festas, concursos, reuniões líteromusicais, clubes). Desse modo, não seria forçoso assinalar que essas outras práticas musicais, mesmo sendo mais ancestrais, se tornaram periféricas na cartografia sonora urbana,<sup>389</sup> permanecendo exercício de muitos, sem dúvida, mas com tendência ao desaparecimento, em relação a uma música que caminhava para uma hegemonia no contexto da cidade.

---

<sup>386</sup> MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2000. p. 4.

<sup>387</sup> “Desordem no Cocó”.

<sup>388</sup> COLARES, Otacílio. *Fortaleza descalça*. Apud ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e de hoje*.

<sup>389</sup> A ideia de cartografia sonora alude a uma diversidade de práticas musicais nos espaços que podem ser centrais, periféricos, de muitas pessoas ou de memórias. A expressão procura garantir a noção de dimensão, extensão e verticalização da música urbana.

Entende-se que a definição *música popular* é derivada de processos históricos,<sup>390</sup> sendo complexa uma ideia precisa do que seja música popular. Até bem pouco tempo, isto era o cerne de muitas pesquisas sobre a música. Em síntese, a propósito do termo, é possível dizer, com Middleton, que a expressão já significou, num tempo mais remoto, aquilo que é *vulgar*, indistinto, ordinário. Por volta do século XVIII, o termo adquiriu outro sentido, passando a significar o que é bom, espontâneo, verdadeiro. Do século XIX em diante, atrela-se às ideias de campo, primitivo, tradição e nacional. ‘Folk’ é o vocábulo para essa ideia de primitivo. Por fim, no século XX, a expressão popular, em alguns casos, que não o do Brasil,<sup>391</sup> se descola da ideia de tradição e vincula-se à música popular urbana, como é exemplificado por Middleton, tais como o *music hall*,<sup>392</sup> ou as canções do *Tin Pan Alley*,<sup>393</sup> ou mesmo ao produto que emerge do mercado da música de massa.

Observa-se é que, na transmutação dos significados da expressão música popular ao longo da história decorre de categorias diferentes: até o século XVII, quando se indicava popular se referindo a uma música ordinária, vulgar, por exemplo, o elemento referencial para a definição era quem fazia e se vinculava ao povo – portanto, indiscriminado. Em França, por exemplo, desde o século XIX, quando popular é atribuído às peças de salão, o termo se referia à ampla aceitação e difusão pelos burgueses, portanto, se refere a circulação. No mesmo período, na Inglaterra, empregou-se popular para referir-se a afirmação como coisa boa por ser realizada pelas pessoas do

<sup>390</sup> MIDDLETON. Op. Cit.,p.3.

<sup>391</sup> No Brasil, ao tempo desse descolamento da ideia de tradição no início do século XX, aqui se deu o contrário. Música popular significava a música brasileira, o samba, o choro etc. Com o tempo, inclusive o que se fixa é M.P.B. Hoje se entende música popular como a música popular como um todo e fala-se em M.P.B. quando se intenciona sugerir algum elemento da tradição agregado, usam comumente a expressão “de raiz”. Nos E.U.A., caso semelhante é o termo *folk* que se aplica também àquelas músicas, que mesmo originadas como produtos da música urbana, exprima alguma intenção de elementos tradicionais. Para boa compreensão, ver: SANDRONI, Carlos. “Adeus M.P.B.” In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

<sup>392</sup> Correspondem a *shows*, revistas, variedades, cassinos etc.

<sup>393</sup> As canções que têm uma divulgação em virtude de sua disseminação por meio dos filmes.



campo, o referente era o lugar social e/ou espacial, e, por fim, música popular e *folk* no sentido mais recente, o referente é o *como* fazem, no caso a música de massa e a música como representação de ‘alguma tradição’, respectivamente. Observa-se, portanto, a complexidade da definição *música popular*.

Compreender a história do conceito é fundamental, mas pode ainda levar a generalizações. Por isso, música popular será explicada na medida em que for postulada pelos próprios consumidores analisados, ou melhor, como as pessoas de determinado lugar, os fortalezenses, no caso, produziram e consumiram música para piano, que, na segunda década do século XX, se tornou muito popular também nesta cidade. Por fim, as maneiras de fazer são observadas nos espaços, pois, segundo Certeau, dever ser o espaço pensado como “lugar praticado”, ou seja, o espaço caracterizado e delimitado pelo seu uso ou tipos de uso.

Com referência em Milton Santos,<sup>394</sup> considera-se que, na caracterização do que seja um lugar, há que levar em conta a existência de um antagonismo de forças globais e locais, em permanente dinamismo. Santos lembra que, dessa forma, [...] “cada lugar, é a sua maneira o mundo”. Portanto, “impõe-se a necessidade de, revisitando o lugar no mundo atual, encontrar os novos significados”. De tal modo, o cotidiano é aqui pensado como categoria “que se presta a um tratamento geográfico do mundo vivido que leva em conta [essas] variáveis” [...] a saber: “os objetos, as ações, a técnica, o tempo”.<sup>395</sup>

Na escala do lugar, no entanto, também há permanente tensão, pois, [...] “O espaço se dá ao conjunto dos homens que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual”. Desse modo, todo lugar contém as dinâmicas políticas em

---

<sup>394</sup> SANTOS, Milton. “O lugar e o cotidiano”. In: *A natureza e o espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.

<sup>395</sup> SANTOS, idem. p. 2.

permanente disputa pelas representações que se quer instaurar ou não. A música também é disputada nesse cotidiano. Em Fortaleza, a música de salão, por exemplo, ora é uma moda, sendo tratada pelos críticos com desqualificação; ora é o futuro que não chegou, no vislumbre dos idealistas; ora é o trabalho mal pago, denunciado na greve de 1913 feita pelos músicos do cinema; ora é o silêncio e uma ampla sombra que encobre essa ‘outra’ música periférica, como há pouco se mencionou; ora é uma zoadá a mais que incomoda o entorno, entre muitas miudezas e complexidades simultâneas e ininterruptas.

Vale acrescentar que não se pretende fixar aqui a música em questão como apenas um produto da indústria cultural. O piano e o seu repertório disseminaram-se como um modismo entre as famílias burguesas no final do século XIX. Como toda música na Modernidade, ela é uma mercadoria, portanto, imbricada no sistema de capitais (usos e valor). O mesmo pode se dizer da música erudita. Se a enquadrarmos somente na categoria de indústria cultural, corre-se o risco de reproduzirmos os mesmos discursos dos sujeitos da época, que percebiam aquilo que não estava dotado de determinados padrões estéticos como inferior, no caso dos críticos eruditos, ou não característica, quando partiam dos defensores do nacionalismo cultural. O conceito, desta forma, em vez de esclarecer, dificulta o entendimento dos muitos modos de produção, circulação e consumo, reduzindo essa complexidade a uma categoria sociológica estática e uniformizadora.

Middleton chamou a atenção para o fato de que não é possível vincular alguns produtos, em detrimento de outros, à indústria cultural, já que todas as formas de arte foram “afetadas”<sup>396</sup> pelos meios de propagação coletiva. Numa perspectiva benjaminiana, a reprodutibilidade da arte inviabilizou a percepção de algumas obras

---

<sup>396</sup> MIDDLETON, Op. Cit. p.3.

como ‘auráticas’ e outras não, uma vez que a sua reprodutibilidade acaba com o “valor de culto” que “identifica esse objeto como sendo *aquela* objeto até os nossos dias, sempre igual e idêntico a si mesmo”.<sup>397</sup>

Assim sendo, desqualificar, na Modernidade, uma música, porque é mercadoria, impossibilita entender a dinâmica com que a música é “fabricada” pela diversidade de tipos de “consumidores” os modos de expressão e produção simbólica em um determinado lugar. É inegável uma mercantilização dos produtos culturais na Modernidade, mas, caso se utilize a categoria de indústria cultural, ela deve se estender a todos os tipos de música, incluindo a erudita e a de tradição.

Dessa forma, os consumidores da música de salão, ou música para piano, no Ceará, nos anos XX podem ser entendidos por meio das “táticas” de consumo. Pode-se dizer com Certeau que

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos [produtores de cultura], mas a de uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada o que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa.<sup>398</sup>

Essa música disseminada como os primórdios da Modernidade no Ceará também é parte dessa cultura que se universaliza. Há, porém, uma espécie de regulação de forças, relativa à assimilação desses produtos ‘universais’, instaurando maneiras distintas de fazer por meio das suas poéticas de uso, quase subliminares. “Marginalidades” estão lá... fragmentos da história da música em Fortaleza a serem capturados.

---

<sup>397</sup> BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas*, vol. 1, p. 168.

<sup>398</sup> CERTEAU, Op.Cit. p. 44.

### 3.2. O piano e a cidade: uma *Protomodernidade*

A convivência da sociedade cearense com o piano remonta à primeira metade do século XIX. Se nos dias atuais o seu transporte não é uma tarefa simples, imaginamos como deveria ser custosa a aquisição desse instrumento pelos mais remotos lugares do País. Nas proximidades do Ceará, como em Pernambuco, por exemplo, sabe-se que o instrumento chegava ao seu destino final carregado por negros que, àquela dura lida, contrapunham cantos e uma coreografia com passos ritmados, como informa Diniz:

Do porto para o centro da cidade, ou para “sítios” mais distantes, vez por outra notavam-se robustos negros cantando melopeias monótonas. Eram os famosos Carregadores de piano – uma nova profissão surgida. Profissão para negros. Pesada como as demais, porém divertida. Podiam os nossos bons negros desfilar pelas ruas recifenses cantando livremente. E o canto só é bonito quando livre. Desfilar não é bem a palavra. De tão regulados eram os seus passos - quase de bailarinos em coro – que podia parecer um bailar novo, diferente dos bailes de seus terreiros, de seus batuques. Seus cantares – segundo a tradição oral – protegiam a afinação do instrumento do seu “senhor”, ou da senhora sua sinhazinha.<sup>399</sup>

Tomando esta imagem, que não deixa de ser tênue na descrição da circunstância a que esta relacionada, aqui ela serve como um ponto de partida para a compreensão dos primórdios da apropriação do piano no Brasil. Percebe-se, com ela, que o instrumento não passou no Nordeste como carga despercebida. O piano, tampouco, esteve situado somente no campo de significados, como é frequentemente indicado<sup>400</sup> pelos pesquisadores, ou seja: um “móvel de luxo”, “distinção social”, para uso doméstico,

<sup>399</sup> DINIZ, Jamie. *Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco*. Edição do Coro Guararapes de Recife: 1980, p.10.

<sup>400</sup> Wisnik comenta que “segundo Luiz Felipe de Alencastro, o piano (...) “é a mercadoria-fetichismo da fase econômica que se inicia em 1850, com o fim oficial do tráfico negreiro, tendo como símbolo, a maioria efetiva de d. Pedro II, e como perspectiva o “fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira”, completada pela imigração modernizante e ocidentalizante dos novos europeus”. José Miguel Wisnik. “Machado Maxixe” Em *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p.52.

“tão necessário à família média como o leito nupcial e a sala de jantar”<sup>401</sup> - ideia consoante também a Gilberto Freyre, que registrou a percepção do lugar social do instrumento no Brasil:

Nem nos devemos esquecer, a esse respeito, da voga que teve no Segundo Reinado, o piano, não tanto da sala de concerto, mas de sala de visita e às vezes de sala de música, de casa particular: o vasto piano de cauda que se tornou símbolo de distinção, de gosto e de prestígio social, quer em palacetes aristocráticos de subúrbio, quer em sobrados nobres ou burgueses, distinguindo, também, nas casas-grandes de engenhos e fazendas, as casas de famílias aparentemente mais cultas das mais sincera ou rusticamente rurais. Alegradas apenas pela presença de algum violão ou cavaquinho, essas casas-grandes mais rústicas chegaram a ser conhecidas com algum desdém por “casas sem piano”; e nelas, como nas urbanas, constatava-se se não a ascensão social ou econômica, o progresso cultural da família sua proprietária, através da aquisição de piano: “já tem piano de cauda.”<sup>402</sup>

Os pianos foram de fato transpostos dos portos às residências pelos negros que realizavam a difícil tarefa com cantos de carregar piano, alguns dos quais coletados por Sílvio Romero,<sup>403</sup> como este refrão de Pernambuco: “*Bota mão, no argolão; Sinhazinha vae tocar; afinador vem afinar; Sinhazinha vae pagar*”. Há inclusive o registro fotográfico<sup>404</sup> desse cortejo ritmado. Esses registros evidenciam uma notável entrada do piano no Nordeste. Isto pode indicar que, desde os primórdios, uma conexão entre o mundo da rua e o privado se estabeleceu. Quer-se dizer com isso que, certamente, os pianos não passaram despercebidos, ao contrário, desde os seus primeiros momentos, povoaram também o imaginário e a paisagem das cidades com os cantos a eles dedicados e seu cortejo, além de referente para casas abastadas.

<sup>401</sup> ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1991. p.12.

<sup>402</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000, p. 284.

<sup>403</sup> ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. vol. I Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883. p. 270.

<sup>404</sup> Uma fotografia dos carregadores de piano em sua atividade está reproduzida no encarte In: CANECA, Marco e CALDAS, Elyanna. *O piano em Pernambuco*. (2 CDs). LG Produções Artísticas (000.0192-2) e Secretaria da Cultura de Recife, 2000. Cf. reprodução fotográfica anexa.

No Ceará, estima-se que não menos complexo eram o desembarque e a destinação daquele instrumento europeu. Em Fortaleza, não havia um cais propriamente. O mar com maior movimentação e o vento insistente, não permitiam atracar nas proximidades. Os desembarques eram alcançados por jangadas com a ajuda de negros que “com água até o peito carregavam as pesadas mercadorias nos ombros”, como nos descreve Agassiz o seu desembarque em 1865:<sup>405</sup>

[...] A lua, rompendo as nuvens cinzentas carregadas de chuva, lançava uma luz vacilante sobre as areias da praia, onde as ondas encapeladas se arremessavam furiosamente. Numerosas embarcações, carregadas, eram sacudidas pelas vagas, e o fragor destas sobre as pedras se misturava ao grito dos carregadores negros, mergulhados n'água até o peito, que transportavam para terra na cabeça as cargas e bagagens de bordo. Fomos postos em terra como esses fardos; os carregadores nos puseram aos ombros e fizeram-nos atravessar a arrebentação. É a maneira habitual de desembarcar os passageiros. Só muito raramente e em condições especiais é que se atinge a terra pela pequena ponte de madeira que vai ter à praia.<sup>406</sup>

Considerando o acesso intrincado, não é possível precisar até o momento por quais vias o piano adentrou o Estado; se vencendo as dificuldades portuárias<sup>407</sup> ou nos lombos de mulas e nos carros de bois, mais usuais, vindo de Pernambuco.<sup>408</sup> À semelhança do que ocorreu em várias localidades do Brasil, porém, o piano foi introduzido nos lugares

<sup>405</sup> A população de Fortaleza na década de 1860 era de 16.000 habitantes, em 1877 de 26.943 chegando a 35.065 em 1890. A principal fonte econômica na década de sessenta do século XIX era a exportação do algodão que cresceu com a Guerra Civil nos E.U.A. Cf. OLIVEIRA, Caternia de Saboya. *Fortaleza: seis romances, seis visões*. Fortaleza: Edições UFC, 2000. p. 54.

<sup>406</sup> AGASSIZ, Louis e AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagens ao Brasil: 1865 -1866*. Trad. Edgard Sussekind de Mendonça. Coleção Brasileira, Biblioteca Pedagógica Brasileira. São Paulo e Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938. p. 530.

<sup>407</sup> Raimundo Girão, descrevendo o comércio em Fortaleza no período em questão, cita os inúmeros ingleses que vieram residir na cidade, iniciando uma profícua movimentação de negócios entre os dois países, além de estarem à frente da iniciativa de formar clubes de diversões. Isso sugere que o piano poderá ter emergido na cidade nesse contexto em que os negócios e importações estavam estimulados em virtude da exportação do algodão fabricado no Ceará. Ele indica que até maquinaria agrícola era importada, além dos artigos de luxo, porcelana, cristais e tapetes. Salienta o autor que as linhas de navio, administradas por empresas inglesas, duplicaram de 1859 a 1863. GIRÃO, Raimundo. *Geografia e Estética de Fortaleza*. 2ª Ed., Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1979. p. 104.

<sup>408</sup> Flausino Valle comenta haver uma fábrica de pianos em Olinda por volta de 1810, sem oferecer detalhes a sua observação. VALLE, Flausino. *Elementos do Folk-lore Brasileiro*. Biblioteca Pedagógica Brasileira, Série V, vol. LVII. São Paulo: Companhia Nacional Editora, 1936. p. 92.

mais remotos do Ceará, tendo-se notícia de pianos do sertão central (Icó), Sobral até às serras da Aratanha.

Fiando-se à conversa estabelecida em Fortaleza, em 1859, entre o botânico sulista Freire Alemão,<sup>409</sup> e o seu anfitrião, o tenente-coronel Sr. Franklin de Lima,<sup>410</sup> “o primeiro músico do Ceará”<sup>411</sup> teria sido convidado por ele, quando afirmava este ter contratado os “serviços” de um professor de piano e canto, juntamente com “outros cinco pais”, pela quantia anual de \$600;000 reis, pois, segundo ele, informa Alemão, até então,<sup>412</sup> “era tudo bisonho” na cidade. Ele teria, inclusive, sido um dos primeiros fundadores de um teatro.

No Ceará, o piano também foi destinado a sítios de acesso difícil, como por exemplo, a aristocrática casa dos Costas,<sup>413</sup> “incrustada entre rochedos” no alto da serra da Aratanha, na qual Freire Alemão,<sup>414</sup> que lá se hospedou, em 1859, dá a saber da existência de um “bonito piano”, “na sala mais distinta” com “janelas envidraçadas” onde também havia “cadeiras de palhinha” e “castiçais de cristais”. De acordo com o que registrou Freire Alemão,<sup>415</sup> o piano não era entre a aristocracia cearense apenas um

---

<sup>409</sup> Francisco Freire Alemão e Cisneiros, (1797-1874), botânico naturalista nascido em Campo Grande, Rio de Janeiro. Visitou o Ceará em 1859, onde permaneceu por pouco mais de dois anos quando da Comissão Científica, conhecida como Comissão das Borboletas, da qual era o organizador. O Botânico esteve acompanhado de Guilherme Capanema, Gonçalves Dias, Manuel Ferreira Lagos e Giacomo Raja Gabaglia. ALEMÃO, Freire. *Os manuscritos do botânico Freire Alemão: catálogo e manuscritos*. Transcrição: DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 91, 1961. Divisão de Publicações e Divulgação. 1964. p. 24 -25.

<sup>410</sup> João Franklin de Lima era proprietário do engenho de açúcar na Munguba, região próxima a Fortaleza.

<sup>411</sup> Não se considera aqui esta informação completamente, apenas no contexto da prosa estabelecida e como uma força de expressão de um dos interlocutores a fim de pontuar a chegada dos primeiros pianos ao Ceará e a disseminação subsequente do instrumento.

<sup>412</sup> Freyre Alemão afirma que foi em 1833 -34 a contratação do professore de canto e piano. ALEMÃO, Op. Cit. [1961], p. 206.

<sup>413</sup> Na passagem por esta residência, Freire Alemão comenta que a dona da casa, Dona Maria Teófilo, empolgada com a dança dos negros, “aproximadamente uns cem”, reunidos para um batuque no quintal onde alguns dançavam, outros tocavam tambores e o restante acompanhava percutindo “caquinhos que atormentavam os ouvidos”, segundo Alemão, ela mesma “esteve com uma vela a mão para alumiar melhor a cena” no quintal. O viajante e os demais hóspedes, cansados, ficaram a assistir “com prazer a Dona Maria” que notava-se muito empolgada em mostrar-lhes tal atração. ALEMÃO, Op. Cit., p.229.

<sup>414</sup> ALEMÃO, Op. Cit., p. 211.

<sup>415</sup> Idem.

móvel de distinção. As impressões do viajante informam que [as cearenses] “gostam muito de música, e tem para ela propensões; muitas tocam piano e cantam, mas quase sempre sem ensino, porque lhes faltam mestres. Asseveram que todos estes dotes são ainda mais perfeitos nas sertanejas”.<sup>416</sup>

A observação de Alemão é muito interessante, pois aponta elementos diferenciais sobre a apropriação do piano no Ceará. Primeiro, o fato de que, ao descrever em pormenores a luxuosa residência dos Costas, ele percebe o piano não deixando de assinalar que era tocado. Em visitas a outras cidades, como Icó, por exemplo, ele igualmente ouve o piano nas residências. Isso é algum sinal de que o piano não ocupou entre os cearenses exclusivamente o lugar presumido, à época, a exemplo da curiosa recomendação pinçada por Gilberto Freyre do *Conselheiro da Família Brasileira* (1883), de Filipe Neri Colaço, ao recomendar que, “um piano [...] era indispensável em um salão ainda mesmo quando nenhuma pessoa da família saiba tocar.”<sup>417</sup>

O segundo elemento diferencial é a respeito do autodidatismo das jovens cearenses notado por Alemão. Isso indica que as cearenses talvez não contassem até aquele momento, naquela região em específico, com as preceptoras alemãs<sup>418</sup>, muito disseminada em outros estados, como São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco. Essas professoras vinham residir nas fazendas encarregadas da educação das crianças, sendo uma de suas especialidades o ensino do piano. Igualmente peculiar é Alemão ter notado que as “sertanejas” são muito “talentosas, com propensões à música”. Essa não era a impressão de Ina von Binzen, uma preceptora que residiu nas fazendas do Rio e São Paulo, por exemplo, que percebia a música tocada pelas brasileiras como sendo a de meros “dedos amestrados”:

---

<sup>416</sup> Idem.

<sup>417</sup> COLAÇO, Filipe Neri. *Conselheiro da Família Brasileira* (1883) apud FREYRE, Op. Cit. 2000.

<sup>418</sup> BINZEM, Ina von. *Meus romanos: alegrias e tristezas de uma preceptora alemã no Brasil*. São Paulo: Paz e terra, 2004



[...]sentou-se ao piano uma senhora muito calma, muito gorda, de olhos muito escuros que começou a tocar o segundo ato do “Trovatore”. Haviam-me dito antes que ela tocava com perfeição e por isso escutei-a atentamente. Ach! Grete! Serei tão inflexivelmente germânica que não possa achar estes latinos espirituosos ou interessantes? Mas não consegui sentir de outro modo e, a mim, nada me diziam esses dedos ágeis e amestrados, aquele rosto impassível cor de cera amarelada, os olhos pretos que pareciam borrões de tinta, inexpressivos, apesar de ser exato: ela tocava perfeitamente bem! Tinha raiva de mim mesma por não conseguir entusiasmar-me e olhava medrosa, em volta de mim, com receio de que o percebessem [...]<sup>419</sup>

Este relato salienta uma sutil diferença entre a música do piano no Ceará e em outros lugares, conduzida por professores especializados. Também põe em evidência, no entanto, um *metiêr* importado com o ambiente do salão<sup>420</sup> doméstico tomado pelo repertório italiano,<sup>421</sup> que no Ceará não foi diferente. Conforme Alemão, o repertório ouvido durante sua estada no Ceará era composto de “árias italianas”, “modinhas”, e cita, a propósito de sua passagem por Icó,<sup>422</sup> um mestre de música, o qual escutou cantando e se acompanhando ao piano da janela defronte à residência onde estava hospedado e cuja “a voz não [era] má, mas o estilo [...] não [agradava] muito”. A sua impressão era a de que

<sup>419</sup> BINZEM, Ina von. *Meus romanos: alegrias e tristezas de uma preceptora alemã no Brasil*. São Paulo: Paz e terra, 2004. p. 56 -57.

<sup>420</sup> Os eventos dos salões particulares se denominavam *soirée*, partida, ou sarau, sendo que todos queriam dizer a mesma coisa: um evento musical em casas privadas e em geral incluía mais do que apresentações musicais. Normalmente ocorria a leitura de poesia, seguida de número musical (canto e piano ou peças instrumentais) e, por vezes, até peças cômicas estavam entre as atrações da noite. Após o evento, um jantar era oferecido, seguido de baile. BASILE, Lucila P.S. “Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma *Belle Époque* musical”, Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2000, p.33.

<sup>421</sup> “Sediados no Rio, na rua do Ouvidor, os italianos Filippone e Tornaghi, editores de O Brasil Musical, revista quinzenal que publicava peças para canto e piano anunciavam possuir filiais na Bahia, Pernambuco, Porto Alegre e Buenos Aires.” Alencastro localiza esse italianismo e gosto por óperas à corte após as núpcias do imperador. “Além das novas músicas, havia ópera. O casamento em 1843, de d. Pedro II com d. Tereza Cristina, irmã de Fernando II, rei das Duas Sicílias, traz de Nápoles e outras cidades músicos e cantores italianos. Numa de suas resenhas, Martins Pena critica os altos salários que o teatro imperial São Pedro de Alcântara – financiado por José Bernardino de Sá, grande negreiro e amante do *bel canto* – oferecia aos cantores de ópera, atraindo cantores italianos que chegavam ‘em cardumes às nossas praias’”. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. Cit., p. 51. Jaime Diniz também comenta o italianismo afirmando: “Pernambuco via-se, com a introdução do piano, sacudido pelas músicas de danças. Danças que aportavam de braços dados com as fantasias, com as reduções de óperas. De óperas inteiras, de Rossini, de Mercadante, de todos os italianos.” DINIZ, APUD ALENCASTRO, Op. Cit, p. 11.

<sup>422</sup> Freyre Alemão comenta haver na cidade de Icó quatro pianos, introduzidos pela sra. do médico Pierre Theberge, que era francesa, tocava e “dava lições.” .Op. Cit. p. 286.

o sujeito “se [metia] a compositor”. Suas músicas circulavam, tendo Alemão já “ouvido cantar na capital uma mesma canção sua”.<sup>423</sup>

A propósito do ensino da música, uma década anterior, no jornal *O Cearense* (26/7/1847), há um artigo que cobrava das autoridades locais a instituição do ensino de música no Liceu; reclamação seguida por outras notas apologéticas da “grande arte” nas edições seguintes. Surtiu efeito: pois, na publicação de 18/4/1850, do mesmo jornal, conforme o art. 31 informava, “o governador da província [contrataria] um professor de música e o ensino dessa arte nas quatro escolas [daquela] capital, arbitrando-lhe uma gratificação, que submeterá a aprovação da assembleia provincial”.

Sobre o ensino particular de música, poucos anúncios de aulas são observados nos jornais do Ceará a partir de 1848 até as duas décadas seguintes. O músico José Freire Bezerril, residente nos Arronches, por exemplo, inaugura o segmento com a oferta de aulas de “violão, rabeção, rabeça e trompa”.<sup>424</sup> O músico acresce ao seu anúncio o fato de que ele e seu filho, que também era apto a ministrar aulas de flauta, poderiam dar ambos [...] “algumas lições particulares a quem se interessar n’sta cidade, huma ou duas vezes por semana, com o que muito pode ganhar a mocidade d’ella, huma vez que, não há quem se dedique presentemente a tão útil, como instructivo trabalho”.<sup>425</sup> Como se pode observar, a atividade oferecida indica que não eram comuns ofertas do gênero à cidade, além de o músico mencionar o fato de não haver ali outros sujeitos no mesmo ramo. Este anúncio parece mesmo exclusivo naquela década. Outros anúncios de aulas de instrumento que não tenham incluso o piano, não foram observados.

---

<sup>423</sup> Idem. p. 288.

<sup>424</sup> *O Cearense*, 26/6/1848.

<sup>425</sup> Idem.

Com relação ao ensino do piano, no entanto, ocorrem anúncios em 1851. Sob o título “Atenção”, uma professora oferecia sua arte que se destinava ao público feminino, conforme o anúncio:

A Sra. Umbelina Mendes propõe ensinar música para cantoria e piano, pela quantia de 8\$:000, por 12 lições mensais”. [...] “Os chefes de família, que tiverem meninas para ensinar, e que se queirão utilizar de seu préstimo, dirijão-se a Rua do Quartel, casa da quina, de cor cinza.<sup>426</sup>

Outro músico já se propõe no seu reclame “Escola Musical”, sendo a aula de piano e canto a mais cara dentre outros instrumentos. Não é possível saber se o valor mais elevado da aula de piano era virtude da novidade do instrumento, conseqüentemente, de mestres, ou em decorrência do público ao qual se destinava, os mais ricos. Chama-se a atenção para o fato de o ensino de instrumentos não ser especializado. Os mestres de música se anunciam como conhecedores de vários instrumentos:<sup>427</sup>

Bernardo José Pacheco ensina com toda perfeição, flauta, clarineta, piano e canto (para o que se acha munido de muitos bons métodos) pelas condições abaixo mencionadas:  
 Arte de Música e Solfejo – 6\$000 – 20 lições mensais  
 Flauta e Clarineta – 4\$000 – 12 lições mensais  
 Piano e Canto – 8\$000 – por 12 lições mensais.<sup>428</sup>

É sabido que músicos itinerantes, que se apresentavam em Fortaleza permaneciam uma temporada na cidade também dando aulas de instrumentos.<sup>429</sup> Esse é o caso dos Ugociones, pai e filho que se anunciavam em 1851 e 1852 como professores de violão, rabeca, piano e “música vocal”, além de “solfejo e música”.<sup>430</sup>

<sup>426</sup> *O Cearense*, 4/11/1851.

<sup>427</sup> Nos anúncios de aulas de piano do Rio de Janeiro, para o mesmo período, é comum as professoras ofertarem aulas de piano, costura, bordados, dança, literatura e boas maneiras junto.

<sup>428</sup> *O Cearense*, 16/4/1852.

<sup>429</sup> GIRÃO, Raimundo. *Geografia e Estética de Fortaleza*. 2ª Ed. Fortaleza: Banco do Nordeste Brasileiro, 1979.

<sup>430</sup> *O Cearense*, 23/5/52.

A despeito de serem as cearenses talentosas e familiarizadas por gosto à música, outros registros, em Fortaleza, a partir de 1850, indicam que o aprendizado do instrumento se tornou comum ao rol de boa conduta das mulheres. Na voz da combativa escritora cearense Alba Valdez, que viveu nos séculos XIX e XX (1962), portanto, foi uma das jovens que experimentou essa educação à época,

[...] o patriarca fechava o seu clã doméstico dentro dos limites de uma conveniência exagerada e artificial tendo como principal efeito desse rigor o irrealismo da formação de suas filhas. [...] A leitura da jovem vigiada com severidade, assim sendo, perdia ela grande parte do interesse por um prolongamento. As prendas domésticas, sabias-as quase todas, tocava piano, cantava e enfeitava-se. [...]<sup>431</sup>

Sobre tais prescrições domésticas, que incluíam tocar piano e saber cantar, havia quem as visse com desconfiança. Alguns tinham por certo que a aprendizagem da música significasse, além de uma vaidade e suscitasse o perigo dos lares, sujeito ao “abalar-se da mulher” pelo “mestre da música”, como a preocupação da nota intitulada *Educação das mulheres* do jornal cearense *O Sol* de 16/9/1856:

[...] a nossa cidade de Fortaleza macaqueando ou arremedando as outras capitais do Império, que mau caminho vai neste ponto [...] a educação das jovens atuas é a causa do grande número de celibatários. Dança, música, piano, leitura de novellas.[...] Sahem do collegio uma destas taes com suas lambujas de piano e a vida na casa paterna continua no mesmo programma: piano, luxo, vaidade [...]

Nota-se, em 1855, não fazia muitos anos da adoção e disseminação do piano, o instrumento foi considerado nocivo, como descrito numa crônica de costumes no jornal *O Cearense*, de 6/2/1855 por Lopes de Mendonça:

[...]O piano era até aqui considerado um instrumento musical inofensivo. Hoje deve ser apontado em todos os códigos criminaes, como agente de destruição.

---

<sup>431</sup> VALDEZ, Alba apud BARROSO, Olga. *Mulheres do Brasil: Pensamento e ação*. v. II. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1971, p. 486.

O piano produz o *spleen*;  
 O piano produz irritação aos nervos;  
 O piano produz dores de cabeça;  
 O piano é um verdadeiro veneno lento que suicida moralmente um indivíduo; [...] <sup>432</sup>

A crônica do Lopes de Mendonça, bastante longa, teve sua publicação em duas edições. O autor ironiza o ambiente doméstico e o consumidor do instrumento na pessoa do burguês. Descreve esse espaço de sociabilidade que contava com uma “civilidade e condescendência musical” das mães, que “[tocava] o limite do desespero”.

[...] apparecia a menina, sentava-se ao piano e tocava a symfonia<sup>433</sup> e o final do primeiro acto, e o coro dos *sircanos*, e o *stretto* final do segundo acto, e todos os finaes e os *duettos* possíveis. Era uma hora de delírio philarmonico entermeado dos sorrisos da mãe, dos applausos das visitas, dos pedidos e requerimentos dos *amáveis*, dos oh! e ah! de admiração lythografada. É quando o pai burguez, sentado numa cadeira ao lado do piano, se extasia diante do terno fructo de seus amores, que soletra um caderno de papel pautado, e pergunta ingenuamente a si mesmo, como é possível que aquelas garatujas exprimão tantas e tão lindas coisas!<sup>434</sup>

Além de enumerar os “estragos”, entre os quais, a distração das mulheres e filhas, que se punham a estudar “variações a quatro mãos”, segundo ele, abstendo-se dos afazeres domésticos, o autor apresentava o problema da poluição sonora dos espaços, narrando duas anedotas. A primeira sobre um rapaz boêmio que, ao se hospedar em casa de um poeta, depois da farra, logo muito cedo é acordado, por uma “tocadora” no andar de cima. O outro caso trata de uma carta sinistra de um marido, cuja causa do suicídio é o piano:

[...] houve quem se matasse por haver tido uma quebra commercial; [...] a mim não aconteceu nada disso. Não sou vítima nem do commercio, nem da política, nem do romantismo. Morro por causa de uma sinfonia da Beethoven, e de um piano. Aturei nove annos de

<sup>432</sup> Trata-se da reprodução de um artigo publicado originalmente no *Jornal de Pernambuco* como informa abaixo a própria coluna do artigo no jornal *O Cearense*, 6/2/1865. Não é com base no ambiente cearense e sim pernambucano ou mesmo lisboeta, Chama-se a atenção, no entanto para a publicação interessar, também no meio cearense, ocupando duas edições do jornal local.

<sup>433</sup> “de Macbeth”, Lopes de Mendonça In: *O Cearense*, 9/2/1854.

<sup>434</sup> Idem.

minha mulher, o piano e a symphonia. Aturo, além disso, há mais de um anno, as escalas da minha filha, mais duas horas de piano, e sempre a implacável symphonia. Tive a tentação de fugir para a Califórnia: mas o piano já lá penetrou, e por isso migro para o túmulo, para escapar ao piano, as symphonias, e das criaturas femininas com a bossa do entusiasmo musical.<sup>435</sup>

Percebe-se a sinalização humorada da existência massiva do instrumento nos continentes e da música para piano, que dominava os espaços privados, incorrendo em extrapolações do som;<sup>436</sup> pelo exposto, sem acordos, já que se concentrava como um importante entretenimento da vida doméstica para desespero de alguns que tinham que conviver com seus tocadores. O piano, no entanto, também significava uma espécie de ócio, para aqueles que tinham como desfrutar do seu tempo com essa atividade no ambiente privado.

Em Girão, encontram-se algumas referências desse ambiente dos salões do período, composto por um misto de personalidades locais<sup>437</sup> e “capitalistas” estrangeiros em Fortaleza. A nota da imprensa descreve a sociabilidade dos salões e deixa claro quem tocava piano, no caso, a Sra. da casa.

Das sete horas da noite em diante começaram a concorrer os convidados, e à proporção que se aproximava qualquer família, era sua vinda anunciada pela música que, postada na porta do edifício, fazia ouvir agradáveis sons, enquanto os mestres-sala recebiam as senhoras à entrada e às conduziam às salas. [...] No curso do baile houve mui bem desempenhadas contra-danças, que tinham lugar ao mesmo tempo em ambas as salas, dançando em cada uma, doze ou dezesseis pares. Os intervalos foram cheios ou por modinhas que algumas senhoras se dignaram cantar com geral aplauso, ou valsas desempenhadas com toda agilidade, tendo também em um deles a

<sup>435</sup> *O Cearense*, 16/2/1954.

<sup>436</sup> Alusão ao som do piano que escapa da janela da casa alcançando a rua nos romances cearenses do século XIX encontrou eco nos versos do poeta Alberto Oliveira autor das *Canções Meridionais*. Para o poeta, o piano “grunhe”, “urra” e ao qual chama de “horrendo monstro”. Disponível em: [www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=6910&sid=136](http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=6910&sid=136).

<sup>437</sup> Ele cita o Capitão- Mor Joaquim Barbosa, o Presidente da Província, o cônsul Manuel Caetano de Gouveia, o capitalistas José Eustáquio Vieira, Vitoriano Borges, os Smith Vasconcelos, o cônsul Fausto Aguiar entre outros muitos ingleses e portugueses que residiam em Fortaleza e tinham negócios dos lados do Atlântico. GIRÃO, Raimundo. *Geografia e Estética de Fortaleza*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1990, p. 148.

Exm.<sup>a</sup> Sra. do Sr. Presidente, por sua bondade e cedendo às instâncias do Dr. Fernandes Vieira, tocado com todo primor no piano algumas variações da *Norma*.<sup>438</sup>

Há dois aspectos de interesse no excerto ora introduzido, primeiro o fato de que parte do evento contava com uma música meramente funcional. Tal como um músico da torre que anuncia as chamadas do rei, um ambiente “pseudo nobiliárquico” no século XIX, no Ceará, prática que ainda se observa, mantinha músicos para anunciar ou recepcionar os convidados. O segundo aspecto é que o piano, neste tipo de evento, era tocado nos entremeios das danças e, provavelmente, seu repertório eram as modinhas e as valsas realizado pelas “damas”. Observa-se com isso o lugar do instrumento, para a fruição marcadamente de seus proprietários e não por músicos contratados. A música, portanto, aparece com dois tipos de realização e lugares distintos: a primeira, anunciando convidados e sendo tocada por músicos contratados; a segunda como usufruto do ambiente do salão, realizada pelos próprios interessados.

Sobre esse último aspecto, cabe acrescentar um pequeno comentário do jornal cearense de 1890 que parecia querer induzir o leitor a praticar a música, já que é uma arte cultivada pelos aristocratas.

A rainha Vitória, a princesa de galles e a princesa Luísa são pianistas distintas; O Duque de Edimburgo toca perfeitamente a rabeca; O Duque de Connaught, filho da rainha Vitória, toca flauta muito bem [...] A rainha Margarida é boa pianista; [...] A infanta dona Izabel de Hespanha é uma pianista de grande habilidade.<sup>439</sup>

Retorna-se com o autor da crônica, Lopes de Mendonça, que se opõe ao piano nas cidades. Ele identificou a emergência de outros lugares observados nas práticas musicais dos salões, porém, ainda que muito discretamente, já se percebe no seu comentário uma atitude “pedagogizante”. Ele refuta esse novo ambiente emergente das

<sup>438</sup> R.I.C. v. 33, p.116 apud GIRÃO. Idem, p. 150.

<sup>439</sup> *A Gazeta do Norte*, 14/1/1890.

idades, com a descrição de um grupo de sujeitos de conhecimento mediano, ávido por manifestação do seu valor a modo de reconhecimento.

[...] não é muito, que o amador se julgue artista, que o artista medíocre se considere um gênio incompreendido, que uma dama executando um estudo de piano ou uma passagem de canto, se creia Malebran do salão, uma madamoiselle Pleyel condemnada à obscuridade de uma philarmonica, aos parcos applausos de uma reunião de família. [...] <sup>440</sup>

Ainda que esse autor tivesse apreendido esses aspectos como uma teatralização, na qual não se é possível diferenciar o verdadeiro do falso, ele registrou as tensões implícitas na prática musical daquele espaço. O autor, entretanto, ao fazer sua ironia dos salões burgueses, evoca um só lugar aceitável para a experiência musical daqueles ambientes: a dos ‘verdadeiros’ artistas e a do conhecedor ou experto. Os demais, amadores praticantes, um grupo emergente, portanto, seriam meros enganos.

Com relação ao ambiente musical, Fortaleza já estava no itinerário dos pianistas brasileiros e alguns estrangeiros, como Alberto Friedenthal. <sup>441</sup> Não havia, no entanto, os empreendedores do ramo, como se pode observar mais adiante, no século XX. Na proximidade de um concerto, os pianistas informavam à imprensa e algum grêmio ou sociedade recreativa tomava a iniciativa de conduzir o evento, recepcionando o músico visitante. Músicos locais costumavam tomar parte. Assim, por exemplo, informa *O Cearense* de 15/11/1871 sobre a participação do violinista Victor Nepomuceno e do flautista Herculando José de Almeida, no recital do pianista Thomaz Rodenas, que contou ainda “com a coadjuvação da distinta sociedade de amadores” Recreio Gymnástico.

Na década de setenta do século XIX, em Fortaleza, a vida social se dava no seletto Club Cearense e no Theatro Thaliense. Relativo à música, isso significava a

---

<sup>440</sup> *O Cearense*, 16/2/1854.

<sup>441</sup> *O Estado do Ceará*, 7/1/1891.



banda de música, os recitais de piano, com os músicos Victor Nepomuceno (violino) e Jorge Victor (piano) como representantes qualificados para toda a música da sociedade e muitos “rouxinóis” senhoras cantoras de plantão, algumas muito elogiadas como Maria Theófilo e Maria Seixas. Esses recitais, no entanto, continuavam sendo motivo de muitas ironias, revelando uma prática que nem todos estavam dispostos a cultivar. *O Cearense* de 4 de março de 1872 noticia a ideia do presidente do Club Cearense, Guilherme Rocha, de ter tido uma iniciativa admirável, promovendo um concerto de Jorge Vitor e Victor Nepomuceno com a participação de outras pianistas e cantoras da “sociedade”.

[...] É um heroe...[Guilherme Rocha] porque lutando corajoso contra a indiferentismo da nossa sociedade, affrontando as eras dos “rotineiros” d’essas creaturas que quallificam de “desfrutte” tudo que é novo, é bello e ellaborado. [...] uns fugiram [do concerto] e foram se esconder no meio dos bilhares, outros denominavam de “maçada” o concerto e “bocejavam” e não faltou quem fizesse rumores n’laquelles instantes divinos [...]<sup>442</sup>

Já no final do século XIX, o piano e sua prática não passaram incólumes do alvo da Padaria Espiritual, agremiação literária bastante crítica e irreverente de Fortaleza atuante na última década. Os intelectuais criticaram o repertório para o instrumento, segundo eles, repetitivo e pouco artístico. Os padeiros, como se denominavam os agremiados, com medidas bem humoradas, vetaram o piano no estatuto de sua agremiação, advertindo, mediante um artigo, que: “– Será punido com expulsão imediata e sem apello o padeiro que recitar ao piano”.<sup>443</sup> Os padeiros fizeram graça com o título das valsas, como por exemplo, a “Valsa do pão duro”, do padeiro violinista Henrique Jorge, e o repertório de algumas festas da vanguardista Padaria, como se pode verificar, estava a cargo de Jorge Victor, que era pianista.

<sup>442</sup> *O Cearense*, 4 de março de 1872.

<sup>443</sup> *O Pão* 30/01/1892.

Brevemente effectuar-se-á uma festa musical organizada pelo Jorge Victor. Propositalmente não adjectivamos este homem, cuja vida é um esforço contínuo e inquebrantável em prol da Arte. Para essa festa arregimentou elle alguns amadores que vão deliciar-nos os ouvidos com alguma cousa mais delicada e mais artística do que walsas, as polkas e schottichs que fazem cabriolar os dançantes.<sup>444</sup>

Aqui um pormenor a propósito das polkas. Um programa divulgado no jornal *O Nortista*, de Sobral, em 1 de janeiro de 1914, indica, que, apesar de criticadas, as polkas e schottisches vigoraram nos clubes na primeira década do século XX. Chama-se a atenção para alguns dos títulos jocosos. Se o gênero foi importado, a informalidade dos títulos indica a apropriação local. O programa não informava os autores das músicas.

Clube Democratas de Sobral

*Valsa Corda da Saudade*  
*Schottische Gracinda*  
*Polka Beleza*  
*Mazurka Mil beijos*  
*Valsa As Pastorinhas*  
*Mazurka Helza*  
*Schottische Mistérios D'Alma*  
*Valsa Filhas da Floresta*  
*Polka Quebradeira*  
*Valsa Querer não é poder*  
*Mazurka Patinha*

Passados quase 30 anos após a crônica de Lopes de Mendonça, que ironizava o inconveniente piano e seus praticantes, citada há pouco, os ‘padeiros’ dão notícia de que continuavam padecendo dos mesmos problemas. Uma queixa de C. Braúna publicada no *O Pão* trazia o problema de uma vizinha, que, tocando piano, se “abstraía completamente” por muito tempo e incomodava demasiadamente porque “não deixava de repetir todos os dias as mesmas notas, invariavelmente, infalivelmente as mesmas

---

<sup>444</sup> “Carteira”. In *O Pão* Ano 1 n° 2 s/d.

primeiras lições de piano” que vinham “cheias, sonoras, uniformemente repetidas tantas vezes com a mesma força” produzindo no reclamante, “o efeito de um punhal”.<sup>445</sup>

Embora disseminado, o piano nesses primórdios foi para muitos uma engenhoca importada e ruidosa ao ponto de ser motivo de muita pilhéria, crítica ao mau uso, com repetições intermináveis e a indicação de que os seus usuários, ao que parece, não se davam conta de que com essa prática modificavam a sonoridade do ambiente, levando os demais convivas à loucura. Houve inclusive os que reclamavam da má qualidade do próprio instrumento que não dava conta de garantir sequer um bom acompanhamento. Outro ‘padeiro’ descreve quase deslumbrado um salão em que se deu um recital do tenor A. Rayol, de quem eram confrades, e cuja apresentação não saiu plenamente a contento. A descrição permite vislumbrar a cena e o ambiente desses ambientes com muito luxo, porém ao som de um piano capenga:

[...] toilettes encantadoras, fraques elegantes agrupavam por todos os lados,[...] uma luz branca viva alargava o salão; leques palpitavam céleres; joias fulguravam, boccas sorriam para olhos distantes [...] lastimavam não ter ouvido um solo de piano [...] si outro fosse o piano! [...] Vicente Gomes [pianista] por um milagre do seu talento conseguiu fazer com agrados os acompanhamentos.<sup>446</sup>

Esses fatos aparentemente distantes no tempo do recorte de que trata esta pesquisa, tem a importância de cada um deles introduzir um aspecto da cultura musical de Fortaleza, que nos 70 anos seguintes continuaram implícitos. Os elementos narrados que se referem aos primeiros momentos em que se estabeleceram as relações do piano com os seus músicos e a música realizada em Fortaleza mostrarão mais adiante que a maioria deles influenciou o modo como se desenvolveu a música naquela cidade nos anos subsequentes com as continuidades.

---

<sup>445</sup> *O Pão*, 1/8/1895.

<sup>446</sup> *O Pão*, 5/10/1895.

Recordam-se, entre esses aspectos, o interesse e o cultivo da música de forma espontânea, mas também consumida como um modismo; o autodidatismo, a aprendizagem não especializada e dependente de músicos itinerantes; a atitude pedagógica da crítica; a música quase como uma função na elite, como a música para recepcionar convidados; um público consumidor dos pianos no ambiente privado caracterizado como de pessoas diletantes.

Um aspecto, contudo, parece delimitar uma diferença entre os primórdios do piano no Ceará, do período em tela, o início do século XX. Este diz respeito ao uso do instrumento, que, num primeiro momento, estava circunscrito ao âmbito doméstico e ao universo das mulheres, se tornará cada vez mais popular também entre os homens e infundir-se-á na cena pública. Para isto, já atentou Tinhorão,<sup>447</sup> quando acentuou, que, por volta dos anos vinte, [...] “o piano sai das brancas mãos das moças da elite” para “os saltitantes dedos dos pianistas negros e mestiços” [...] de salão. No primeiro momento, o instrumento também esteve vinculado ao concurso dos salões dos abastados. No século XX, o piano será encontrado nos mais diversos ambientes em Fortaleza. Qual seria o motivo para sua disseminação no século XX.

### **3.3 O século XX: o piano na praça e a música também como negócio**

#### **3.3.1 A música dos cinemas**

Fortaleza, na primeira década do século XX, é uma cidade com 40.000 habitantes que terá esse número duplicado na década seguinte. Já eram muitas as

---

<sup>447</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 130.

sociedades artísticas,<sup>448</sup> os lugares de diversão e os cafés.<sup>449</sup> O centro do *footing* era o Passeio Público e os recém-inaugurados jardins, Sete de setembro, hoje praça do Ferreira (1902) e a praça Marques de Herval (1903). A música da banda do Batalhão de Caçadores tocava na praça, às quintas e aos domingos, sistematicamente. Raimundo Girão tem uma precisa descrição daquelas noites,

Ficou assim o Passeio Público a centralizar as diversões e a elegância cidadina. Tudo convergia para ali: a gente mais modesta passeando vaivém pela avenida Mororó e a *haute – gomme* na Caio Prado, numa perfeita e espontânea separação. A classe mais baixa ficava na Carapinima.<sup>450</sup>

A cidade possui muitos jornais e a vida cultural se passa comentada pela imprensa: praticamente é a imprensa que faz toda a articulação da Capital moderna, noticiando e induzindo o público às novidades e à programação com os comentários entusiasmados e críticas. A imprensa também fornece o crivo do público que aparece identificado nas colunas sociais, nomeado pelos adjetivos que o qualificam como “seleto”, “distinto”, “culto”, “familiar” e, para os eventos numerosos, o público é distinguido por “plateia”, “toda gente”, “casa cheia”, “geral” e “indecisos”.

Na virada do século, a cidade se modifica com as intervenções tecnológicas, como o fonógrafo, o cinema, o automóvel, o gramofone, entre outras inúmeras novidades. Em março de 1901, *A República* dá como sendo a “maravilha do século” o

---

<sup>448</sup>São citadas no *Almanaque do Ceará* para o ano de 1902 as seguintes sociedades: Academia Cearense, Amadores Photographos, Bohemia Literária, Centro Literário, Congresso de Ciências Práticas, Club de Diversões Artísticas, Grêmio Thaliense de Amadores, Iracema literária, Instituto do Ceará, Sociedade Científica Artística e Literária, Padaria Espiritual, Phenix Caixerai, Sociedade Cearense de Agricultura. Citados como diversões: Club Caixerai, Sport Club, Clube Iracema, Violão Club, Club do Amor Perfeito, Clube Sportivo, Endiabrados Cavalheiros, Cortiço Acadêmico, Clube Philarmonico de Amadores, Recreio Musical, Derby Club e Orquestra do Batalhão de Segurança. Locais de Passeio: Passeio Público, Praça Marques de Herval e Av. 7 de Setembro (Praça do Ferreira). *Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário* Estado Do Ceará 1902, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901.

<sup>449</sup> Cafés: Java, Do Comércio, Iracema, Elegante, Maison Art Nouveau , Rotisserie, Passeio Público, Café Caio Prado, Kiosque do Passeio, Cosmopolita. Polytheama (1914), O Globo, Café da Paz, Café J. Bastos &Co, Café Itayaia, A gruta, 1917, Phenix, 1917, da Estação. Idem. *Almanaque do Ceará*.

<sup>450</sup> GIRÃO, Op. Cit. 1990, p. 147.

Zon-O-Phone (Phonografo), “melhor máquina falante descoberta”, [...] “pois a sua voz vai além de 500 metros de distância” [...] e com esse aparelho, diz a nota, [...] “se obtém cantos de ópera, vozes tenores, barítonos, sopranos, etc. com a mesma perfeição como se estivessem num teatro”.<sup>451</sup> Em 1905 o Talk-o-phone já é vendido na cidade:

Americanos, magníficos contendo diversas peças de música em cantos, bandas, solos de diversos instrumentos; músicas descritivas etc.  
Dois únicos recebeu F. Costa Souza. Rua Formosa, 52.<sup>452</sup>

A música que aparece nos noticiários é a música dos pianos e o repertório da banda no Passeio Público é a música comum, a mesma do piano com predomínio das valsas, foxes, tangos, algumas polcas, dobrados e marchas. Questiona-se sobre a existência de outras práticas, de outras músicas. Ao menos nos noticiários, a partir de 1900, elas não são privilegiadas. Nos jornais, uma só notícia, sobre uma “desordem” que demandou ação da polícia dá-nos a saber, mediante o tratamento dado pelos comunicadores, que uma outra música havia. Trata-se de um sanfoneiro que passava e foi solicitado, pelos “palestrantes” do local, para tocar. Sua música aparece destacada como “música de matuto”, e sublinhada de modo ambíguo.

#### Desordem no Cocó

Sábado, a noite, palestravam várias pessoas em uma tasca, no Cocó, quando se aproximou um tocador de sanfona, o qual a pedido dos circunstantes, dá os dedos às chaves, executando alguns trechos musicas matutos. Anima-se o *concerto* brejeiro e quando o entusiasmo era dominante, surge João Honorato da Costa, indivíduo tarado para desordens, e ingressa no numero dos apreciadores da *boa* música [...]<sup>453</sup>

Sabe-se da existência do *Violon club*, enquanto da sua programação, o repertório, não se tem notícia nos jornais. Um artigo da Revista da Academia Cearense, já no final do século XIX, tem a viola como o instrumento por excelência dos cearenses:

<sup>451</sup> *A República*, 15/3/1901.

<sup>452</sup> *Jornal do Ceará*, 15/5/1905.

<sup>453</sup> *O Ceará*, 17/12/1929.

A viola é um traste indispensável para o cearense, faz parte de sua família; sem ela não pode haver festa, nem canto, nem dança nem motivo algum de alegria. Saber tocar bem a viola é um requisito de superioridade, uma prova de grande distinção, um motivo de ufanía daquela bôa gente.<sup>454</sup>

Com as notas acima, sobre a sanfona e a viola, é possível deduzir dois lugares para a música: o primeiro, representado pelo sanfoneiro indica um lugar periférico, não beneficiado pelos comunicadores, e que só foi possível o apreender mediante um dado fortuito, no entanto, é possível supor a existência de muitos sanfoneiros; outro, o da viola, violeiros “distintos”, idealizado como típico, podendo significar “tradicional”, também não eram noticiados no início do século XX, ao menos no espaço central dos entretenimentos e que era ocupado pela música emergente. Nos papéis públicos relativos a “desordens” no período estudado, no entanto, são mencionados inúmeros situações referentes a “sambas” e festas em muitas bodegas e tabernas espalhadas pelos bairros dos “arrebaldes”<sup>455</sup> que também nunca são mencionados pelos jornais. Conclui-se que o piano, esse instrumento contingente, e sua música, estão numa posição privilegiada na cidade no início do século. Um lugar, no entanto, que não é o da música “típica” e não é o da música que aos poucos é circunscrita à periferia. A música dos pianos ocupa o lugar do amplamente divulgado.

O piano e seu repertório, que até então estavam localizados nos lares, e nos recitais nos teatros, se tornam populares nos clubes, salões, cinemas e cafés. Eis aqui um paradoxo: um instrumento de muitos anônimos que, no início do século XX, faziam dele o seu trabalho tocando nos lugares socialmente privilegiados. Como classificar essa prática e essa música urbana, já que ela não era nem “típica” nem popular no sentido de vinculada aos “matutos”, como o sanfoneiro acima? Evidencia-se, portanto, um novo

<sup>454</sup> MENEZES, Antonio Bezerra de. O Ceará e os cearenses. *Revista da Academia Cearense*. 1896.p.152.

<sup>455</sup> Urubu, Arraial do Gervásio, Baixa Preta, Prado Velho, Arraial Madame, Arraial Moura Brasil, Praia do Peixe, Arpoador, Cambiribas, Areias, Cachorra Magra são bairros onde localizavam-se as festas, bodegas e cabarés, onde certamente aconteciam práticas musicais distintas da música emergente.

lugar nas cidades com a emergência de outro consumidor e a demanda por uma música igualmente emergente que passa a representar o que havia de atual, de moderno, alinhada, portanto, ao progresso. Quem são seus tocadores?

Os profissionais desse ramo são anunciados no *Almanaque do Ceará*, na seção “profissões”, nos itens “professores de piano” e com a novidade da sessão “pianista para reuniões”,<sup>456</sup> que significava no contexto cearense um novo ramo de atuação observado na última década do século XIX em Fortaleza.

*Pianistas e Professores de piano*

*D. Anna Angélica Fernandes Vieira* Rua Senador Pompeu, 178  
*D. Izabel Barrozo dos Reis* – Rua Major Facundo, 32  
*Izabel Bemigio de Mello* – Rua Senador Pompeu, s/n  
*Lindolpho Gondim* – Rua Senador Pompeu, 16  
*Manoel Magalhães* – Rua Senador Pompeu, 168  
*Surano Sepulveda* - Rua General Sampaio 18  
*Thomaz Antonio de Carvalho*<sup>457</sup> - Rua 24 de Maio s/n –  
*Zacarias Gondim* - Rua Tiradentes s/n<sup>458</sup>

*Pianistas para reuniões*

*Gilberto Sepúlveda* - Rua Senador Pompeu, 123  
*Manoel Cabral de Mello* - Rua General Sampaio, 70

O pianista Aloysio de Alencar Pinto, portanto, que cresceu em Fortaleza nas duas primeiras décadas do século XX em sua apresentação do disco que gravou em homenagem aos pianistas de salão, em 1986, comentou a propósito desse novo ramo de atividades na cidade:

Os pianeiros eram vistos ainda, nas casas de chás e confeitarias, integrando conjunto orquestrais, assim como nos restaurantes e bares . Nas orquestras dos teatros de revistas e variedades, as vezes tinham a incumbência da direção musical. Nas casas de músicas e de instrumentos, atendiam aos fregueses como balconistas. Algumas academias de danças de salão, muito comuns nas cidades, eram de propriedade de pianistas.<sup>459</sup>

<sup>456</sup> Esta seção deixa de constar nos *Almanaques* a partir de 1907.

<sup>457</sup> Era Major e aparece também como suplente de Mordomo da Santa Casa.

<sup>458</sup> *Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário* Estado Do Ceará 1902, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901.p.117.

<sup>459</sup> Destaca-se que Lucy Barroso, pianista desta pesquisa teve sua própria academia de dança na década de 1930 em Fortaleza. José Emydgio de Castro, outro compositor entre os compositores pianistas era sócio de seu irmão gêmeo Estevan do Café Emydgio que ficava na Rua Major Facundo, centro de Fortaleza.



Conforme anotado por Aloysio Pinto, o trabalho era como o de outros fornecedores,

O mercado de trabalho dos pianeiros começa nas festas de recepções familiares – aniversários, noivados, casamentos e batizados. Os nomes dos pianistas eram anotados nos caderninhos de endereços, junto com os das modistas, chapeleiras, doceiras e floristas. Cada família possuía uma equipe de sua preferência, para esses momentos. Com os bailes nos clubes, sociedades recreativas e creoleos, a atividade dos pianeiros vai se ampliando. Nos cinemas, desde a primeira década deste século, eles têm função própria nas salas de projeção e de espera.<sup>460</sup>

Com a fixação dos cinemas em 1908, os pianistas terão mais um novo campo de atividades: a realização de música para acompanhar a projeção das imagens. Num curto período de quatro anos, estabeleceram-se em Fortaleza quatro cinemas: Cinema Art Nouveau, do pioneiro Vitor Di Maio, que também fixou cinemas no Rio de Janeiro dez anos antes; o Cinema Cassino Cearense, de Júlio Pinto, o Cinema Polytheama, de José Rôla, e o Cinema Rio Branco, de Henrique Mesiano. Leite<sup>461</sup> chama a atenção para a importância daqueles pianistas,

[...] A ilustração musical pelo pianista Björn Maseng seria para nós a descoberta de quanto era importante o papel dos criativos músicos de cinema na fase dourada da cena muda, contribuindo para despertar a emoção do público na sala escura dos primitivos salões de exibição.<sup>462</sup>

Não se sabe muito bem como eles se iniciaram na atividade. Supõe-se que o repertório era o mesmo tocado pelos pianistas para recepção, ou seja, o repertório de salão, (valsas, polcas e *shottische*). Por volta dos anos 1920, no entanto, em Fortaleza já

<sup>460</sup> PINTO, Aloysio de Alencar. “Apresentação”. Os pianeiros. Disco. Rio de Janeiro: FENAB (Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil), 114/115, 1986.

<sup>461</sup> *Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário Estado Do Ceará 1902*, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901I. p. 243.

<sup>462</sup> Infelizmente, até o momento, não encontramos registros que indiquem, por exemplo, a trajetória desses músicos. O que existe sobre este assunto são comentários pinçados entre os cronistas e memorialistas. Nos jornais, tampouco aparecem o nome desses músicos. Quando citada a música dos cinemas, em geral, são mencionados a expressão “orquestra” e o nome do respectivo maestro. As orquestras eram, na maioria das vezes, apenas trios (flauta, violino e piano) ou grupos com cinco ou oito músicos. A partir de 1910, eram contratadas para a função que, pouco antes, cabia apenas ao pianista nas salas de cinema.

são anunciadas partituras de músicas que vinham especialmente para os filmes. Os pianistas atuavam ora sozinhos, ora participando de uma “orquestra”.

Otácílio Azevedo<sup>463</sup> recorda que no cinema Júlio Pinto, inaugurado em 1909, tocavam o pianista Pilombeta e uma orquestra composta pelos seguintes músicos: João Brandão (flauta), Manuel Nunes Freire (violão), Pedro Nanim (pistom), e um violinista, do qual, ele não se recorda o nome. No mesmo ano, 1909, no Cine Rio Branco, atuavam os “maestros” italianos Luigi Maria Smido<sup>464</sup> e Ciro Ciarlini<sup>465</sup> (piano). Sobre o violinista “maestro Henrique Jorge”,<sup>466</sup> ligado até então à programação de concertos, enfatizava o jornal, “se tem feito ouvir em belíssimas criações modernas”<sup>467</sup> e estava à frente da música do Cine Polytheama. A *Maison Art Nouveau* também contava com a música de Smido. Todos estes músicos já atuavam há pelo menos 20 anos na cena musical no Ceará, inclusive o maestro Smido, italiano que já havia residido em Baturité, no interior do Ceará, e também no Rio de Janeiro.

Ao que parece, ocorria uma rotatividade dos “maestros” nas salas, até provavelmente 1911. No Polytheama, aparecem tanto Henrique Jorge como o jovem sobralense João Donizetti Gondim para a mesma função.<sup>468</sup> A orquestra, por seu turno, é parabenizada nos jornais, sendo referida como “maviosa”, ou com elogios aos seus músicos tidos como “hábeis professores da orquestra”, “os melhores talentos”. Sobre a quantidade de músicos em cada uma delas são mencionados ora “5 professores contratados para tocar”<sup>469</sup> ora “8 professores”.<sup>470</sup>

---

<sup>463</sup> AZEVEDO, Otacílio, apud LEITE. Op. Cit., [1995] p.160.

<sup>464</sup> Ver foto anexa.

<sup>465</sup> Ver foto anexo.

<sup>466</sup> Ver foto anexa.

<sup>467</sup> *Jornal do Ceará*, 20/9/1911.

<sup>468</sup> *Jornal do Ceará*, 30/10/11.

<sup>469</sup> *A República*, 6/9/9.

<sup>470</sup> *A República*, 20/9/11.

Os pianistas, em geral, são recordados pelos memorialistas como figuras pitorescas.<sup>471</sup> Edigar de Alencar, ao referir-se ao cinema de Júlio Pinto, também se recorda de Pilombeta, além de mencionar outros,

O Cassino Cearense (Cinema de Júlio Pinto) era de instalação mais modesta, mas num salão amplo. A projeção era feita na parede. Nos seus primórdios o Cassino teve orquestra, na sala de espera inclusive. Depois passou a ter apenas um pianista na sala de projeção. Foram seus pianistas Dona Judith, que viera do Rio Grande do Sul, depois seu sobrinho Napoleão Pegado<sup>472</sup> (ou Picado), o popular Pilombeta (José Sales), que era figura popular e curiosa pela sua altura, fealdade e jeito de espancar o teclado mexendo constantemente com a cabeça pequena, sustida pelo longo pescoço. Mas a última pianista do Cassino foi a negra Ambrosina Teodorico, muito espevitada, que tinha outras irmãs também pianistas: Emília e Antônia.<sup>473</sup>

Aloysio de Alencar Pinto chama a atenção para o fato da profissão ser muito comum também entre as mulheres, muitas das quais, “conceituadas professoras de piano”.<sup>474</sup> Ambrosina Teodorico foi recordada no encarte pelo pianista,

Ambrosina Teodorico da Costa, nascida em 13 de maio de 1886 (neste ano comemoramos o seu centenário) foi uma das primeiras pianistas do cinema Cassino, de propriedade de meu pai, uma das primeiras salas de exibição, inauguradas em Fortaleza no início do século. Todos a conheciam como a Negra Ambrosina. Sua cor despertava maior atenção, por ser fato raro no meio das pianistas. Sua família morava em casa própria e possuía na sala de visita um piano Bechtein, graças a um bilhete de loteria sorteado das Loterias Nacionais, adquirido por seu pai. Esta sala era frequentada por aqueles que desejavam se exercitar nas danças de sucesso da época.<sup>475</sup>

<sup>471</sup> Fernando Cândia lembra que o cine Polytheama, que era “um cinema de luxo”, com “ventiladores no teto” em cuja “sala de exibição possuía espelho nas paredes”, tocava uma senhora, que morava na rua 24 de Maio, apelidada de “abala ovo”. Apud LEITE. Op. Cit. [1995] p.243.

<sup>472</sup> Aloysio de Alencar Pinto explica que o apelido Picado do pianista Napoleão se “deve ao fato do seu toque” ser “staccato” Apud LEITE. Op.Cit.[1995], p.243.

<sup>473</sup> ALENCAR, Op. Cit., p.44.

<sup>474</sup> Maria de Lourdes Gondim (Fortaleza, 15/3/1901 -19/3/1987) era compositora e pianista. Trabalhou nos primeiros anos da Rádio PR9 em Fortaleza como pianista com um programa diário com duração de meia hora. Ela teve carteira de trabalho assinada pela empresa com a função pianista. Entrevista com as irmãs Margarida e Maria Guilhermina Gondim. Cf. BASILE, Lucila P.S. “Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma Belle Époque musical”. (dissertação de mestrado) Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, 2001, (277 pp. ).

<sup>475</sup> PINTO, Op. Cit., 1986.

Pilombeta que é um dos mais lembrados, aparecendo também nas recordações de Raimundo de Menezes,<sup>476</sup> e de Aloysio de Alencar Pinto, que o descreveu como “um homem longilíneo, de quase 2 metros de altura,..um enxadrista dos melhores do Ceará, um homem que tocava piano e bebia o dia inteiro”...<sup>477</sup> Otacílio Azevedo,<sup>478</sup> por sua vez, recorda-se também do pianista Vilalta tocando no Polytheama. No Cine Majestic, o mais luxuoso cinema de Fortaleza que foi inaugurado em 1917, Edgard de Alencar se recorda dos pianistas Barros Figueiredo<sup>479</sup> e Raimundo Donizetti Gondim. Alencar salienta que, “completavam a orquestra os melhores instrumentistas: os flautistas Antonio Moreira<sup>480</sup> e Aristóteles [Ribeiro],<sup>481</sup> os violinistas Joaquim Nunes e Edgard Nunes,<sup>482</sup> seu filho, o contrabaixo Boanerges e vários outros.” Os músicos citados, Antonio Moreira, Raimundo Donizetti Gondim, Aristóteles e Edgard Nunes, são todos compositores das músicas para piano deste estudo. Trata-se de uma nova geração, já que Antonio Moreira, Edgard Nunes conforme suas fotografias eram muito jovens, assim como os irmãos Raimundo e João Donizetti Gondim.

Outro compositor das peças deste estudo que aparece na lembrança dos memorialistas é J. Murinelly, citado por Aloysio de Alencar Pinto como autor da composição “Passando a fita”. Conforme Alencar, Murinelly era também o projetista dos filmes do Majestic e costumava atuar como dublê de Vicente Celestino no palco do mesmo cinema.

A propósito daquele local de exibição, Raimundo Girão comenta que,

---

<sup>476</sup> MENEZES, Raimundo. *Coisas que o tempo levou*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha.

<sup>477</sup> PINTO, Aloysio de Alencar. Apud LEITE, Op. Cit.[1995], p. 243. Conforme essa mesma fonte, Pilombeta era natural de Minas Gerais e formado Engenheiro Civil.

<sup>478</sup> AZEVEDO, Otacílio apud LEITE. Idem.

<sup>479</sup> Ver foto anexa.

<sup>480</sup> Ver foto anexa.

<sup>481</sup> Ver foto anexa.

<sup>482</sup> Ver foto anexa.

Em 1917, entretanto, com a abertura do Majestic Palace, teve o cinema maior expressão de fino gosto, frequentado pela elite social, que se deliciava nas suas *soirrés*, não tanto com as emoções dos filmes, mas principalmente com a rivalidade das *toilettes* e com as escolhidas partituras da orquestra de Donizetti Gondim.<sup>483</sup>

Sob esse aspecto, o de que o cinema será um evento sofisticado e praticamente a sua frequência era uma obrigação social, entre os mais abastados, também aparece nas memórias de Alencar impressão semelhante. Para Edigard de Alencar, o cinema nunca chegou a ser, até 1926, “uma diversão nem popular, nem efetiva da cidade”.<sup>484</sup> As pessoas não o frequentavam, segundo ele, “por comodidade, por preguiça ou por ordem econômica”.<sup>485</sup> Sabe-se, no entanto, que os cinemas chegaram ao ponto de oferecer ingressos a um tostão, o que certamente cabia no bolso de muitos. Nas disposições dos lugares, os memorialistas inclusive descrevem que os cinemas possuíam diversos tipos de assento, havendo os de primeira classe, separados por uma grade de madeira dos de segunda classe, e, ao fundo, ficavam bancos lisos para a denominada “geral”. Havia também os que ficavam em pé.

Uma discrepância que se observa entre a recordação dos autores e as notícias da época a propósito do público dos cinemas é a informação, encontrada nos jornais, de que as casas estavam sempre cheias. O próprio Alencar, inclusive, parece contradizer-se, ao acentuar que as sessões noturnas eram concorridas. Parece que o cinema, na lembrança dos memorialistas, ficou marcado como um lugar social onde se evidenciavam as diferenças, embora o cinema, surge, como invenção da Modernidade bastante democrática, já que nasceu como sendo um tipo de entretenimento para muitos.

---

<sup>483</sup> GIRÃO, Op. Cit., p. 148.

<sup>484</sup> ALENCAR, Op. Cit., p.45.

<sup>485</sup> Idem.

Retomando os pianistas, é possível afirmar com base no autodidatismo, e nas ofertas de aulas não especializadas, anteriormente assinalados, que os pianistas muito provavelmente não tinham uma formação convencional no instrumento. Aprendiam por si. Conforme Aloysio Pinto, muitos tocavam de “ouvido” e “alguns por música”. Ele chama a atenção, no entanto, para um jeito de tocar que não é adquirido mediante estudo apenas. Mas pelo domínio de um lugar, de um jeito específico que tem relação com a espontaneidade, o “dengo,” a “agilidade”, e, sobretudo, o fato de “viverem as ideias musicais” configurando-se no que se chamou a atenção no capítulo anterior, sobre os gestos que se sobressaem, para além da sonoridade musical. Na descrição de Aloysio Pinto,

Os pianeiros que tocavam “de ouvido”, ou por música, tinham, ou melhor, viviam a ideia musical e esta animava a todos os seus gestos, determinando os detalhes de suas nuances. Essa participação integral do pianista refletia em sua execução, parecendo não oferecer qualquer dificuldade.

[...] O ritmo com suas inflexões contagiava cada ouvinte impulsionando-os a dançar, suas variações próprias e do momento, inclusive. Esses pianeiros, de acordo com as experiências conquistadas, revelavam o talento e o domínio de sua arte.

[...] Para tocar o repertório desses criadores é preciso aquela vivência, a espontaneidade de uma execução fluida. A complexidade dessa expressão, então se torna mais evidente. Ela só é possível pela naturalidade do criador ou pelo domínio maduro de quem o estuda; o ponto de chegada parece estar sempre adiante.<sup>486</sup>

Um depoimento interessante do compositor carioca Brasília Itiberê,<sup>487</sup> pode colaborar um pouco mais, com a percepção desse pianista de salão e seu ambiente, ainda que ele tenha se referido ao início do século no Rio de Janeiro. A sua descrição põe em evidência o contraste entre a atuação e o espaço dos pianistas dos salões e o que era presumido como ser pianista até então. O próprio Itiberê, ao cunhar esse ‘outro’ como “pianeiro”, estabelece essa distinção.

---

<sup>486</sup> PINTO, Op. Cit, 1986.

<sup>487</sup> Brasília Itiberê. “Ernesto Nazareth na música brasileira”. *Boletim Latino Americano de Música* v/6 (abril 1946), p. 311.

Eu era menino, já andava estudando piano e tocando sem grande entusiasmo as primeiras Sonatas de Mozart. Um domingo, depois de me ter divertido muito na “Maison Moderne”, no antigo Largo do Rocio, caminhava a pé pela rua Visconde do Rio Branco, quando parei em frente ao velho cinema Olímpia. [...] na sala de espera do cinema, um autêntico pianista carioca botava para o ar umas melodias tão novas que eu fiquei inteiramente fascinado. Quando o homem parou, notei que ele tinha um ar inspirado, usava bigodes à kaiser e ostentava um enorme solitário de vidro no dedo minguinho. Um piano de armário incrível, com dois castiçais de metal azinhavrado, enfeitado com cortinas furta-cor e o teclado tatuado e carcomido de pontas de cigarro. Mas daquela arataka velha, transformada em cinzeiro, surgiam melodias tão belas, ritmos tão ágeis que me deixaram completamente basbaque. O pianista notou o meu entusiasmo de menino, convidou-me para tocar alguma coisa. Eu abanquei, e ali mesmo comecei a tirar de ouvido os primeiros tangos de Nazareth. Pouco tempo depois fui vítima de minha precipitada iniciação folclórica. Havia um “assustado” de arte em casa de uns amigos nossos, uma espécie de sarau literomusical de programa um pouco heterogêneo: Beethoven, Grieg e Chaminade. Insistiram para que eu tocasse um pouco. Eu estava acanhado, porque essa era minha primeira exibição em público. Mas criei coragem e ataquei “Brejeiro” e o “Bambino”! Houve pânico e um escândalo formidável no auditório. Esse desacato artístico me causou sérios dissabores: fiquei por algum tempo privado de mesada e de “Maison Moderne”. Mas, em compensação, desde esse dia adquiri uma das mais ingênuas e louváveis convicções da minha vida: a da existência da música brasileira.

A intuição de Itiberê ao perceber o repertório popular de Nazareth como a música brasileira e, que, conforme sublinhado por ele, nos salões domésticos de um gosto “cultivado”, causava escândalo, toca uma questão complexa. O ainda menino Itiberê se deslumbra com a música do pianista do cinema e sugere ter se influenciado para atacar um “Brejeiro”, de Nazareth a partir daquela inspiração da sua visita ao Cine Olímpia. Não há dúvida de que o repertório de Nazareth seja de fato “música brasileira”, o que tem sido cultivado, inclusive, como uma representação dessa brasilidade, e que estava também nos cinemas. O problema é que, o repertório dos cinemas, no entanto, não era exatamente, ou tão somente constituído dos preciosos tangos à moda e genialidade de Nazareth. Uma miscelânea de influências e tipos

estrangeiros como os *fox-trot*, *charleston*, *black botton* e *one-step*,<sup>488</sup> terão lugar na segunda década do século nos cinemas e a própria diversidade de tipos de tango e valsas predominava. Será que, aos ouvidos de Itiberê, essa diversidade pudesse ser também considerada como “música brasileira”? Não está claro no exíguo excerto.

Outro aspecto, no entanto, ilumina-se: o lugar dessa música e de seu pianista percebidos como contrastantes com o espaço onde estava situado Itiberê. Não há dúvida de que Itiberê aponta esse campo diverso, que no caso, ele distinguiu como o dos pianeiros, e que foi também de Nazareth. Eles aparecem situados num universo decadente (um piano velho e desafinado), num ambiente com público misto, já que se tratava de um cine teatro. Na sua descrição os “pianeiros” são figuras muito espontâneas, pois tiravam “melodias novas incríveis”. O que se pode concluir é que esse ‘outro’, revelado – com sendo o pianista do cinema, era o músico popular. Essa ideia convergirá com o depoimento a seguir, da pianista amazonense Lindalva Cruz, que tocou nos cinemas de Manaus e para quem, o repertório constituía-se de “músicas populares”.

A pianista amazonense, Lindalva Cruz,<sup>489</sup> ainda criança, substituiu o cearense Francisco Donizetti Gondim no cinema Alcazar em Manaus. Lindalva, aos 92 anos de idade em 2002, na sua entrevista afirmava que aos 9 anos, já conhecendo Francisco, “o pianista do cinema”, ofereceu-se, para surpresa do mesmo, para substituir-lhe, já que ele estava a caminho da faculdade de medicina da Bahia, deixando a função, e ela procurando emprego – crianças inseridas no meio artístico eram muito comuns. O pianista, não evitou uma enorme gargalhada, mas levou-a para conversar com seu

---

<sup>488</sup> Conforme Tinhorão, os ritmos americanos chegaram ao Brasil a partir de 1903 quando já se observa o cake walk. A partir de 1913 e 1914 chegam o *Two-step* e *One-step* respectivamente. TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990, p.198.

<sup>489</sup> <http://www.terra.com.br/istoegente/68/testemunha/index.htm>  
<http://www.velhosamigos.com.br/foco/lindalvacruz.html> entrevista publicada em 5/5/2002.



irmão, João Donizetti Gondim, a quem chamava de padrinho. Lindalva frequentava a loja de João Donizetti e tomava as músicas emprestadas para copiar nos fins de semana, uma vez que, não podia pagar por elas. Note-se no seu depoimento abaixo, que essas músicas, eram as “músicas populares” e certamente o repertório dos cinemas:

[...] Eu tocava música popular e essas coisas todas [...] O padrinho dele [Francisco] era o dono da casa de música e o chefe dos tercetos do cinema. Porque o cinema era naquela época, piano, violino e flauta. Eu era tão pequena, tão miudinha que o Sr. João, padrinho dele, me botava no colo, pegava as músicas e perguntava, - “qual música você quer”? Quando tinha mais de uma, ele me dava de presente.<sup>490</sup>

Ambos, Itiberê e Lindalva, se referem à música dos cinemas como popular, mas na fala de Lindalva, o popular tem pouca relação com brasilidade. Ela não especificou um tipo de música. Não há qualquer remissão a isso. Sabe-se, no entanto, que as músicas que ganhou do dono da editora são aquelas deste estudo, essas músicas de salão, geralmente não vistas como populares – são “a dos pianos da classe média”, “a música da elite, ávida por distinção social importando modismos”, ou mesmo, “descaracterizada” e decorrente da invasão dos ritmos americanos no embalo da cultura de massa. Para Lindalva Cruz, o popular talvez fosse justamente essa *música comum* – das cidades do começo do século, retomando a expressão sugerida por Vega.<sup>491</sup>

Temos, portanto, outra questão complexa: a forma como tem sido percebido o que seja a música popular, em geral, se restringe à coleção de indícios, como numa cesta de temperos e iguarias que denotassem os aspectos de um sabor nacional, brasileiro. Percebe-se que os pianistas são figuras comuns, quase anônimos, que, muito provavelmente, não tinham uma educação musical formal e encaravam a música como

<sup>490</sup> <http://www.velhosamigos.com.br/foco/lindalvacruz.html> entrevista publicada em 5/5/2002.

<sup>491</sup> VEGA, Carlos. “Mesomúsica: um ensayo sobre la música de todos”. *Revista Musical Chilena* v. 51 n. 188 Santiago jul.1997. p. 1-25.

fator de subsistência; músicos que estiveram inseridos na dinâmica das cidades modernas, compreendendo esse novo campo como oportunidade de expressão de sua musicalidade. Não seria uma incongruência não percebê-los, esses pianistas e sua música, também como músicos populares?

Acrescenta-se, citando Tinhorão, que o piano já “tinha alcançado o máximo do seu processo de democratização”, e, a partir da Primeira Grande Guerra, “estava suficientemente integrado na musica popular brasileira a ponto de transformar o pianista numa figura nacional”.<sup>492</sup> Conforme o autor, convergiu para o Rio de Janeiro uma diversidade de pianistas das mais variadas procedências em busca de oportunidade de trabalho nos cinemas e teatros.

Retomando com Lindalva, o cearense João Donizetti Gondim, que era o “maestro” dos cinemas, levou a sério a proposta da pequena pianista, e após um ensaio, Lindalva estreou no cinema num domingo, ao lado do violinista e do flautista, segundo ela, “aflitíssimos” com medo de que ela viesse a atrapalhá-los. A descrição dá uma pista sobre a informalidade da atividade pianística do cinema, sobretudo um meio de subsistência para a maioria daqueles músicos. Diz ela,

[...] deixei que meus dedos corresse, levados pela minha fé e pelo meu coração. Minha mão não dava uma oitava, então o violinista Armando Teixeira e o flautista Jonathas Madeira colocavam mais um floreiozinho no instrumento deles para que não fosse notado que eu não alcançava, né? Aí ouvi o maestro dizer: bravo menina! Está ótima! Fiquei emocionada... Meus avós e minha mãe não concordavam com meu trabalho no cinema, mas vibraram com o sucesso.[...] Fiquei trabalhando com eles, sob a regência do maestro João Donizetti Gondim, durante 10 anos e todos eram muito carinhosos comigo. Eram três cinemas e eu fiquei no Alcazar depois no Odeon.

Lindalva deixou de tocar quando apareceram os filmes sonorizados. Segundo ela, [...] “suspenderam a própria música. Os primeiros filmes que eram só sincronizados

<sup>492</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem das ruas*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 169.

nós ainda fizemos. O meu avô ajudava, fazia aqueles sincronizados, usava tábua para fazer os cavalos andando e aquela coisa toda” [...]. No início da década de XX, a pianista viajou ao Rio de Janeiro. Lá procurou o compositor Henrique Oswald, de quem ouvira falar e que foi sensível na identificação do talento de Lindalva. O compositor arranhou-lhe alunos como forma de sua subsistência e abriu-lhe as portas do Instituto Nacional de Música, onde ela se formou.

A decadência desse *metier* começa a dar sinais no final dos anos 1920. Em 1926, um virtuoso pianista aparece literalmente tocando na praça em Fortaleza, porém a sua música parece não atender às expectativas,

O Passeio Público ultimamente está sendo pouco frequentado, sobretudo às segunda-feiras. Nas quintas-feiras é que há maior animação em virtude dos prêmios distribuídos<sup>493</sup> pelo Amarílio. Não há música; apenas ao piano, um negro (rigorosamente preto) executa com gravidade e coerência um vasto e complicado programma, tendo ao redor uma chusma de garotos que o aplaudem com delírio. O Amarílio, como, Prefeitíssimo, da Caio Prado, já alvitrou, há dias, que seria fácil fazer uma quota entre os rapazes (500 reis) por cabeça para se pagar a banda de música ou orchestra vindo assim proporcionar a todos horas de franco prazer. Parece-nos aceitável a genial lembrança do “distribuidor de prêmios”.<sup>494</sup>

Se em tempo anterior o instrumento incomodava, aqui com o crescimento da cidade, que nos anos 1920, já tinha mais de 80.000 habitantes,<sup>495</sup> a música do pianista Amarílio, apesar de ter garantida a atenção das crianças que se aproximavam a sua volta, aplaudindo-o “com delírio”, não dava conta da sonorização da praça. Chama-se a atenção para o lugar, certamente impensado para um piano, a praça, o que, no entanto, não é uma particularidade de Fortaleza. No Rio, por exemplo, sabe-se que, no Passeio

<sup>493</sup> O título do artigo é “O distribuidor de prêmios”. Em Fortaleza, pouco antes do início das férias, ocorria, (ao menos no século XIX) a distribuição de prêmios aos alunos pelos feitos alcançados. Balas, foguetes entre outros eram distribuídos na festa de encerramento do período letivo.

<sup>494</sup> OLINDA, Clóvis. “O distribuidor de prêmios”. In: *Diário do Ceará*, 30/7/1926.

<sup>495</sup> Em 1918 Fortaleza tinha 80.000. Cf. *Almanaque do Ceará para o ano 1918*. ano 20°. Fortaleza: Typhografia Moderna e Carneiro, 1917.

Público, o palhaço Eduardo das Neves<sup>496</sup> se acompanhava também ao piano quando se apresentava no modesto coreto, igualmente o pianista, “rigorosamente negro”, assim evidenciado pelo cronista, provavelmente, não eram, no Rio de Janeiro, incomuns.

Vê-se que os lugares estão modulados: os negros que até então eram majoritariamente associados aos músicos das bandas,<sup>497</sup> das pequenas orquestras, sendo eles os músicos da ‘praça’, no início do século, eles retornam<sup>498</sup> ao salão - agora cafés, aos cinemas. O piano, que por sua vez, era o instrumento do ambiente privado, se populariza entre eles, estando na praça, inclusive. Chama a atenção, no entanto, mais do que o piano na praça propriamente, o fato de os cronistas cearenses não deixarem de mencionar o pianista negro ou as pianistas negras, como as irmãs Teodorico, há pouco mencionadas, que “eram de uma conceituada família cearense”.<sup>499</sup> Sob o foco dos memorialistas Raimundo de Menezes, Edigard de Alencar, Otacílio de Azevedo e Aloysio de Alencar Pinto, por exemplo, a observação de que eram negras não escapou a nenhum deles:

[...]Anoitecia. À porta do cinematographo, o Amerikan Kinema, ouvia-se uma campanha anunciando o início da primeira sessão. Uma grande tabuleta mostrava Tom Mix, o ídolo de todos, ao lado de um grande cavalo branco. Júlio comprou duas entradas, 600 réis. E nos aboletamos na plateia. Seis possantes ventiladores rodavam sobre as cabeças. Sentada ao piano, uma mulher de pele escura executava uma música apressada. Era uma fita de 4 partes. Os intervalos eram cheios de gritos e apupo. Ao terminar a fita mereceu estrepitosas palmas.<sup>500</sup>

A pianista de “pele escura” a que se refere o cronista era Ambrosina Teodorico.

O próprio Aloysio de Alencar Pinto, que era também pianista, comenta que [ela]

---

<sup>496</sup> “Além dessas canções acompanhadas pelo martelado piano, Eduardo das Neves e Baiano, principalmente, faziam ouvir lundus e modinhas ao som de seus violões, e já no correr da segunda década do século era possível ver surgir ocasionalmente sobre o palco um conjunto de piano, contrabaixo, flauta, violino e bateria”. TINHORÃO, José Ramos. Op. Cit., [1976], p. 129.

<sup>497</sup> GONDIM, Op. Cit. 1903, p.19.

<sup>498</sup> Retornam se considerarmos que negros e mulatos eram os músicos das orquestras particulares de seus senhores no período colonial.

<sup>499</sup> Aloysio de Alencar Pinto apud LEITE. Op.Cit.1995 p. 255.

<sup>500</sup> Idem.

“chamava muita a atenção, porque era das poucas pianistas negras que conheceu no Brasil”.<sup>501</sup> O comentário evidencia não os pormenores de onde e como o piano era usado nos anos 1920, mas o lugar que certamente estava até então, no imaginário das pessoas: um instrumento das brancas moças da elite.

É curioso perceber como esses pianistas são recordados em seus aspectos curiosos: “bigode a kaiser”, “anel de vidro no dedo mindinho”, são tomados invariavelmente por personagens excêntricas. Sobre as suas músicas, foi possível pinçar o toque de um – tido por “picado”, o que lhe legou o mesmo apelido, o outro que “espancava” o teclado. Há coincidência de serem todos percebidos como “muito ágeis”, e o fato de que suas músicas não passavam despercebidas, eram “muito aplaudidos” ou “aplaudidos com delírio”. Que lugar era esse, porém, que suscitava essas imagens de “um outro” tão diverso nos seus contemporâneos observadores?

Isso parece indicar que o piano e seus pianistas estivessem deslocados num bom sentido; deslocados de seu espaço original, doméstico, anteriormente elitizado e, agora, no início do século XX, o piano está na praça, na sala escura, figurando totalmente entre um público diversificado. Os pianistas eram “aplaudidos com delírio”. A informalidade com que são descritos e o fato de terem sido lembrados denotam uma proximidade, uma relação de maior cumplicidade, nem que seja pela sua lembrança. Não teriam eles também agora entrado para o rol dos tipos populares, aqueles que se fixam no imaginário justamente pelas caricaturas que se fazem deles?

Talvez, algum fator tenha colaborado para isso: a espontaneidade da realização, a força da música dando espírito às imagens, a novidade da função, sua atualidade e consequente diferença em relação ao pianista comum - aquele que se prepara anos para

---

<sup>501</sup> Idem.

interpretar a literatura musical erudita. Além desses aspectos, acrescenta-se o fato de que, como já observado, serem tipos de pessoas variados e não os imaginados, como o negro Amarílio, as irmãs Teodorico ou o peculiar Pilombeta, este último encarnando aqui um típico ‘artista’ da cidade moderna, meio genial, enxadrista, bêbado, entregue a sua música em prejuízo de uma vida ordinária.

Em Fortaleza, a música dos cinemas, seus pianistas e suas orquestras eram percebidos tanto pela imprensa como pelo público, como um elemento qualificador das projeções. Apesar desse aspecto a seu favor, no entanto, eles estavam submetidos a susceptibilidade do mundo dos negócios. Em 1913, os cinemas de Fortaleza constituíram um primeiro *trust*, isto é, juntaram-se os três mais fortes cinemas sob a denominação de Empresa Cinematographica Cearense, só ficando de fora o cinema Di Maio, o do italiano introdutor do cinema no Ceará. O acontecimento abalou a classe musical com a redução dos salários e ao que os músicos responderam se agrupando num Núcleo Musical, além de realizarem uma greve da música dos cinemas. Uma nota na imprensa informava o ‘golpe’:

A gerência da “Empresa Cinematographica”, após o encampamento dos três cinemas, houve por bem despedir os professores de orchestra do Rio Branco e do cassino, deixando ambos apenas um pianista desafinado e aborrecido, e diminuir os vencimentos do pianista do Polythemama.<sup>502</sup>

Os músicos, unidos, fizeram um apelo à população por meio de uma publicação também nos jornais:

[...] [o] *trust* cinematographico, organizado com o objetivo único de enriquecer os seus proprietários, quer aumentando as entradas, quer diminuindo os ordenados dos professores de orchestra, nos seus cinemas e dispensando diversos delles, como acaba de fazer, provocou a decisão do “Núcleo Musical” de não fazê-los comparecer às sessões cinematographicas da dita Empresa, que são “Polythemama”, “Rio Branco” e “Cassino”, até a Empresa satisfazer as garantias pedidas pelo mesmo. O “Núcleo Musical” espera que o distincto público de

---

<sup>502</sup>Unitário, 13/3/1913. Apud LEITE. Op. Cit., p. 241.

Fortaleza, prestando-lhe a sua solidariedade, não compareça às sessões dos referidos cinemas.<sup>503</sup>

A ação dos músicos retumbou, de modo que precisaram vir a público com a publicação de documento onde procuravam esclarecer e refutar os argumentos de seus contratantes:

No seu primeiro boletim, o Núcleo Musical disse simples e unicamente a verdade, e para provar vae refutar um por um todos os argumentos exarados num acervo de mentiras que à guisa de boletim quis o “*trust*” illudir a boa fê do distinto público cearense. O Núcleo Musical nunca impôs ao trust o aumento das entradas; apenas limitou-se a lembrar um alvitre muito em moda em todos os cinemas, especialmente no Polythemama cujos ingressos, no curto prazo de uma semana, teem oscilações varias; ora tendo dispensado os professores do Rio Branco e Cassino por julgá-los onerosos e pesados ao mesmo, está claro que para manter os mesmos professores que actualmente se acham luctando com a mais séria vexação, o Núcleo lembrou o alvitre supra por não querer cooperar para a falência da empresa; O Núcleo não impoz a readmissão de professores, apenas pediu a conservação dos mesmos para evitar que estes fossem mendigar a caridade pública. Portanto, mais uma vez pedimos a confiadamente ao distintíssimo público cearense que proteja a causa dos opprimidos por serem elles pertencentes à classe laboriosa que sabe ganhar o pão com o seu trabalho honrado.<sup>504</sup>

O documento indica que as relações de trabalho, embora já estivessem formalizadas, os músicos já se viam sem perspectivas, caso os cinemas os demitissem, ou seja, outro trabalho musical não havia. Os empregadores, por sua vez, conforme segue o documento abaixo, frequentemente dispunham de parte das horas das atividades dos músicos como um favor e subentendidas consensualmente.

O pianista do Polytheama foi contratado por 200\$000 mensaes, unicamente para tocar duas sessões nos dias uteis e três aos domingos, porém para ser gentil com o Sr. Rola, não fez a mínima questão de

<sup>503</sup> *Boletim O Povo* apud LEITE, Op. Cit., p. 241.

<sup>504</sup> Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721182&PagFis=16>. Data do acesso: 10/11/2014.

tocar as sessões infantis, apesar de seus companheiros alegarem que não tinha a obrigação de tocar as mesmas sessões sem remuneração.

A nota acima esclarece sobre a condição dos músicos do cinema. Percebe-se pelo debate que alcançou na imprensa que se constituía de uma relação de trabalho demarcada de um lado pelos empreendedores que viam naquela música e no campo do entretenimento uma oportunidade de negócio e lucros, e, de outro, os pianistas e os músicos da orquestra que adentraram um novo campo de atuação remunerada. Ao primeiro sinal da vulnerabilidade dos cinemas mudos, com o fechamento de alguns, emerge a necessidade dos músicos de constituírem um bloco reativo frente a essa tensão e estratégia dos empresários. Isso denota que para eles, enquanto profissionais, tratava-se de uma questão de subsistência e não uma provável atividade secundária. Curiosamente, é através dessa nota em repúdio e indignação contra os empresários que podemos ouvi-los pela primeira vez na imprensa.

Como informa Leite, Victor Di Maio, proprietário do Cine Art Nouveau, foi o único que ficou fora do *trust* se solidarizando com os músicos. Promoveu um “festival artístico” (musical-cinematographico) em benefício dos professores de orchestra”,<sup>505</sup> em seu cinema. Os demais empresários do cinema retrocederam com o *trust*, oferecendo contrato de músico para as orquestras dos cinemas Cassino e Rio Branco. Leite comenta que, como se pode conferir no *Unitário* do dia 23 de março de 1913, a repercussão do afastamento dos músicos competentes não agradou, pois, conforme manifesto na imprensa, o cinema estava sendo “tangido por uma charanga que faz cólicas!”. Ficou explícito que “notava-se um mal estar insuportável, pela ausência de sua maviosa orchestra que fazia as delícias de seus *habitués*”.<sup>506</sup> A nota finalizava com esperança de que tudo retornasse a normalidade ao final do mês, já que um dos empresários, o Sr.

---

<sup>505</sup> *Unitário*, 15/3/1913.

<sup>506</sup> *Idem*.



Rôla havia feito “algumas vantagens aos professores de música, [então] em parede, sendo provável que [tivessem] orchestra novamente”.<sup>507</sup>

Três anos mais tarde, um novo *trust* se deu nos cinemas cearenses. Greve acontecia pelas restrições salariais. Um acordo “honroso”<sup>508</sup> também foi necessário. A título de ilustrar o que isso representava, Mozart Aderaldo comenta alguns dos efeitos dos reveses deste novo campo. Conta ele que Antonio Gondim,<sup>509</sup> “formado pelo conservatório de Milão”, que foi um “renomado regente da orchestra do Majestic-Palace”, teve que mudar de ramo. Com o “advento do som nos cinemas, obrigou-o a abrir uma modesta alfaiataria civil e militar”.<sup>510</sup>

Evidencia-se que, ao menos na amostra desse novo campo de atuação para pianistas, uma diferença substancial se instaura com os anos 1920. A música dos pianos deixa de ser uma atividade doméstica, ou de meros contratos simplificados em acordos verbais e aulas particulares nas residências. Os músicos passam a estar inseridos no mercado de trabalho e seu campo de atuação estava suscetível às flutuações do gosto, de interesse dos contratantes, que agora são empresas, e das novidades tecnológicas.

Ressalta-se um aspecto que vincula a atividade musical do início do século aos empreendedores do cinema. Aqui evoca-se novamente a personagem *Fritz Carraldo*, do filme de Herzog de mesmo nome, um visionário que investe na fabricação de gelo e na música, no caso a operística, desejando construir um teatro, trazendo músicos etc, a fim de ilustrar uma mentalidade semelhante dos empreendedores locais e que se observa a mesma relação em outras capitais do Brasil, como Manaus, por exemplo. Em Fortaleza,

---

<sup>507</sup> LEITE. Op. Cit., p.

<sup>508</sup> Idem.

<sup>509</sup> Na verdade, deve haver algum equívoco nessa informação, pois é Raimundo Donizetti Gondim quem viaja à Milão subsidiado pelo governo do Amazonas para estudar música, conforme jornal sobralense *A imprensa*, 11/11/1925. O músico viria a falecer em 1925, aos 43 anos de idade em Fortaleza. Miguel de Azevedo, (Nirez) comenta que Antonio Gondim nunca possuiu uma alfaiataria.

<sup>510</sup> Apud LEITE, Op.Cit., p. 243.

Júlio Pinto, José Rôla, os empreendedores cinematógrafos cearenses, igualmente, empreendem novidades, como o bar com bilhar, a fabricação de gelo, a importação do automóvel e até uma boa ideia para a época: um caldo de cana servido em “luxuosos jarros de inox no Café do Comércio”, num ponto *chic* da cidade. Esses mesmos “empresários” do cinema também serão os pioneiros do ramo do entretenimento, em Fortaleza, enveredando-se com os artistas, os músicos e as companhias.

Relaciona-se a este fato a vinculação da música comum ao que é considerado “moderno”. A música, seus músicos, enquanto “orquestra” e as “atrações” serão, a partir do início do século XX, em Fortaleza uma atividade mediada por empreendedores, que, por sua vez, eram os gestores do que havia de atual. A música comum, hegemônica da cidade, está de algum modo, neste início de século, intrinsecamente associada à novidade, à atualidade e ao que era impulsionado por um bom capital.

Os músicos rapidamente se tornaram empreendedores à semelhança dos empresários do cinema. Raimundo Donizetti Gondim, ora mencionado, por exemplo, e seus irmãos Mozart, João e Francisco, todos músicos e pianistas, deixam o Ceará por volta de 1917 e migram para Manaus. O primeiro, após destacar-se como regente da orquestra do Cine Majestic em Fortaleza, vai estudar música subsidiado pelo Governo do Amazonas, em Milão, retornando a Manaus após os estudos e finalmente a Fortaleza, por volta de 1924, falecendo em 1925 aos 43 anos de idade. Seu irmão, Mozart, será um profícuo músico do teatro de revistas, regendo e compondo. De 1922 e 1924 esteve no Rio de Janeiro sendo o responsável pela música e a orquestra da agenda de revistas das companhias de Benjamim Oliveira e Oscar Ribeiro, do Democrata Circo. Sobre a música de Mozart Donizetti o Jornal do Brasil comentava que: “A música de *A roda*

*grande*, toda de feição brasileira e acompanhamento sempre com motivos nortistas esta sendo feita pelo maestro Mozart Donizetti, que tem se esmerado em sua feitura”.<sup>511</sup>

Um dos irmãos, Zacarias Donizetti, em 1926, empreende, em Manaus, uma “indústria” de “cordas-bordões” para diversos instrumentos, incluindo piano. Nos jornais, afirmava que esta poderia se “rivalizar com o comércio do mesmo gênero estrangeiro”.<sup>512</sup> Francisco, o quarto e mais novo dos irmãos Gondim, que emigrou do Ceará, será pianista do cinema em Manaus, até migrar para Bahia a fim de estudar Medicina, concluindo o curso em 1926. João, que também havia atuado nos cinemas em Fortaleza, continuará atuando nos cinemas em Manaus e será o pioneiro no ramo das edições musicais naquela cidade, abrindo uma editora com seu nome, que imprimia as partituras em São Paulo. Até então, as peças naquele Estado eram impressas na Alemanha.<sup>513</sup>

Paurillo Barroso, outro compositor cearense do período, não atuou nos cinemas, mas no teatro, depois de promover alguns eventos em Fortaleza, no Theatro José de Alencar, viaja ao Rio em 1914, já se apresentando à imprensa do Rio como compositor e oferecendo sua primeira composição, a valsa *Flor de Liz*. Entre idas e vindas, Paurillo vai empreender shows em cassino, além de uma sociedade que não foi adiante, com o músico Mozart Brandão - um escritório de escrita musical para músicos que não conseguissem fazê-lo, além de uma indústria caseira de perfumes, que também tem duração efêmera. Observa-se intensa atividade itinerante dos músicos locais, porém, aqueles que saem de Fortaleza com a finalidade de estudos, na sua maioria, não retornaram, desenvolvendo carreira como pianistas de concerto. São os casos de Alberto

---

<sup>511</sup> *Jornal do Brasil*, 29/3/1923.

<sup>512</sup> *A Imprensa*, 11/11/1925.

<sup>513</sup> REIS PEQUENO, Mercedes. “Impressão Musical no Brasil” In: *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Art Editora e Publifolha, 1998, p. 379.

Nepomuceno, Branca Bilhar, Aloysio de Alencar Pinto e, um pouco mais adiante desse recorte, Jacques Klein.

Observou-se que outros músicos do núcleo do cinema, Antonio Moreira e Edgard Nunes também se tornaram empreendedores. Postaram anúncios nos jornais constituindo orquestras para festas e clubes. Os próprios músicos já institucionalizados como o núcleo do Batalhão de Caçadores, também publicarão anúncios informando terem constituído um grupo menor de músicos para “festas e recepções”.<sup>514</sup>

Communicou-nos o festejado maestro Edgard Nunes, que a orchestra do Cinema Moderno, sob sua direcção, tendo em seu conjunto o conhecido flautista A. Moreira, aceita contractos para bailes, banquetes, pic-nics, casamentos, etc., contando com o melhor elemento musical e repertório moderníssimo, ao gosto pleno de todas as affeições artísticas. Pode ser procurado no Moderno ou no Majestic.<sup>515</sup>

Outros estabelecimentos comerciais em Fortaleza passaram a oferecer música aos clientes. Assim anunciava a Casa de Crédito Mutuo A Predial que, a partir daquela data “manteria durante todo o dia uma orchestra em seu prédio”,<sup>516</sup> e foi louvada pela iniciativa.

Mudanças rápidas ocorrerão nos anos 1920. Os filmes sonoros já são realidade. Os discos se tornam maioria nos anúncios de jornais ao lado das vitrolas<sup>517</sup>. A mudança do ritmo de poucos anos antes, com uma vida de atividade musical intensa nos cine-teatros em Fortaleza, pode ser ilustrada agora com o anúncio do maestro Henrique Jorge, outrora também vinculado ao cinema, quase silenciando ao oferecer, pela

---

<sup>514</sup> “Informa-nos, do Regimento Policial, que o mesmo organizou um jazz band de dez figuras, que estão aptos a tocar nas festas particulares, mediante ajuste prévio. Ficam, portanto, prevenidos os interessados”. *Gazeta de Notícias*, 3/11/1928.

<sup>515</sup> *Diário do Ceará*, 23/7/1926.

<sup>516</sup> *Diário do Ceará*, 5/2/1927.

<sup>517</sup> Ver anúncio anexo.

primeira vez, seus serviços também como afinador de pianos.<sup>518</sup> É nessa ocasião que o maestro não estará a frente da direção do Theatro José de Alencar e sua escola de música Alberto Nepomuceno terá os subsídios cortados pelo erário.

#### Afinação de Piano

O maestro Henrique Jorge avisa aos interessados que continua atendendo chamados para a afinação de pianos no importante estabelecimento do Sr. Targino à rua Barão do Rio Branco, 237 ou pelo telefone 157.<sup>519</sup>

. Cabe aqui repetir João do Rio que se perguntava, em 1909, “onde estariam se perdendo o turbilhão de cançonetistas e modinheiros”<sup>520</sup> - quando se dá conta de que os cafés cantantes e chopes berrantes do Rio de Janeiro, que àquela altura já não existiam, perdendo o posto para os teatros de revistas mais familiares com produções mais incrementadas. O que terá sido o impacto da mudança dos filmes mudos para os sonorizados na vida dos músicos cearenses? Como vimos, poucos se tornaram também empreendedores e encontraram outros espaços para oferta de músicas. Os clubes, os carnavais, as recepções e música também para teatros serão a oferta da vez.

### 3.3.2 Outros negócios: piano, discos, aulas e afins

No começo do século XX também se nota nos jornais de Fortaleza uma diversidade de serviços que se relacionam com o piano, como, por exemplo, oferta de métodos musicais e partituras, além de outros instrumentos (violão, clarinete, flauta, violino) anunciados pela casa Viúva Gualter R. Silva.<sup>521</sup> Aparecem anúncios dos serviços de afinação, de aulas, dos que ofereciam sua música e até uma curiosidade, o

<sup>518</sup> Os irmãos, João e Raimundo Donizetti Gondim também se anunciam como afinadores de piano: o primeiro em Manaus e Raimundo Donizetti em Sobral.

<sup>519</sup> *Diário do Ceará*, 5/7/28.

<sup>520</sup> RIO, João do. Apud TINHORÃO, Jose Ramos. Op. Cit. 1990, p.180.

<sup>521</sup> *O Bohemio*, 30/10/1900.

serviço de “escrita musical” oferecido pela então recém-inaugurada Escola de Música Carlos Gomes, com a ressalva de que os interessados ficassem tranquilos porque o serviço era “feito sob sigilo”.<sup>522</sup>

Na contracapa das partituras, também aparecem ofertas de transcrições e serviço para clichê, como os anúncios do autor do fox-trot *Olhou para mim róe...*, entre outros,

“Professor Athayde Cavalcante”,<sup>523</sup> que oferecia serviços, ao que parece, para o ramo dos teclados: “Piano, Dactylographia e Escripuração Mercantil – aceita-se escriptas avulsas. Endereço: Praça do Ferreira, 30<sup>524</sup> e do copista Gilberto Petronillo que se anunciava como “desenhista de música para clichê, Rua Senador Pompeu, 269.”<sup>525</sup>

Não havia em Fortaleza lojas de música ou de instrumentos musicais propriamente na primeira década do século XX. As casas especializadas aparecem em 1923 e 1925. A Melodia, pioneira no segmento especializado era do violinista Edgard Nunes Freire, o mesmo que atuava nos cinemas e regendo a *jazz-band* dos clubes. A loja ficava na rua Guilherme Rocha, 299. Anunciava-se como a única do gênero oferecendo “instrumentos, methods, estudos, cordas e acessórios de música, papelaria, artigos escolares e pintura. grande sortimento de brinquedos educativos para Jardim da Infância e escolas maternas”.<sup>526</sup> Recebiam mensalmente músicas do “Sul do Paiz”. Já a casa Ceará Musical era de propriedade de outro músico Antonio Mouta, que se anunciava como professor de qualquer instrumento musical e afinador de pianos.<sup>527</sup> Suas aulas, inclusive, eram dadas na própria loja “das 8 às 18horas” na rua Barão do

<sup>522</sup> *Correio do Ceará*, 2/3/1928.

<sup>523</sup> Ver foto anexa.

<sup>524</sup> CAVALCANTE, Athayde e Pierre Luz. “Olhou para mim...Róe!” – Roedeira-Fox (partitura). Edição do autor. Fortaleza: Gráfica Typographia Gadelha, 1929.

<sup>525</sup> GONDIM, Mozart Donizetti e Otacílio Azevedo. “Alucinação” – valsa (partitura manuscrita). Fortaleza, Propriedade do Museu Fonográfico do Ceará - Arquivo Nirez.

<sup>526</sup> Anúncio na contracapa da partitura *A melodia*, Fox trot de Edgard Nunes Freire e letra de Otacílio Azevedo.

<sup>527</sup> Anúncio da contracapa da partitura *Miss Núbia* de Vincenzo Cozza e Pierre Luz. Ver anexo.

Rio Branco, 182. A Ceará Musical será a editora do repertório cearense para piano. As edições eram por ela publicadas, porém impressas em São Paulo pelas gráficas musicais Irmãos Vitalli e Compassi Camin.

O comércio de pianos se dava nos mais diversos estabelecimentos, tais como, A Feiticeira, a loja Chapéu Ellegante ,de Ferreira & Braga”,<sup>528</sup> vendidos ao lado de meias de seda, tecidos finos, brinquedos importados e perfumaria. O instrumento também aparece no arrolamento de “bens ricos e superiores” publicados pelos leiloeiros Rôla e Irmão. As preferências são pelos pianos Playel e Bechstein e o preço de um piano usado no início do século XX ficava em torno de 15\$000 contos de reis, equivalente a uma passagem de Vapor Lloyd Brasileiro de Fortaleza ao Pará. Os pianos Brasil serão anunciados a partir de 1924 aparecendo na revista Ceará Ilustrado sendo representados em Fortaleza pela firma Souza Gentil e C&A ao custo de “módicas prestações”<sup>529</sup>. A venda era lenta, e um mesmo anúncio de piano usado Playel permaneceu meses, como, por exemplo, em 1901, no jornal *A República*.<sup>530</sup>

#### PIANO

15\$000RS Vende-se um meio usado, mas em bom estado. Próprio para casa de ensino ou qualquer pessoa que deseje aprender, a tratar na Rua Formosa , 219.

O atelier de concertos e afinação de Tibúrcio Targino, situado na rua Formosa nº 129, era o estabelecimento mais antigo no Ceará, afirmando-se em 1901, no seu reclame, como profissional do ramo desde 1887. O atelier aparece como anunciante de afinação, vendas e reformas de piano. Ressalta-se que apenas um anúncio de piano para

<sup>528</sup> *A República*, 20/05/1901.

<sup>529</sup> *Ceará Ilustrado*, 23/8/1925.

<sup>530</sup> *A República*, 3/07/1901.

alugar foi encontrado nos jornais cearenses.<sup>531</sup> Abaixo o anúncio da empresa de Tibúrcio Targino e as especificações do serviço,

Tibúrcio Targino, proprietário do Atelier de pianos estabelecimento deste gênero no Estado oferece os seus serviços garantidos com uma longa prática de 14 annos e chama a attenção do público para o esplêndido sortimento que acaba de receber da Europa e que se acham expostos em seu estabelecimento, à Rua Formosa, 129, à constar.

Feltros de todas as grossuras.

Teclados de marfim, primeira qualidade

Teclados de cellulóide, imitação de marfim

Camurça de todas as qualidades

Pannos feltros

Cêpos de primeira qualidade

Cordas de aço, sortimento completo

Cravelhas de todas as grossuras

Izoladores de Chrystal

Parafuzos com porca

Fio de cobre de todas as grossuras

Vernizes de primeira qualidade

Arandellas de bom gosto

Machina para fabricar bordões

- Preços sem competência – Concertos completos com solidez garantida.

Rua Formosa, 129.<sup>532</sup>

Em 1901, os representantes das casas francesas Playel e Gaveau visitaram Fortaleza para manutenções<sup>533</sup> dos instrumentos conforme anunciado,

Gaudom e L. Martin concertadores e afinadores de pianos, agentes das casas Pleyel e Gaveau, de Paris, oferecem seus serviços ao respeitável público desta Capital para qualquer trabalho concernente a pianos. Podem ser procurados a qualquer hora, Rua da Assembléia, nº17.

Com relação às ofertas de ensino, no início do século, alguns anúncios denotam a impressão de desconforto de suas anunciantes, já que primam pela descrição do serviço, procurando garantir sua reputação com a ocultação de suas identidades, tendo

<sup>531</sup> *Gazeta de Notícias*, 9/11/1928.

<sup>532</sup> *A República*, 08/06/1901.

<sup>533</sup> *A República*, 16 /12/1901.



que, os interessados nos serviços, se dirigirem à redação dos jornais para contatá-las. Ainda não se tinha um campo de profissionais especializados encontrando-se entre os anunciantes músicos generalistas que ofertavam aulas para diversos instrumentos e alguns poucos que se apresentavam como credenciados a dar aulas de piano por serem formados por instituições estrangeiras:

Professora de canto, piano e bandolim.  
Uma senhora de nossa melhor sociedade que estudou com os melhores professores, propõe-se a ensinar canto, piano e bandolim em sua residência.  
Nesta redacção ministram-se informações a respeito.<sup>534</sup>

Aulas de piano particulares são também anunciadas por mulheres estrangeiras. A professora Leonie Ehret, nascida em Strassburg na Alemanha, em 1876, chegou ao Brasil com 17 anos de idade. Veio ao Ceará como preceptora da família Gurjão. No Ceará, conheceu o Tenente- Cel. Estevão José Fernandes com quem se casou e teve cinco filhos. Já, viúva, casou-se em segundas núpcias com o agrimensor João Miguel da Fonseca Lobo, com quem teve mais cinco filhos. Maria Leonie Ehret<sup>535</sup> teve um trabalho fundamental no que concerne ao piano, já que, foi professora de Branca Bilhar e Laura Maia Telles que se tornaram pianistas e compositoras e desenvolveram-se, cada uma a seu modo, como musicistas. A primeira, Branca Bilhar, após estudos no Instituto Nacional de Música, será concertista no Rio de Janeiro. Laura Maia será autora de muitas valsas e conhecida “maestrina” em Fortaleza, eventualmente regendo “orquestras”.

A professora era formada em canto e também compunha. Em Fortaleza, além de aulas particulares ela lecionou pintura e línguas estrangeiras. Deu aulas nos colégios

---

<sup>534</sup> *A República*, 6/9/1901.

<sup>535</sup> NIREZ, Miguel Ângelo. “Memória”. In: *O Povo*, fevereiro de 1984. Foto e informações gentilmente cedidos pelo pesquisador André Frota de Oliveira. Vide foto no anexo.

Imaculada Conceição, Dorotéias e Santa Cecília. Faleceu em Fortaleza aos 78 anos em 14 de fevereiro de 1954.

#### Licções de Piano

Madame Leonie Ehret Fernandes, discípula examinada do conservatório de Strassburg, ensina piano e canto em sua residencia. Rua D'Assunção n<sup>o</sup>1.<sup>536</sup>

O professor de dança Alfredo Teodorico da Costa aparece nos anúncios prevenindo o público de que não mais poderia ministrar aulas de dança, porém dispunha de amplo salão, um “piano Dörner para os interessados em alugá-lo”.<sup>537</sup>

O comércio de piano, incluído suas aulas, suas partituras e os serviços de manutenção, nunca tiveram o ritmo que terão os anúncios dos discos e vitrolas, a partir de 1926, na imprensa cearense. Pelo repertório anunciado, as músicas deste estudo estavam atualíssimas com seus *fox-trots* e tangos: “As últimas novidades em Tango e Fox, acaba de receber pelo “Polycarp” anunciava a Casa Kosmos, na Rua Floriano Peixoto, 169.<sup>538</sup> Os discos custavam a partir de 8\$000 podendo chegar a 30\$000.<sup>539</sup>

Tinhorão<sup>540</sup> informa que, no primeiro decênio do século XX, de 1903 até 1914 dos discos gravados no Brasil, 7 eram de músicas estadunidenses. De 1915 a 1927, por exemplo, de um total de 292 gravações realizadas, 139 correspondem aos fox-trotes, 23 one-step, 1 charleston e 1 blue. Conforme o autor, 42% a mais de música americana que no decênio anterior. Em Fortaleza, os sinais mais evidentes da grande difusão dos novos gêneros encontram-se nas críticas na revistas ilustradas. os cronistas comentam com desdém os modismos. Ao que parece, o Fox-trot chegou junto com os cabelos “a la

<sup>536</sup> *A República*, 17/7/1901.

<sup>537</sup> *Diário do Nordeste*, 20/8/1926.

<sup>538</sup> *Gazeta de Notícias*, 12/1/1928.

<sup>539</sup> *O Nordeste*, 22/6/1928.

<sup>540</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho da Música, 1990, p. 200.

garçon”, “os vestidos curtos e de peito aberto” e “as danças que nada exprimem, desfavorecendo a esthetica”.<sup>541</sup>

Vários estabelecimentos em Fortaleza como a Livraria Selecta, a Casa Alemã, a Rosa dos Alpes, se tornaram os representantes das marcas Victor, Polidor e Pathé. Alta fidelidade e “sem chiados” eram a propaganda recorrente. Segundo os anunciantes, os discos tornavam possível a “música de todo o mundo à disposição de todos”<sup>542</sup> e uma diversidade de gêneros e estilos se apresentava.

As maiores celebridades artísticas de reconhecido mérito conquistadores dos melhores triumphos nos principaes theatros da Europa e da America, VIGOR, BRILHO, CLAREZA. Óperas, operetas, côros, romanzas, duetos, canções musica clássica, banda simphonicas, bandas marciaes, jazz – band, SOLOS, de INSTRUMENTOS: guitarra clarinete, concertina, harmonium, órgão, piano, flauta, harpa, violino, marimba, bandolim.<sup>543</sup>

O anúncio do ano de 1928 investe o seu poder de *marketing* comunicando o nome das músicas de sucesso de forma a garantir a venda pelo que, supostamente, pensamos era conhecido. A Rosa dos Alpes<sup>544</sup> anunciava *Muleque Namorado*, *Noche de Reys* como “o grande tango da moda”, além de *Não quero saber mais della* e *La cumparcita*. Lucas Junot,<sup>545</sup> o fadista brasileiro e as mais belas canções “Pilar Arcos, Talan, Talan” eram os sucessos do momento. As vitrolas, por sua vez, eram oferecidas inclusive como passatempo para as crianças. Uma propaganda da época afirmava que: “mais que bolas e bonecos e divertimentos outros, ruidosos e incômodos, as vitrolas e discos Victor distrairão os nossos filhos educando-os ao mesmo tempo o espírito.”<sup>546</sup> Apesar de já existirem desde 1903, no entanto, os gramofones<sup>547</sup> de criança, inclusive

<sup>541</sup> *Ceará Illustrado*, 27/4/1924.

<sup>542</sup> *O Nordeste*, 29/6/1928.

<sup>543</sup> *Idem*.

<sup>544</sup> *Correio do Ceará*, 15/9/1928.

<sup>545</sup> *O Nordeste*, 29/6/1928.

<sup>546</sup> *Bataclan*, nº 9, 1926.

<sup>547</sup> CANGUEIRO, Luis. *Fonógrafos e gramofones*. Coleção particular do autor. Lisboa: Quinta do Rei – lazer e cultura ltda. 2008, p. 152.

mais portáteis, litografados com estampas infantis em folha de flandres, não se observa o comércio de músicas (partituras) para crianças.<sup>548</sup>

Embora Tinhorão<sup>549</sup> tenha assinalado que os discos, por serem muito caros e as vitrolas igualmente pouco acessíveis, estavam circunscritos a um consumo para pouquíssimos, não deixa de ser surpreendente que, por exemplo, a casa Rosa dos Alpes<sup>550</sup> anunciava em 1929 os discos com a música do concurso Miss Ceará daquele mesmo ano, revelando uma dinâmica de realização e circulação das composições e da sua difusão já com algum grau de intensidade. A compositora Hilda Mattos, que assinava sob o pseudônimo Sottam Adlih, gravou pela Casa Edson em 1927 duas composições suas: *Beijos em Excesso*, que contou com a interpretação de Francisco Alves e *Soffro com teu desprezo*.

Percebe-se a configuração dos primórdios da indústria musical. Deles participavam os empreendedores, que podem ser inclusive os próprios músicos, os agentes comunicadores, as empresas de gravação e as editoras de música. Aquecia essa circulação de músicas a oferta de partituras à redação dos jornais pelos próprios autores ou pelas casas editoras. Mais raro, ocorria de a partitura para piano ser publicada na íntegra, como o caso da música *Morena Dengosa*,<sup>551</sup> uma “toada nortista” de J. Calazans. Estas ofertas de partituras à imprensa ajudam a se determinar a data de algumas delas, já que foram comentadas como novas composições. As partituras cearenses são numeradas, porém datam em sua maioria até o ano de 1927. Na sequência, uma nota da imprensa informa a partitura oferecida ao jornal pela Ceará Musical.

---

<sup>548</sup> A exceção é uma coletânea de Paurillo Barroso, porém editada na década de cinquenta.

<sup>549</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa, Caminho da Música, 1990, p.198.

<sup>550</sup> *Correio do Ceará*, 18/12/1929.

<sup>551</sup> *Correio do Ceará*, 2/3/1928.

As partituras recebiam pequenos comentários, em geral, uma apreciação de incentivo ao consumo. Pode-se afirmar que as músicas estavam plenamente inseridas nessa prática muito comum, que abrangia uma gama de produtos, desde a manteiga Araponga aos cigarros Altair, todos igualmente oferecidos para apreciação dos comunicadores.

Temos em mão oferecidas pela casa editora patricia Ceará Musical dois exemplares das deliciosas músicas “Pequei em te beijar?” tango argentino, letra e música de Sottam Adlih<sup>552</sup> e “Evocando em seu olhar o nosso amor” harmonioso *fox-trot* da lavra de nossa gentil e inspirada conterrânea Heloísa Brígito Borba.<sup>553</sup>

O pianista Athayde Cavalcante também anunciou o seu fox cujo título é uma expressão local: “Olhou pra mim...róe!” e acabou virando sucesso sendo comentado também na revista Jandaia como o novo “roedeira fox”.

O maestrino Athayde Cavalcante, teve a nímia gentileza de ofertar-nos um mimoso fox de sua lavra. O mavioso poeta Pierre Luz collocou com muita arte a letra na attrahente composição musical. Recommenadamos aos apreciadores da boa música o Olhou pra mim...róe! , cujos exemplares acham-se à venda na “Ceará Musical”.<sup>554</sup>

O próximo anúncio fornece pista sobre a especulação do sucesso pretendido com a oferta à imprensa e sua recomendação, no caso, a um público caracterizado como “amantes das novidades”. Como curiosidade, não se deixa de notar, também, que quem faz a oferta é o pianista cearense no início da sua carreira, Aloysio de Alencar Pinto, ainda muito jovem e aspirante a concertista, quando era residente no Ceará. Isso ilustra que, nos anos 1920, em Fortaleza, no que concerne à prática, os campos do piano popular e o pianismo erudito não estavam seccionados.

O jovem Aloysio Pinto, uma inteligência promissora, ofertou-nos um exemplar de sua última composição musical “Teu cantor” para piano, com letra de Pierre Luz. Esta música, impressa e vendida pela conceituada casa editora conterrânea “Ceará Musical”, dos Srs. A.

---

<sup>552</sup> Outra composição sua *Teu triste olhar* foi ofertado à imprensa em 14/6/1926 no *Diário do Ceará*.

<sup>553</sup> *Diário do Ceará*, 26/7/1926.

<sup>554</sup> *Correio do Ceará*, 29/11/1929.

Mouta & Cia., tem uma optima impressão, que senão tivesse já o espírito deveras hábil do seu jovem autor a recomendais, contaria com mais aquillo para que a sua procura fosse maior. Agradecemos a offerta e chamamos a attenção dos amantes das novidades boas para “Teu cantor”.<sup>555</sup>

O piano e as ofertas de música prosseguem ao longo da década de vinte do século XX, apesar da chegada e multiplicação dos anúncios de discos e vitrolas. O campo de serviços permaneceu igual com seus mesmos afinadores, anunciando da mesma forma e com a oferta de métodos e instrumentos anunciados pelas mesmas duas lojas de música há instantes mencionadas. Com relação às práticas musicais, observou-se que elas coincidem com o repertório impresso em termo de gêneros. Referente à performance musical e outros tipos de atrações, no entanto, que incluíam a música dos pianos, alguns aspectos parecem caracterizar as ofertas na cidade: a miscelânea do repertório, a excentricidade e um tom sentimental que predominava também nos filmes e nas novelas publicadas nos jornais e revistas como se poderá conferir a seguir.

### 3.3.3 O repertório e as variedades

#### 3.3.3.1 O tom da praça

“*Sucesso!*” “*Sucesso!*”, o entusiasmo do anúncio da película *A verdade dos Factos*, do *Correio do Ceará*, de 28 de janeiro de 1928, ilustra a vibração dos agentes comunicadores e o ‘tom’ comuns aos noticiários que divulgavam os entretenimentos na cidade. Os espetáculos em Fortaleza dos anos 1920, nos quais muitos músicos estiveram inseridos, eram caracterizados pela miscelânea de propostas, pela apresentação de

---

<sup>555</sup> *Diário do Nordeste*, 31/8/1926.

alguma excentricidade e pela característica dos artistas com múltiplas habilidades, como o caso do Professor Brandão.<sup>556</sup>

O anúncio traz junto, em tamanho grande, a foto do Professor Brandão, um jovem cearense com um belo perfil, tal e qual os cartazes de galãs de cinema. O artista em questão fazia de tudo um pouco; o “gênero” desse tipo de realização era “variedades”. O “artista enciclopédico” era “cançonetista”, como eram chamados os cantores cujo repertório não era o canto lírico, e a proximidade com os anos 1930 torna comum o interesse pelas fixações regionais, como no caso acima, onde é informada a apresentação de um número “regionalista”.

Em Fortaleza, o interesse pelos assuntos regionais observado nas companhias itinerantes ocorre a partir de 1926, após a passagem da companhia de Vicente Celestino, que traz operetas com esse tipo de enredo, por exemplo, *Cabocla Bonita* que teve enorme sucesso em todo Brasil. Também aparece no jornal *Correio do Ceará* de 2 de março de 1928 música impressa *Morena Dengosa*, indicando ser uma “toada nortista” com letra e música de A. Calanzans (Jararaca). A música tem acompanhamento e melodias semelhantes às estruturas rítmicas dos tangos de Nazareth. A letra descreve a brejeirice da morena no ambiente do “roçado”.

Retornando com o artista de múltiplas habilidades, a atração levou grande número de espectadores “pertencentes ao alto mundo social que quiseram presenciar de “*visu* os magistraes trabalhos do professor Brandão” e, conforme a crítica, o professor como ventríloquo apresentou “conhecimentos regulares neste novo gênero que [acabara

---

<sup>556</sup> Ver anúncio anexo.

de se introduzir] nos theatros”, porém, ele ainda assim, teria se saído bem, “constituindo-se o espetáculo um verdadeiro acontecimento”.<sup>557</sup>

Esse apelo pelo excêntrico também se observou nos anúncios dos filmes que invariavelmente exploravam um conteúdo ora exótico, ora sentimental, quando não juntavam os dois. Numa mesma semana da exibição de *Paixão Oculta*, outros títulos estão na mesma linha *Alma errante*, no Polytheama e *Fogueira das vaidades* no Grêmio. O anúncio de *Paixão Oculta*, cuja estrela, Viola Dana, fazia enorme sucesso com a novidade do “look vamp girl” trazia na estratégia dos anunciantes um apelo sentimental.

#### Paixão Oculta

Uma vigorosa produção da First National, com artistas famosos, Milton Nills, Viola Dana [...] Dos “Bas- Fond” de Paris, aos desertos do Oriente...Uma noite de orgia, - uma tentativa de suicídio, - a regeneração em pleno Oasis africano, onde a areia escalda, e os beijos não escaldam menos...<sup>558</sup>

Recadinhos misteriosos, amorosos e breves, como telegramas, além de pequenos poemas sentimentais, eram publicados diariamente ao lado das charadas e piadas nos principais jornais de Fortaleza. Novelas tinham o seu espaço e, no anúncio de uma delas, a “Jovem estrangulada” que seria publicada na semana de 18/9/1926 no *Diário do Ceará* é possível ler qual era o ‘afeto’ predominante deste gênero, já que salientavam ser “notório o gosto da literatura do romance aventureiro ao gênero sentimental”.

Outras atrações vulgares, porém, não menos excêntricas, eram as apresentações das crianças-prodígio: dançarinos, cantores, acrobatas, declamadores, patinadores e, por vezes, tudo junto, como era o caso, por exemplo, dos Petites Lorette, que estiveram

<sup>557</sup> *Correio do Ceará*, 28/4/1928.

<sup>558</sup> *Gazeta de Notícias*, 11/11/1928.



cerca de um ano em cartaz na cidade. *Salada Musical* é o título de um dos números dessa dupla de artistas mirins que se apresentaram no Theatro José de Alencar em 22/1/1927 que aqui ilustra como era o repertório das apresentações de variedades. Percebe-se a circulação dos mesmos gêneros dançantes em voga, foxes e charlestons, misturados a gavotas, canções, “bailes apaches”, “bailes egípcios” e ao fado, também muito disseminado. O evento das crianças teve o patrocínio do setor militar e contou com a participação de três bandas que tocaram em frente ao teatro.

O programma compõe-se do seguinte:

1ª parte: - 1. Charleston de Salão; 2. Dá-me um beijo, Fox trot, por Gil; 3. Fado clássico, baile portuguez; 4. Minha terra tem palmeiras, canção, por Gilka; 5. Salada Musical.

2ª parte: - 1. Baile na sombra; 2. O micho, canção, por Gil; 3. Bachanalle, baile clássico; 4. A creadinha moderna, cançon, por Gilka; 5. Iysistiata (?) (ilegível), gavotte.<sup>559</sup>

Quase um ano depois Les Petites Loretis se despediram, participando de um espetáculo também no Theatro José de Alencar. O programa igualmente diverso foi anunciado como “Espetáculo – Concerto”, e contou com a participação do “jovem maestro cearense Souto Menor destacando-se em alguns números como o Estudo op. 25 de Liszt, a inspirada “Ballada”, de sua composição e a pedido a “Caixinha de Música”. Note-se que, embora anunciado Liszt, as conhecidas peças são, na verdade, de Chopin. Além dos pequenos Loretis, e Souto Menor, participou do evento o “maestro” Armando Lameiro. Um piano Kreuser foi emprestado para a ocasião pela casa A. Santos e C&A. Ressalta-se a mistura de apresentação com a participação de um músico erudito em meio ao programa de variedade. Outro aspecto a salientar é que, na

---

<sup>559</sup> *Diário do Ceará*, 22/1/1927.

apresentação das companhias itinerantes, era frequente a colaboração das orquestras locais dos cinemas.

[...] Les Petits Loretis que se despedem da platea fortalezense, apresentarão lindos números dos quaes destacaremos a celebre Dansa dos Apaches, Pierrot e Colombina, e o sapateado Stumbling em que são impecáveis, e outros. A orchestra do Majestic prestará o seu concurso. Abrilhanará o acto a Banda do Regimento do Estado.[...] <sup>560</sup>

As crianças em cena faziam enormes sucessos, circulando em turnês pelo Brasil, como é o caso do cearense Pequeno Edson <sup>561</sup> que se apresentou também em São Paulo e Rio de Janeiro, das irmãs Gasparina e Maria de Lourdes Germano <sup>562</sup> que viajaram ao Pará e da pequena patinadora Georgette. <sup>563</sup> Estes espetáculos se davam no Theatro José de Alencar e também nos cinemas, que funcionavam como cine-teatro. Havia, no entanto, quem se opusesse, criticando os incentivadores dos pequenos artistas. O argumento a seguir evidencia a fragilidade da vida artística, tornando-se perceptível a condição marginal desses sujeitos na visão de alguns conservadores. Diz a coluna,

#### O Theatro Nacional

Não abandonando a minha opinião acerca da efficácia precoce dos “meninos prodígio”, cujos resultados tenho sempre verificado negativos confesso que também já vezes me distraem essas manifestações prematuras prodigando-lhes o meu applauso. [...] Forme-se o “Pequeno Edson” em qualquer escola superior officializada e verá como o seu pergaminho lhe abre todas as portas da vida legal. Um diploma de actor não lhe abrirá porta alguma, a não ser a do hospital ou da cadeia. Socialmente o actor não existe [...] <sup>564</sup>

Outro evento extravagante que teve a colaboração dos músicos cearenses foi a apresentação do “maestro W. John e seus 1001 instrumentos excêntricos”, <sup>565</sup> causando “furor”, conforme comentado à época. O programa da apresentação ilustra que os

<sup>560</sup> *Diário do Ceará*, 12/2/1928.

<sup>561</sup> Pequeno Edson é o título de duas músicas a ele dedicadas deste estudo dos autores Luis Barreto e Paulo Neves respectivamente.

<sup>562</sup> *Correio do Ceará*, 4/12/1929.

<sup>563</sup> *Diário do Ceará*, 8/6/1926.

<sup>564</sup> *Diário do Ceará*, 20/12/1926.

<sup>565</sup> *Diário do Ceará*, 4/9/1926.

músicos locais participavam ora tocando, ora com músicas suas nos programas mais diversos dos artistas itinerantes. Neste evento, participaram os músicos Henrique Jorge e Silva Novo, do Ceará, juntos com Vicente Celestino e outras participações de declamadores locais. Assim como o programa dos Lorettes há pouco citado, este ilustra uma miscelânea característica do repertório dos anos 1920 em Fortaleza. O evento aconteceu no Theatro José de Alencar em 31 de dezembro de 1926.

#### PROGRAMA

1ª parte

Von Suppé – Cavalaria ligeira

F. Doppler – solo de flauta

Tosell - Serenata

Gounoud – Ave Maria – apresentado com cálices japoneses de cristal

Puccini – Tosca – Ten. Eugênio Noronha

The man o'clock – campainhas

2ª Parte

Silva Novo – Nostalgia – hino- orquestra

Verdi de Carvalho – Patativa – racconto – Sra. Carmem Dora

Godard – Jocelyn (berceuse) solo de violoncello – Mr John

Mazurka Azul – Serenata – tenor Vicente Celestino

Henrique Jorge – Minuetto / Gavota – para orquestra de cordas

C. Gomes – Guarani- Sinfonia – orquestra – todos os instrumentos de Mr. John.<sup>566</sup>

Além das apresentações excêntricas, senhoras da “alta sociedade” promoviam festivais ou recitais quase sempre beneficentes que se davam no Theatro José de Alencar e também nos clubes. O programa contava com três partes, num total de “18 números”. Um grupo de senhoras pianistas organizou o evento. Nestes casos, a música era realizada, na maior parte das vezes, por pianistas e suas alunas (os). Já os músicos profissionais, quando participavam deste tipo de evento beneficente, em geral, tocavam nas orquestras dos clubes.

Orquestra formada pela Sra. Dr. Meton de Alencar, Srtas Guiomar Moreira, Neyde Jaguaribe de Alencar, Guiomar Accioly, Lucilia Pinheiro, Noemi Nunes, Aurea Rocha Motta e os jovens Aloysio de

<sup>566</sup> *Diário do Ceará*, 31/12/1926.

Alencar Pinto e Perboyre Quinderé. O programa agradou pela espontaneidade de graça.

Programa:

tango – canção – Teu Cantor – A. Alencar pinto

Dansa Macabra – Saint Saenz – 4 mãos Aloysio de Alencar e Perboyre Quinderé

Meditação – Guiomar Accioly

Pardon – menina Adriana Theóphilo (bisado)

Perfis cearenses – Hortensinha Alencar, Berenice Moraes, Áurea Motta

Charleston – Dolly (dansado) Hortensinha de Alencar

Souvenir de Duis - violino – Noemia Nunes – que o executou admiravelmente.<sup>567</sup>

Nota-se que o repertório em geral mescla os ritmos da moda, charleston, fox, com clássicos à época os mais populares, como Saint Saenz, Gounod, Meyerbeer etc. Isto é um fator observado: o programa promovido por músicos locais traz essa característica eclética, o tipo de música não segmentado no gêneros populares e em geral apresentam uma combinação de autores europeus com autores locais. Não se pode afirmar que entre os autores europeus só estavam aqueles do romantismo de salão, como Strauss, Lehar, Suppé, e uma diversidade de outros menos conhecidos na atualidade, já que, como observado, entre uma variedade de números, poderia aparecer quem tocasse também um estudo de Chopin, uma peça mais robusta de Lizst, ainda que menos comum.

Num recital do violonista Milton Dantas, anunciado com destaque na *Gazeta de Notícias* do dia 27 de março de 1928, se pôde verificar que o repertório dos violonistas era de mesmo tipo do piano no que se refere aos gêneros comuns à época. No programa transcrito na sequência, as músicas são de autoria do violonista, no entanto, se reforça aqui a ideia de que, os ritmos “modernos” e importados conviviam com sambas e choros, todos naturalmente fazendo parte de um mesmo ‘cardápio’, sem que se

---

<sup>567</sup> *Diário do Ceará*, 28/9/1926.

ponderasse sobre uma bipartição entre uma música popular e outra, popularesca, como percebido poucos anos mais tarde por alguns intelectuais.

1ª parte  
 Dobrado – Dr. Godofredo Maciel  
 Valsa – Elba –  
 Choro lento – Mimese  
 Fox-trot – Meia noite  
 Tango Argentino – Banho do Mar  
 Choro – Meu Systema  
 2ª parte  
 Melodia – Melodia do Viajante  
 Charleston – Club dos Diários  
 Valsa – A vida é assim  
 Choro – Samba de carrilhão  
 Fox-trot – Verdes mares (homenagem ao Ceará)  
 Samba – Festa da Penha<sup>568</sup>

Como se pode observar, a música para violão tinha características semelhantes à música para piano de salão. É curioso se pensar, no entanto, por que o violão a partir dos anos 1920 ascende no gosto e popularidade, enquanto o piano entra em decadência. E, ainda, o primeiro passa a ser identificado com a música nacional enquanto o segundo a outros referentes, como a música erudita, ao consumo da elite e como um ícone burguês.

### 3.3.3.2. Misses

Nos últimos anos da década de vinte do século XX em Fortaleza acontece uma mania por promover concursos. Na revista *Jandaia*, por exemplo, de 1929, havia um concurso para saber quem era a dona da “cabeleira” mais bonita a *la garçon*. Os votos eram preenchidos num papel picotado na própria revista e enviados à redação. A promoção se dava ao longo de algumas semanas e a vencedora tinha sua fotografia realizada pela Photo Freire como prêmio, sendo esta publicada junto com seu perfil na

---

<sup>568</sup> *Gazeta de Notícias*, 27/3/1928.

Revista. Inventavam concursos para a senhorinha mais elegante do Cine Moderno, ou a dona do olhar mais irresistível e assim por diante. Nos jornais de Sobral, CE, havia concursos, inclusive para saber quem era a melhor pianista e a melhor bandolinista da cidade.

Os concursos de miss caíram no gosto de todos nos três últimos anos da década de vinte. Esses concursos se originaram nas quermesses dos bairros onde as misses eram escolhidas.

Prosseguem com extraordinária animação as festas que vem sendo realizadas na Praça Barão do Aquiraz, por ocasião das kermesses que todas as noites, durante a corrente semana, serão effectuadas, havendo votação para a escolha de Miss Piedade.<sup>569</sup>

As festas para homenagens e a final dos concursos costumavam ser de grandes proporções e se davam nos clubes, com os “luxuosos salões caprichosamente ornamentados” e a fachada do edifício apresentando novidades especiais, como a “deslumbradora iluminação a lâmpadas elétricas”.<sup>570</sup> Os cinemas também entravam no roteiro de homenagens às misses:

#### Homenagem a Miss Centro

Em homenagem à senhorinha Nilza Silveira, a direcção do cinema Centro Artístico resolveu dar uma sessão chic cinematográfica para elevação desta sua gentil frequentadora à categoria de Miss Centro. Com esta eleição à grande constelação das nossas Misses foi incorporada mais este satélite de real grandeza.<sup>571</sup>

A eleição da Miss Moderno (cinema) se deu numa noite de muitas atrações, inclusive a eleição do *Bromil Moderno*, um xarope bem-sucedido da época cujo jargão era “o amigo do peito”<sup>572</sup> e que naquela ocasião deveria significar “um rapaz de bem”.

<sup>569</sup> *Correio do Ceará*, 17/10/1929.

<sup>570</sup> *Dário do Ceará*, 14/9/1929.

<sup>571</sup> *Correio do Ceará*, 21/10/1929.

<sup>572</sup> O xarope fez o maior sucesso porque ganhou o testemunho de Olavo Bilac que tinha sido curado pelo remédio.

Uma composição de Laura Maia foi dedicada à ocasião. Nota-se que se tratava de uma promoção da empresa de cinemas de Luis Severiano Ribeiro.

[...] O nosso talentoso confrade Elias Mallmann em nome da Empresa L. S. Ribeiro, saudou entusiasticamente a Miss Moderno. [...] Foi projectada no écran a magnífica fita cinematographica “Quando o coração quer”. Finalizou o elegante festival um acto variado no qual foi cantada com muito sentimento pelo barytono patricio João de Deus, a valsa lenta “Miss Moderno”, bella composição de d. Laura Telles e letra do talentoso poeta Pierra Luz.<sup>573</sup>

Os concursos que certamente funcionavam como estratégia para movimentar a imprensa e os cinemas, já que eram promovidos pelas revistas, jornais e a empresa Severiano Ribeiro de cinema, também mobilizavam os músicos da cidade, revelando-se um profícuo mercado de canções, com a confecção de homenagens em partituras impressas e algumas vezes gravadas. Tão logo acontecia o concurso, as músicas já eram anunciadas nos jornais e nas contracapas das partituras. Praticamente, a maioria dos compositores de Fortaleza fez alguma canção para as misses. A contracapa da partitura *Aldenir*, de Athayde Cavalcante, traz o anúncio de algumas partituras já disponíveis para aquele ano de 1929:

Novidades da Ceará Musical  
 Miss Ceará – Valsa de Mozart Ribeiro  
 Miss Fortaleza – idem  
 Miss Moderno – Valsa lenta de Laura Maia Telles  
 Miss Antonietta – Valsa de Aristóteles Ribeiro  
 Miss Zeneyda – Valsa de Antonio Moreira  
 Miss Nelly – tango-canção de Antonio Moreira  
 Miss Hermengarda Valsa de Antonio Moreira  
 Miss Núbia – Valsa de Vincenzo Cozza  
 Miss Sobral – Valsa de J. S.  
 Miss Ninita – Fox-trot dê S. Novo

Conforme o Diário do Ceará, o “jovem poeta Pierre Luz” acabava de publicar um livro com uma coletânea com o título *As mais lindas misses do Ceará* dos seus sonetos e assim, [...] “cada uma das misses aparece em clichê numa página, com o respectivo perfil em soneto, modo em que o autor faz uma cortezia inédita às victorias

<sup>573</sup> *Correio do Ceará*, 7/12/1929.

da graça e formosura”. [...] <sup>574</sup> Curioso é notar que Pierre Luz era o poeta de plantão para a maioria das canções com parcerias realizadas com os músicos Silva Novo, Laura Maia, Lucy Barroso, Hilda Mattos, Antonio Moreira, Mozart Ribeiro, Paulo Neves, entre outros. Sobre o poeta, Araújo, <sup>575</sup> informa que nasceu em 7 de abril de 1883 falecendo em 3 de fevereiro de 1964 e que publicou *Árvores e asas*. Era “senhor do verso rimado e metrificado,” no entanto, “quase toda sua obra enquadra-se na escola modernista”, o que não se concorda. O autor descreve abaixo sua lembrança de Pierre Luz:

Conheci Pierre Luz na década de 40 quando ele frequentava a fotografia Otacílio no Beco dos Pocinhos em Fortaleza. Moreno, gordo, rosto mais gordo ainda, onde dois pequenos olhos gravitavam constantemente, aparentando, na época, cerca de 50 anos de idade, de palestra agradável e segura, delicada, alegre e jovial, apresentava-se – nos comum a alma de 20 anos metida num corpo de meio século. Rica na elegância de linguagem e forte no colorido das imagens sugestivas, a poesia de Pierre Luz agrada, sensibiliza, deslumbra.

Os seus poemas, no entanto, evidenciam um sentimentalismo romântico no tratamento das homenageadas, como “deusas”, figuras “divinais” e expressões como “santa”, relacionando-as quase sempre a uma mulher idealizada, fazendo menção a sua perenidade, além de situadas em um quadro de natureza, como “o luar”, “o mar, “as flores” etc. Nas músicas, curiosamente, há essa estranha combinação de temporalidades distintas com a junção de sonetos românticos com a música do momento, esta representada com os ritmos dançantes estadunidenses, considerados como o que havia de mais atual.

---

<sup>574</sup> *Diário do Ceará*, 10/10/1929.

<sup>575</sup> ARAUJO, Raimundo. *Poetas do Ceará*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1983.



### 3.3.3.3 Professoras de piano, audições e festas particulares

Ultrapassando a música para os cinemas, da colaboração com artistas itinerantes, dos concursos de misses e dos eventos beneficentes em que os músicos estavam envolvidos, outras práticas musicais associadas ao ensino do piano aconteciam e eram organizadas pelas professoras do instrumento. Tratava-se de apresentação das suas alunas. Essas audições eram noticiadas na imprensa como Recreio Musical, Audição Musical, Serões e Festivais, sendo este último o mais apropriado para os eventos que contassem com múltiplas atrações como a dança, teatro e música. A professora Elvira Pinho costumava promover o Recreio Musical na sua residência. Um deles muito curioso, pois a nota informava que o exame público de suas alunas constituía-se de um requisito incomum para uma apresentação pública, conforme segue:

Com o mais brilhante êxito, acaba o Recreio Musical de realizar uma sessão mista sob direcção da intelligente professora D. Elvira Pinho. A esta symphatica festa, presidida pela mais encantadora cordialidade, compareceu o que esta capital possui de mais selecto e do mais distincto. O programma, que teve admirável execução, foi organizado do seguinte modo. Elvira Castro, Esther Gondim, Luiza Pacheco e Áurea Pacheco.

1. Problema: formação de escala no somnometro;
2. Dictado: escripto em notação galinista;
3. Solfejo e analyse;
4. Transposição mental, ao piano.

2ª parte

Octavio Reishofer, Antonia Uchôa, Esther Gondim, Leopoldina D'Oliveira, Maria José Uchôa, Maria Pacheco, Áurea Pacheco e Alice Veloso.

1. T Lock – Finale – valse para 2 pianos;
2. Cortes – Gavotte Gallinese para 8 bandolins;
3. L. Danza – Prè de toi, louri de toi para canto;
4. Weber – Invitation a La valse para 2 pianos

3ª parte

Aurélia Menezes, Norma Souto Maior, Hortência Jaguaribe de Alencar e Aurélia Barroso.

1. Glória – marcha Triumphal para 2 pianos

2. Tutti per sempre e ancora per sempre – canto e piano
3. F. Thomé – Mandoline para bandolim
4. A. Napoleão – Il Guarany - grande fantasia de concerto para 2 pianos.<sup>576</sup>

Como se pode observar neste programa do início do século XX, era composto por *cançonetes*, música para piano, com destaque para o repertório de salão - valsas, fantasias e repertório para bandolins, um instrumento muito difundido entre mulheres no Nordeste, e que, ao menos na Capital, não serão mais noticiados nos recitais a partir dos anos 1920. Muito invulgar é o programa do exame das alunas constando de provas e exercícios públicos, como solfejo e transposição “mental ao piano”.

As irmãs pianistas Aurélia e Chiquita Menezes também promoviam audições, em geral no salão da União de Moços Católicos, no Instituto Epitácio Pessoa. Todos esses eventos tinham o programa publicado nos jornais, cuja redação também era convidada. A prática das alunas seguia-se uma “farta mesa de bolos, bebidas finas e sorvetes servidos aos convidados”.<sup>577</sup>

A descrição do tipo de diversões que aconteciam nas festas particulares e nos clubes evidencia uma relação estreita com entretenimentos e os passatempos publicados nos próprios jornais, como, por exemplo, as já mencionadas colunas de charadas, palavras cruzadas etc. Na sequência, a descrição de um evento típico. Nota-se a incorporação da expressão *smart*, termo em inglês para adjetivar os seletos participantes e a menção a *jazz-band*, evidenciando em Fortaleza a influência predominante estadunidense e não francesa como se dava aos fins dos dezenove. A coluna comenta as endiabradas vibrações da *jazz-band*, o que pode ter relação com o fox *Diabrete* de Francisco Donizetti Gondim.

---

<sup>576</sup> *A República*, 3/9/1901.

<sup>577</sup> *Gazeta de Notícias*, 15/11/1928.

O fidalgo Clube dos Diários levou a efeito, domingo passado uma festa original, quanto interessante, na aprazível vivenda Saint Cloud, residência do Dr. Carlos Ribeiro: reuniram-se ali elementos de maior destaque no *smart set* cearense, participando todos das bem organizadas provas desportivas, qual a mais curiosa. Dentre essas, destacaram-se as perguntas enigmáticas, o problema de palavras cruzadas, as corridas do camelo com animais e fantasias. Essa competição constituíam motivos de hilaridade para as assistentes, que nos intervallos voltavam às dansas no salão cheios das vibrações endiabradas das jazz bands Silva Novo. Essa vesperal, cujo feliz êxito é devido aos bens encantados esforços dos diaristas Dr. Carlos Ribeiro, Pedro Sampaio e Jorge da Rocha ficará no (ilegível) social da cidade como lembrança impagável de um dia de brilhantes realizações elegantes.<sup>578</sup>

As festas particulares constituíam-se outro campo de atuação para os músicos contratados que participavam quase sempre com a ‘orquestra’. Algumas festas, no entanto, traziam o programa de piano entremeado com declamações, charadas, brincadeiras e danças tocadas e promovidas pelas próprias jovens aniversariantes e amigas. O que fica muito evidente, em todas as notícias de jornais, é o fato de que se tratava de sociabilidade entre os abastados, já que os seus frequentadores são destacados pelas colunas sociais por serem “o que Fortaleza tem de mais *chic* em seu meio social”. O repertório desses ambientes era o mesmo dos demais espaços, incluindo os públicos, como por exemplo, a praça: valsa, fox-trot, canções, tangos, ou seja, a música comum, amplamente divulgada e emergente das cidades modernas.

#### 3.3.3.4 Festas nos clubes

No rol de programações musicais, os chás dançantes aconteciam nos clubes organizados por grupos de senhoras em benefício de alguma instituição de caridade. Conforme nota, “é uma festa já conhecida de nossa elite, que sempre tem agradado pelo esmero que é levada a efeito resultando por isto animada pela frequência grande e selecta”. O evento, que tinha duração de seis a oito horas, contava com duas orquestras

<sup>578</sup> Revista Bataclan, anno 1 n° 8, 1926

que se revezavam: “a Jazz band do maestro Silva Novo com seu variado e moderno repertório” e a “banda do 23º Batalhão de caçadores gentilmente cedida pelo comandante Tavora”.<sup>579</sup> Como se pode conferir, os clubes dos Diários e Iracema, configuravam-se lugares de atuação constante dos mesmos músicos que trabalhavam no cinema.

Os líderes das “orquestras” eram o flautista Antonio Moreira atuando no Clube Iracema com a Iracema Jazz Band e no Clube dos Diários atuavam Edgard Nunes e o maestro alagoano Silva Novo. Uma significativa quantidade das músicas para piano compostas por Silva Novo e Antonio Moreira foi destinada às festas de carnaval destes clubes que tinham intensa programação de pré-carnaval desde o mês de janeiro. Cita-se as partituras: *Glória ao Iracema*, de Antonio Moreira; *Club Caixerai* – Rag Time – Silva Novo; *Ceará Sporting Club*, Fox-trot – Carmen Barroso Lima; *Ceará Sport Club* – tango- Laura Maia; *Café Brasil Fixe Fixe*, Silva Novo; *Amor Perfeito*, Silva Novo; *Os capirotos* – tangote, Dr. Pylilampo; *Cateretê dos Vingadores*, Silva Novo; *A gargalhada*, Silva Novo; *Serpentinas* - marcha carnavalesca, Silva Novo; *Choro amarelo*, Silva Novo; *Yes!*, Silva Novo.

Os clubes eram um celeiro de novidades, especialmente no carnaval, por conta dos ritmos novos, como informa a notícia, em 1926, sobre a chegada do *charleston* ao Ceará: “os almofadinhas de jaqueta (última invenção carioca) estão empenhados a introduzir em nosso meio social uma nova dança – invenção americana chamada chaleston”.<sup>580</sup> Outra nota no *Diário do Ceará*, de 12/2/1928, comenta os novos ritmos *Monkey-Trot* e *Black-Fox*: [...] “importados do Rio por vários jazz maníacos no clube dos Diários, alguns desses amadores dansaram o black-fox.” A notícia comentava que,

---

<sup>579</sup> *Correio do Ceará*, 7/1/1928.

<sup>580</sup> *Diário do Ceará*, 23/7/1926.

“por ser menos espetaculoso que o *charleston* talvez tivesse melhor aceitação” naqueles salões. A descrição do *black-fox* dizia ainda que no seu ritmo “havia mais estética, sem espalhafato, passos lentos e curtos, sem requebros exóticos”.<sup>581</sup> Outra noite de carnaval no Clube Iracema promovida pela Associação Caixeiral teve comentado o repertório da “orquestra”.

[...] a concorrência foi extraordinária, notando-se a presença dos elementos mais chics de nossa sociedade. A festa teve início as 10 horas, ao som de uma esplendida orchestra “jazz”, que não cessou um momento na execução dos mais modernos “choros” e tangos. Com franqueza, havia momentos em que nos assaltava um receio incontido de que tudo aquilo fosse desabar!

Nota-se a frequência com que o repertório é adjetivado com a expressão “moderno”. Igualmente a adoção da designação “jazz” em referência à orquestra aparece em Fortaleza a partir de 1925. Alguns termos como choro e samba, no entanto, quando são incluídos na descrição do repertório pelos comunicadores estavam contidos por aspas, muito provavelmente pela pouca familiaridade ou mesmo uma provável ambiguidade e variantes que suscitavam. O repertório dos clubes demonstrou que a música do carnaval era uma mistura dos gêneros dançantes estrangeiros, seguidos de algumas propostas de gêneros brasileiros na forma de brincadeiras, normalmente puxadas por um grupo de “atiradores” como eram chamados os cordões carnavalescos. Tem-se notícias de um coco no carnaval de 1928 em meio a muitos tangos, foxes e *charlestons*:

E haja aparecer criações extra numerário...Carnaval no Sertão! – Boi Suruby- Vaquejadas, até que alguém aviltou incluir entre os números de sucesso a original e irresistível Dança da Embollada, uma espécie de coco sertanejo, mas de um sarrabufado ainda maior de que os requebros do Vicente Roque, num tanguinho miúdo! E ninguém escapa a Embollada leva tudo no arrastão.<sup>582</sup>

<sup>581</sup> *Diário do Ceará*, 12/2/1928.

<sup>582</sup> *Correio do Ceará*, 2/2/1928.

Aqui um registro interessante. O “tanguinho” é identificado como uma música viva, buliçosa, do conhecimento de todos, portanto da hora. Um “coco sertanejo” é noticiado como uma invenção para aquele contexto que estaria sendo introduzida, assim como outras referências que não se sabe se eram de fato alguma encenação com música específica, como os mencionados *Boi* e a *Vaquejada*. É possível rastrear temporalidades distintas já que o elemento sertanejo é percebido como a novidade exótica daquele carnaval e indicativo de que, na cidade, muito provavelmente, outra música já se impusera. Vale ressaltar que de 1913 a 1920, aproximadamente, são noticiadas festas carnavalescas nos clubes nas quais se tocavam valsas e “estonteantes zabumbas” do Zé Pereira.<sup>583</sup>

Isso sintoniza em parte com a observação de Tinhorão, para quem, o carnaval, quando chegou aos clubes, adotou uma maioria de gêneros estrangeiros que se multiplicaram pelo país a partir de 1923 e com isso ocorreu uma mudança especialmente nas marchas que antes tinham a influência portuguesa, como, por exemplo, *Vassourinhas* ou mesmo os ranchos (*Abre Alas*) para um “tempo quebrado e acelerado do *fox-trot* e *charleston* americanos”.<sup>584</sup> Conforme o autor,

Era agora o tempo das marchas destinadas a partir de 1927 a promover o sucesso de compositores da classe média, como o pianista José Francisco de Freitas, (o Freitinhas das marchas *Eu vi* e *Dondoca*), líder de um jazz-band que transportava em seu automóvel para animar vários bailes de carnaval em uma mesma noite, em diferentes pontos da cidade. Daí em diante, a música de carnaval de maior agrado da classe média e das elites – as marchinhas tornaram-se o ritmo obrigatório dos bailes à fantasia dos grandes clubes sociais, cassinos, balneários e teatros.<sup>585</sup>

Tinhorão parece ter razão ao notar que o repertório dos clubes era majoritariamente de ritmos da moda com evidência dos ritmos estadunidenses. O

---

<sup>583</sup> *O Rebate*, 8/2/1913.

<sup>584</sup> TINHORÃO, Op. Cit., p. 202.

<sup>585</sup> Idem.

ambiente dos clubes, como o próprio nome pressupõe, é de segregação, já que a entrada é restrita aos seus associados. Não se concorda, porém, ao pressupor essa música como “música de classe média” já que em Fortaleza, por exemplo, o repertório dos clubes era o mesmo repertório que tocava na praça pelas retretas, configura-se como um repertório da cidade. Os compositores, por sua vez, não eram “pianistas classe média”, pelo contrário, eram os mesmos músicos dos cinemas, outrora “emparedados” numa condição social precária, conforme vimos há pouco.

Parece ocorrer é que há uma escala local do que é popular, por exemplo, a música dos sanfoneiros, dos violeiros e outra internacional, constantemente emergente favorecida pelos novos meios de propagação como o disco, e, mais adiante, o rádio. Como se pode observar, uma ‘outra’ música sempre existiu, porém, ocorre uma dinâmica que as coloca em relação: neste caso, novos gêneros vão conquistando a hegemonia das cidades e alcançam também e concomitantemente o interior e, portanto, não se trata de uma completa supressão do que é mais ancestral, mas de perceber que determinados segmentos, no caso, podendo dizer, dominantes das cidades desejavam e se articulavam em uma direção que privilegiava as novidades, alinhando-se a uma produção universalizada. O problema é insistir e proceder com uma postura de arqueólogo atrás das músicas de “raiz” e fechar os ouvidos para os fenômenos urbanos, de ‘virada’. Carlos Vega já em 1950 se indagava sobre essa discussão, a propósito do que é popular, típico etc. afirmando,

Por que elegir entonces? Tan populares son unas como las otras. He propuesto, para mejor discriminación, que solo deben considerarse folklóricos los hechos que han dejado de ser cultos; pero esto no significa que debemos cerrar los ojos a la realidad, porque al no querer observar lo que *ya es popular y todavía culto, se nos escapa precisamente el momento en que se está realizando el traspaso, de los bienes cultos al ambiente rural*, esto es, la prueba viva de nuestra tesis. Es claro que em el momento del traspaso, lo *ya popular* no es

*todavía folklórico, pero desdeñar tales hechos porque aun son cultos  
Es carecer de sentido histórico.*<sup>586</sup>

Na observação de Vega, dando-lhe os ouvidos e compreensão de hoje, o que o autor chama a atenção, e que é muito interessante é com relação a imprecisão que se incorre ao fixar qualquer lugar estabelecido para o que é popular. Igualmente improdutivo é circunscrever esse lugar com bordas. A pertinência dessa observação de Carlos Vega diz respeito à percepção de um lugar que é sempre de trânsito, o “traspaso”, significa movimento e um sítio móvel, instável, com deslocamentos constantes, portanto, popular pode ser entendido como esse lugar indefinido, ao qual se sobrepõem, por exemplo, os gêneros infinitamente. Quando o autor diz, sobre o folclórico, pode-se entender também como o que não é mais cultivado, portanto, fixado num passado.

Antes mesmo dos recursos tecnológicos serem consumidos, inclusive, já ocorria intensa difusão dos gêneros europeus, como se observou no século XIX, com as danças assimiladas em todo Brasil. Esses novos gêneros ianques estavam no auge na Europa durante a Primeira Guerra Mundial. Os representantes da música brasileira, *Os oito batutas*, grupo de Pixinguinha quando viajou a Paris em 1922, por exemplo, assimilou e retornou, tocando fox-trot no seu repertório.<sup>587</sup>

Conforme Vega, Paris seria o lugar de difusão dos ritmos estadunidenses, argentinos e brasileiros (maxixe fez muito sucesso em Paris), que, após serem difundidos por lá, no primeiro decênio do século vinte, retornaram às Américas entrando em decadência a partir de da terceira década. Conforme assinalou Vega,

---

<sup>586</sup> VEGA, Carlos. *El origen de las danzas folklóricas*. 2ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p.78.

<sup>587</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 233.



Paris toma del Brasil la Maxixe, que triunfante a fines del siglo, se difunde para decaer antes de 1930; de Norte América, el Cakewalk, que, a pesar de la “poda y lima” parisiense, asciende y muere dentro de la década 1900-1910; también de los Estados Unidos, toma el One-step, que prospera por la misma fecha y se sostiene poço más; de Norte América outra vez, em 1912 el Foxtrot, danza importante y persistente. Es así París busca, escoge, acepta y modifica. Esta vez se servió de América em gran escala. Ni Buenos Aires, ni Nueva York, ni La Habana tenían entonces el poder necessário para universalizar una danza. El Tango, elegido em 1910, se coordinó em Buenos Aires quince anos antes de la aceptación y las modificaciones conque fué lanzado al mundo desde Francia.<sup>588</sup>

É complexo fixar esse lugar “música classe média” subentendo com isso seu cariz exógeno. Os negros dos E.U.A. difundem sua música popular em Paris, que é assimilada pelo público diverso dos salões parisienses. Essa música é classe média por conta do público que a consumiu e a valorizou também em Paris, ou é música popular dos E.U.A.? O repertório variado do grupo de Pixinguinha, que tocava, inclusive, nos cinemas para o mesmo tipo de público das salas cearenses, por exemplo, é inquestionável que se tratava de “música brasileira”. Por outro lado, não é de todo forçoso afirmar que essa música parece favorecida em sua difusão por um público consumidor identificado como aquele que tem condições de fruir dos entretenimentos que são constantemente difundidos como novidades, portanto, sendo os seus principais financiadores.

Assim, pensa-se em aplicar a mesma questão aos *foxes*, *charleston* e tangos brasileiros. São expressões populares com matrizes difusas e diversas, porém desenroladas por músicos populares, como música popular urbana das cidades, para um público diversificado e emergente. Trata-se da música comum, já que não se fixava somente nos espaços da classe média, mas também da sociabilidade da cidade, praça, o cinema, as festividades, os teatros. A elite cearense, no entanto, contribuiu com o seu

---

<sup>588</sup> VEGA, Carlos. *El origen de las danzas folkloricas*. 2ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 79.

financiamento, já que tinha preferência por esse repertório que tocava em suas festas nos clubes e nas residências.

### 3.3.3.5. Retreta e operetas

Em meio à diversidade de atuações, com relação ao repertório das práticas musicais e das variedades, observou-se que o programa anunciado pela retreta que tocava no Passeio Público às quintas e aos domingos privilegiava as músicas para piano. Observou-se, também, que o programa musical das bandas mantinha uma mesma estrutura programática e estética: iniciavam com uma abertura que poderia ser um dobrado, uma marcha, uma abertura sinfônica ou de ópera adaptada. Seguia-se uma peça mais lenta, em geral, uma valsa, seguida de um excerto de ópera, ao que seguia um fox ou tango e finalizavam a primeira parte do programa com uma marcha. A segunda parte tinha o início conforme a primeira, um dobrado e uma valsa, porém seguidos por duas ou três outras peças que seriam um fox, ou uma dentre as possibilidades: *one-step*, *shimmy*, *rag time* ou *charleston*, podendo ser também um tango, um tango argentino, um tango cantado, ou ainda um samba ou samba cantado, ou um choro.

Observa-se que os gêneros musicais importados no século XIX (valsas e excertos de ópera) já haviam caído no gosto e eram muito familiares junto com as marchas e os dobrados. A retreta privilegiava também sambas e choros, menos frequentes. Como se pode notar, todos os gêneros conviviam no repertório, não se identificando, até então, um pensamento que os distinguisse do ponto de vista de quem os programava em “coisa nacional” e “coisa estrangeira”. Também não havia comentários que os distinguisse como substitutos de outros tipos que estariam sendo preteridos em razão da moda. A estrutura programática do repertório da banda, que

apresentava um padrão de combinações, porém que contemplava os gêneros da moda, ao que parece, mantinha-se em virtude da sua atualidade, pois significava uma música “moderna” ou se poderia asseverar com Tinhorão, “a moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas e indeterminadas.”<sup>589</sup>

No repertório da banda que era publicado nos jornais semanalmente, foram encontradas as seguintes músicas originalmente compostas para piano: *Fixe fixe* de Silva Novo; *Noite Azul*, Silva Novo; *Miss Fortaleza*, Silva Novo; *Invocando no teu olhar o nosso amor*, Heloísa Borba; *Teu cantor*, Aloysio de Alencar Pinto; *Alma argentina*, Roque Vieira; *Yes*, Silva Novo; *Miss Prainha*, Silva Novo; *Miss Escola Normal*, Silva Novo, entre outras.

Na tabela que se segue, baseada na extração do repertório de 20 programas divulgados nos jornais de 1926 e 1929 da retreta apresentados no Passeio Público, pode-se observar que, no programa, predominavam os dobrados e marchas, seguidos por valsas e tangos, respectivamente. Ao se considerar, porém, outro tipo de análise, levando em consideração a soma dos exemplares da moda, no caso os ritmos estadunidenses mais os tangos, por exemplo, e não considerando o repertório presumido (dobrados e marchas que eram predominantes), apenas os outros itens, os novos ritmos em conjunto representavam mais de cinquenta por cento do repertório da retreta.

Tabela demonstrativa do repertório da retreta: 1926 -1929.

Repertório	Gênero
Dobrados e marchas	41
Valsa	33
Fantasia, adaptações de óperas	27
Tangos	24
Fox-trot, charleston, rag time shimy	33
	8

<sup>589</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 131.

Sambas	
Pout Pourri <sup>590</sup>	4
Polca	1
Maxixe	1
Lundu	1
Total de programas analisados:	20

Os gêneros polca e maxixe, mais representativos do século XIX, aparecem apenas com uma música cada um. O samba *Caboclo do Sertão* é um dos *hits* da banda de música. Outro aspecto a se enfatizar é com relação aos títulos: dobrados e marchas em geral homenageiam alguma personalidade militar ou conterrâneos como *Cel. Sombra*, *Tenente Creso*, *Clóvis Cabral*; fazem referência ao universo cívico como *Garbo e civismo*, *Dobrado Republicano* etc. Os fox-trots, *rag times* e tangos, por sua vez, tem títulos humorados como *O freguez da verdura*, *Só digo se me der um beijo*, *Insuficiente*, *Depois eu digo*, *Pato*, *Deliciosos*, *Mulher de cueca* ou sentimentais como *Olhos que tentam*, *Raio de sol*, *Esqueça-me*. Observou-se que, os novos gêneros dão segmento a prática de títulos espirituosos, como praticado com as polcas no Rio de Janeiro, por exemplo, no final do século XIX.

As companhias itinerantes de operetas, por seu turno, mantinham um repertório com os mesmos gêneros da miscelânea de atrações já assinalada. O repertório deste estudo é muito semelhante às canções que faziam sucesso na voz de Vicente Celestino, como *Lágrimas de amor*, *Santa* - (1928), *Flôr do mal* - (1915) e *Malandrinha* - (1928) e *Não quero saber mais dela* - (1928), de Francisco Alves. O piano também aparecia na programação das companhias. A crítica da opereta *O amigo Tobias*, da companhia de Vicente Celestino comentava:

A orchestra, habilmente dirigida pelo maestro B. Vivas, executou hontem o lindo Fox “Olga”, inspirada composição de mister T.M. Thomas, primeiro piston do jazz-band americano do Circo internacional. O maestro B. Vivas, provou hontem, à noite, de quanto

<sup>590</sup> O *Pout Pourri* era uma seleção de trechos de ópera.

é capaz o seu gesto artístico. No momento em que o tenor Celestino cantava “Vovô e Vovó”, arrancava ao piano uns sons tão aveludados que nos dava a impressão perfeita de estarmos ouvindo um violino dedilhado por mãos amestradas.<sup>591</sup>

Pode-se deduzir das notícias sobre as operetas é que elas já estavam em dificuldades para atravessar o país, um sinal de desuso desse tipo de atração. No Ceará, em 1929 um empresário prevenia o público cearense, conforme nota, de que o tenor Celestino precisaria atuar também como barítono, a fim de “evitar a especulação de que o tenor havia perdido sua linda voz.”<sup>592</sup> Segundo o empresário, a companhia se encontrava com dificuldades financeiras e não contava com “o auxílio pecuniário dos governos federal e estadual”,<sup>593</sup> o que os obrigava a reduzir o número de artistas, tendo o tenor que atuar como barítono, também.

Considerando companhias de teatro em Fortaleza, funcionava desde 1918 o Grêmio Dramático e Familiar, sob a direção de Carlos Câmara. O grupo local contou com a colaboração de Silva Novo, que teria realizado novos arranjos e composto outras peças num total de vinte que integraram a “burletta em tres actos” - “Pecados da mocidade”, conforme informava o *Diário do Ceará* de 16 de julho de 1926. Não se encontrou nos jornais menção a outras companhias na cidade no período, apenas o fluxo de artistas itinerantes.

Como se pôde observar, a imprensa estava intimamente implicada no desenrolar da música nas duas primeiras décadas do século XX em Fortaleza, inclusive interpolada pelos próprios músicos que enviavam partituras e convites para eventos. Em relação à crítica das atrações, no entanto, se observou que ainda era muito imprecisa e vaga, atendo-se à descrição das atrações que eram demasiadamente comentadas, com adjetivos e atenta aos pormenores do tipo de público presente ao evento.

---

<sup>591</sup> *Correio do Ceará*, 18/11/1929.

<sup>592</sup> *Correio do Ceará*, 16/12/1929.

<sup>593</sup> *Idem*.

Quanto ao campo de atuação e repertório, conclui-se que os mesmos músicos atuavam em várias situações, desde os cinemas, as recepções, os teatros, nos clubes, além de manter uma estreita colaboração com as companhias de fora. O repertório das companhias e dos shows nos teatros mantinha uma música bastante eclética com os autores clássicos mais populares dividindo a atenção com autores locais representados com as danças ou canções nos gêneros (*charleston, fox e shimmy*), e com as variantes de subtítulos para os tangos, que também podiam ser cantados.

Percebeu-se que as variadas práticas musicais, sejam dos músicos locais ou dos itinerantes, estavam investidas de um caráter de sociabilidade e entretenimento, mais do que somente fruição musical. A maioria dos espetáculos agregava uma pluralidade de atrações, como, por exemplo, um convidado especial (o maestro erudito num show de variedades), a participação e alguma autoridade local, ou ainda quando numa simples audição de alunas particulares se faz imprescindível anunciar a curiosa especificidade dos seus exames (“transposição mental ao piano”, “escalas no sonômetro”) ou terem mencionado o fato de que foram seguidos de uma mesa de doces, bebidas finas e sorvetes.

As práticas musicais onde se tocava o repertório deste estudo, como demonstrado no capítulo anterior, caracterizavam-se por serem músicas para se *ouvir* mais do que ouvir. São performances de sociabilidade cuja música é um pretexto para interação social na cidade, para o entretenimento, passar tempo, e a apresentação social. Estas práticas já davam inúmeros sinais da importância de alguns elementos, como a absorção das novidades, com uma característica marcante, que é o fato de acontecerem como instantâneos (como foi o caso da música para os cinemas, o da vida breve dos pianos que não terão a mesma importância na década de 30 do século XX). Além disso, recorda-se o fato de elas estarem intensamente imbuídas de aspectos excêntricos, ora

sentimentais, ora grandiosos (recordam-se os 1001 instrumentos, crianças-prodígio, músicas para missas, bandas, às vezes mais de uma, que tocavam na frente do teatro por conta de uma apresentação de variedades) são todos elementos que compõem a cartografia sonora e estética da cidade moderna, que, uma vez predominando tais elementos, ela denota a preponderância do olhar - do espetáculo sobre o ouvir.

Os músicos parecem ter desenvolvido uma diversidade de performances e esse repertório significava um razoável campo de atuação, porém instável, efêmero e sem garantias. Na percepção dos que emitiam opinião sobre essas músicas, alguns se acharam incomodados e eram críticos do repertório daquela atualidade, como se poderá verificar mais adiante. Outros manifestaram críticas contundentes ao tempo presente e não compreendiam a estética predominante. Alguns manifestaram saudosismo do tempo dos “folgedos” de rua, ou simplesmente quando “tocava-se e cantava-se ao violão” nas calçadas recordando-se que eram “interrompidos de quando em vez pelo milho cozido assado na fogueira”.<sup>594</sup> É o que se poderá conferir a seguir.

---

<sup>594</sup> “Relembrando o Passado” In: *Diário do Ceará*, 23/6/1926.

## CAPÍTULO 4

### Sujeitos: entre discursos e performances

#### Introdução: performáticos e pedagógicos

O compositor italiano Benedetto Marcello publicou em 1720 um livro intitulado *O teatro à moda*,<sup>595</sup> no qual comenta a música de seu tempo. O livro de Benedetto Marcello, desde a sua primeira publicação, nunca cessou de ser editado e foi escrito em forma de sátira ao meio musical operístico da época. Marcello percebia que um novo modo de fazer música se diferenciava do “estilo antigo”. Ressalta-se aqui, que, a sua época, as récitas já eram públicas, mas “não populares” e já havia a possibilidade de réplica dos espetáculos,<sup>596</sup> fato destacado pelo autor. O público, portanto, era de pagantes e a maior parte da plateia era composta por aristocratas e cidadãos ricos que alugavam camarotes particulares.<sup>597</sup> Vale lembrar, ainda, que, até 1637, por exemplo, não se tinham récitas públicas de ópera, sendo reservadas à corte.

O que aparentemente esta publicação tão distante no tempo tem de relação com este assunto? Marcello aparece como um crítico das “virtudes modernas” relativas à música. Tal qual nossa fonte, Zacarias Gondim, mencionado de início, que se mostrava indignado com a “música ligeira”<sup>598</sup> de seu tempo, no ano de 1903, Marcello é igualmente mordaz com a música do seu presente, a primeira metade século XVIII. Ambos guardam uma semelhança entre si: o primeiro, o cearense Zacarias, aposta num

---

<sup>595</sup> MARCELLO, Benedetto. *O teatro à moda*. Tradução, apresentação e notas; Ligiana Costa. São Paulo: UNESP, 2010.

<sup>596</sup> Idem, p. 14.

<sup>597</sup> O “*Parterre* era ocupado pela burguesia local, por cidadãos comuns e por servos que acompanhavam as pessoas dos camarotes”. COSTA, Ligiana In: MARCELLO, Op. Cit., p.15.

<sup>598</sup> GONDIM, Zacarias. “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará” In: *Comemorando o Tricentenário do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903. p. 22.



futuro exemplar para a música brasileira, desfazendo-se das práticas musicais do seu tempo, no caso, as canções e a música de salão. Ele aposta no futuro, porque o caminho da tradição e consequente “evolução”<sup>599</sup> da música teria por base “a boa música”<sup>600</sup> “das civilizações adiantadas”,<sup>601</sup> querendo ele dizer com isso, a música erudita da tradição ocidental. Esse era o seu “horizonte de expectativa” que, no seu entender, certamente se cumpriria - uma educação musical que (com) formaria os talentos da ‘nação’, como se poderá ler mais adiante.

Benedetto Marcello, por seu turno, contrapõe um passado às realizações “modernas”. Ao escolher como título de sua sátira a expressão “à moda” e referir-se ao “compositor moderno”, ilustra que a sua percepção identificava uma mudança do “estilo antigo”, ou de um tempo passado, ao qual um presente de ‘novidades’ se contrapunha e que ele igualmente negava, fazendo ironias em sua publicação. Para o primeiro, portanto, o tempo futuro era a contrapartida do malformado presente; para o outro, o passado era preferível às formas mal acabadas do tempo presente. Essa é outra característica que se pode atribuir à crítica da Modernidade: o fato de ser um presente condenado, no sentido de que pode apenas existir como futuro ou passado.

A sátira de Marcello privilegia todos os sujeitos envolvidos na produção de uma ópera - do compositor ao camareiro. A música é percebida como negócio, e só pode ser “compreendida pela multidão”,<sup>602</sup> acentua o autor, quando se recorre a artifícios, como a introdução de cenas “de aparência curiosa” nos entreatos e assuntos excitantes, como, por exemplo, “prisões, punhais, caças de ursos e de touros, terremotos, flechas, sacrifícios, acertamentos de contas, loucuras etc.”<sup>603</sup> Marcello conclui que [...] “com

---

<sup>599</sup> MARCELLO, Op.Cit. p.17.

<sup>600</sup> Idem, p. 18.

<sup>601</sup> Idem, ibidem.

<sup>602</sup> MARCELLO, Op.Cit. p.29.

<sup>603</sup> Idem, ibidem.

coisas assim, o público ficaria imensamente comovido”<sup>604</sup> [...] A novidade de um enredo poderia ser subtraída de outras “velhas operas”, emprestando-lhes “a trama, o cenário da ação” tendo o cuidado de trocar somente os versos e o nome das personagens. Cadências e variações podiam ser copiadas de um ‘banco de dados’ – velhas óperas, conhecido do *métier*.

O compositor daquelas canções, segundo Marcello, estaria invariavelmente investido de uma falsa modéstia, caso a sua composição viesse a fracassar. Justificar-se-ia, afirmando que “compõe coisas de baixo nível e com muitos erros para satisfazer a audiência”.<sup>605</sup> A apelação sentimental, por sua vez, já estava em voga, com a manipulação de efeitos especiais. O autor satiriza as soluções mais comuns, às quais compositores costumavam lançar mão:

[...] para bem compor a maneira moderna, [o compositor] deverá buscar mais estrondo que harmonia, o qual consiste principalmente no uso de diferentes valores rítmicos em alternância de notas ligadas e separadas etc. Aliás, para evitar tal harmonia, o moderno compositor deverá usar somente suspensões de quarta e terça na cadência; e se com isso parecer que ele esteja seguindo o estilo antigo, fora de moda, concluirá a ária com todos os instrumentos em uníssono. Aconselha-se ainda que as árias sejam ora alegres, ora tristes até o final da ópera. Isso sem seguir nenhuma cautela em relação às palavras, às tonalidades, às convenções teatrais. [...] <sup>606</sup>

Os comentários descrevem um ambiente musical deveras funcional, com cada sujeito atuando conforme uma tarefa específica (copista, o ensaiador, o editor, o empresário, a cantora, o camareiro, os músicos, o professor, o repassador, o poeta, o autor do libreto etc). Também se pode identificar um público novo e indiscriminado. Talvez, justamente por isso, Marcello deixe entrever uma má reputação da assistência, que é caracterizada como inculta e ávida por novidades.

---

<sup>604</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>605</sup> Idem, p. 43.

<sup>606</sup> Idem, p. 40 - 41.

A música aparece como um negócio que contava com enorme equipe colaborativa, à custa de muitas adulações entre os sujeitos envolvidos para salvaguardar os interesses de cada um na escala daquela empresa: o compositor desejava o sucesso, o maestro que carregava na pena, ao escrever os ornamentos das árias, visava a não desagradar as “divas”, havia os que se encarregavam de escrever as ideias musicais de outros, os professores de música pagos para repassar o repertório, pacientemente, com as cantoras que não “solfejavam corretamente”, o empresário que visava ao sucesso e ao lucro, o patrocinador dos artistas ou, mais especificamente, da prima dona, a mãe da cantora que alçava uma condição social um pouco melhor, o libretista, que em geral se associava a um poeta pela incapacidade de lidar com as formas poéticas, os músicos que subiam a afinação para segurar a situação, o dono do teatro que cobrava aluguéis onerosos, o público que, apesar de descrito como desqualificado, era quem fornecia a reputação do espetáculo. Um verdadeiro mercado de música minuciosamente descrito e satirizado.

Na sátira de Marcello, fica evidente seu desdém das novidades que se impunham, revelando que aquela prática de produção de espetáculos públicos de ópera tinha se convertido num ambiente de superficialidades, interesses comerciais e má qualidade musical. O compositor, ao realizar essa crítica, dá a entender aos leitores que os compositores do “estilo moderno” não eram bem formados, desconheciam conduções elementares, lançavam mão de recursos artificiais para contrastes (tempo, os modos), porém, sem respeitar as regras, que, na sua opinião, os compositores do “estilo antigo” dominavam plenamente (contraponto, prosódia, condução de vozes etc.). As cantoras, o libretista, os realizadores mais implicados naquele ofício, por sua vez, são descritos como incompletos no conhecimento do seu ofício.

Não é somente, no entanto, um novo jeito de realização que Marcello revela do ambiente criticado. Ele revela os primórdios dos entretenimentos musicais emergentes nas cidades já crescidas, seus aspectos comerciais, inclusive, articulados a um público que não era mais de cortesãos somente, nem de populares. Tratava-se de uma mescla de tudo isso, acrescida, em sua maioria, por cidadãos intermediários burgueses - todos ávidos por atrações. Marcello, inclusive, no prólogo, faz uma ironia ao apresentar e dedicar seu “libretto”, que em italiano “não só significa *libretto* da ópera como um “pequeno livro”.<sup>607</sup> E completa o autor, dirigindo-se ao seu público subentendendo-o como incauto: [...] “eu só poderia endereça-lo a vós; afinal, ele era já de sua propriedade antes mesmo que eu o terminasse”.<sup>608</sup>

No ambiente descrito, é possível ler, igualmente, as expectativas, as celeumas, e que, certo ‘senso prático’ e simplificações predominavam no tratamento daquele ‘negócio’. Pode-se dizer que sujeitos performáticos e anônimos, na sua descrição, estão todos ali, apreendidos num campo de serviços e negócios relativos à música.

Essa publicação ilustra de modo introdutório as temporalidades distintas que conviviam neste campo, da prática musical dos teatros e que significava a novidade do momento. De um lado, nota-se a crítica ao presente como inadequado, frívolo e comercial, além de destituído de conhecimentos aprofundados, pouco artístico. Na mesma fala, no entanto, se revelou a performance de músicos e outros que se inseriam naquele negócio plenamente ativos e articulados num tempo presente. Essa bipartição não significa mundos apartados completamente, mas um tempo discursivo (do compositor Marcello) que não cabe (no sentido de praticado) no presente performático ou da atuação. O tempo de Marcello corrige e critica, sendo portanto, o tempo

---

<sup>607</sup> COSTA, Ligiana. In: MARCELLO, Op. Cit. p.21.

<sup>608</sup> MARCELLO, Op. Cit. p.21.

pedagógico; o tempo dos músicos revelados em suas atividades é performático. Essas temporalidades são igualmente captáveis na música fortalezense. Não é preciso nem acentuar que as práticas musicais e o tipo de ambiente musical dos performáticos elencados há pouco guardam semelhança com o mundo musical descrito por Marcello.

Fortaleza, uma cidade nova, emergente em pleno início do século XX, também denotava uma dinâmica de atrações e um público mediano diversificado entre os “seletos” e os que ficavam no sereno, mas fruía e se interessavam igualmente por essa música, uma vez que lá estavam, portanto, uma composição com um público de pagantes de todos os níveis e os praticantes do sereno. Na observação das práticas musicais, percebeu-se, simultaneamente, a manifestação de uma produção discursiva sobre a música e suas práticas. Esse registro discursivo torna-se mais explícito em Fortaleza com a virada do século XX, e daí em diante. A fim de se expressar melhor compreensão dessa contraparte às performances, observada no campo da música e apoiada na formulação conceitual de Bhabha,<sup>609</sup> propõe-se a identificação de dois campos de atuação como sendo o dos sujeitos performáticos e os discursos dos sujeitos pedagógicos.

Bhabha, ao analisar as narrativas da nação (e que aqui se aproxima a mesma noção para as narrativas da história da música), o autor percebeu que havia formas distintas de os sujeitos se inscreverem no tempo: uns, aos quais chamou de pedagógicos, se exprimem num tempo linear, contínuo, de prospecção e cumulativo, que poderia ser exemplificado com as críticas de Benedetto Marcello. Outros, simultaneamente, aos quais ele entende como performáticos, inscrevem-se no presente, no real, que ele

---

<sup>609</sup> BHABHA, Homi. “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” In. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 207.

caracteriza como tempo da repetição e que se correlaciona aos sujeitos tomados, por exemplo, na descrição das práticas musicais, há pouco discutidas.

Essa operação binária (pedagógicos e performáticos) é um expediente conceitual que se harmoniza ao caso da música no Ceará e que ajuda a evidenciar a diversidade do campo musical e suas múltiplas temporalidades. A exemplo do conceito de nação, que é forçosamente uma elaboração histórica, na qual se opera ideologicamente uma unicidade, tomando muitos sujeitos como um, considerando a música de Fortaleza dos anos 1920 como categoria para análise, os músicos que dela fizeram parte, por sua vez, implícitos à discussão, nas suas distintas práticas musicais, incluindo as formulações discursivas, também não devem ser pressupostos como iguais, derivando um resultado homogêneo conformado sob um tempo único e abrangente. Os fenômenos, pelo contrário, precisam ser explicados também nas múltiplas instabilidades em que sucedem. No caso da música, se observam discursos que se opuseram às práticas, bem como atuações performáticas que enveredavam pelo campo dos pedagógicos. É um fluxo multidirecional, uma complicada trama de atuações.

Bhabha chama a atenção para o entendimento desses deslizamentos, mobilidades, inquietações incessantes, que se dão entre a performance (atuação/real) dos que estiveram inscritos no presente, (músicos) atuando, e o discurso, isto é, as narrativas inseridas num tempo contínuo dos que projetavam, acumulavam, recortavam, configurando um outro tempo - um tempo ideal, um tempo da tradição (do que é selecionado para permanecer), um tempo da prospectiva (o que está para ser redimido). Ele afirma ser aí, nesse *entrelugar* ou fissuras, dessa diferença de 'pulso' entre os tempos, onde se torna mais possível a captura da história, já que a história não é somente discurso, nem performance, tampouco, mas tensões e disjunções destes campos plenos de temporalidades.

Na música fortalezense, percebem-se, igualmente, os pedagógicos identificados com uma *produção discursiva*, como aqueles sujeitos, que se posicionaram em relação à música, apresentando em suas formulações, ao menos, três características predominantes: a) reconhecem e acreditam numa tradição, neste caso, a música é pensada como um desdobramento de elementos genuínos. Assim, procurar identificar os elementos característicos de uma cultura, ou insistir na ideia de selecionar o popular, elegendo-o como tradição (como ocorre até os dias atuais), por exemplo, são manifestações desse discurso; b) os pedagógicos percebem o tempo presente como insuficiente, ou mal formado; apostam num tempo redimido ou que se conformará com a educação e o progresso. Por fim, o último aspecto é que os pedagógicos, em suas idealizações, tomam invariavelmente muitos por um, a exemplo das tomadas referentes à nação. No caso da música, os pedagógicos discursam em nome da música brasileira; falam “da” música, referindo-se a uma hierarquização presumida, onde o topo da pirâmide é representado pela música erudita ocidental, para a qual os pedagógicos empenharão esforços, ainda que, na maioria das vezes, apenas produções discursivas para a sua consecução.

De outro modo, inscritos nas práticas musicais do tempo presente, atuam os músicos performáticos. Quase não produzem discursos, pois estão em permanente produção de “táticas”, derivando maneiras de manterem-se ativos e subsistirem no campo musical. Eles processam as táticas pela forma como se apropriam, ou seja, mediante maneiras diferentes de atualizar o repertório (ora é a música para imagem, ora para *miss*, ou oferecendo orquestras de jazz, tocando em recepções, tocando piano na praça, incrementando as ofertas de aulas com bebidas finas e sorvetes ou partilhando com um público diversificado a audiência de exames musicais exóticos, gravando suas composições, oferecendo a imprensa). Eles não delimitavam “territórios”, tampouco se

definiram ou manifestaram qualquer autoidentificação com os discursos desenvolvidos pelos pedagógicos sobre eles. Ao contrário, estiveram empenhados como protagonistas da música comum, entendendo e inserindo-se na diversidade de público da cidade que crescia e adotava a música emergente como hegemônica.

#### 4.1 O discurso pedagógico

O discurso pedagógico entende a música como parte de uma tradição. Quando não a possuem procuram formulá-la com critérios seletivos.<sup>610</sup> Defendem a lógica de que haveria elementos característicos e que estes elementos identificáveis representam a música brasileira. Pode-se realizar uma análise e identificação desses elementos, de fato, como ocorreu, a este estudo, inclusive, e elencar algumas tópicas que são mais familiares a alguns tipos de música que se fazem no Brasil, como apontado por Piedade,<sup>611</sup> “tópicas brejeiras”, “tópicas bossa nova”, “as tópicas de banda”, e assim por diante. Para os pedagógicos, no entanto, umas músicas seriam mais representativas da brasilidade do que outras, dependendo do reconhecimento ou não dessa ancestralidade e tipicidade.

O segundo aspecto que se manifesta com frequência nos seus discursos é a condenação da música do presente, porque ela representa algo novo, não reconhecível, por ser contingente e, portanto, não traz em sua constituição os tais elementos característicos pressupostos. Também porque ela, sendo contingente, já é percebida como passageira. Em rejeição ao tempo presente, os pedagógicos expressam uma

---

<sup>610</sup> Um exemplo seria os românticos na literatura do Brasil como José de Alencar que pensava uma relação entre os índios ou os costumes do sertão (vaqueiros) como tradição, representações simbólica do Brasil.

<sup>611</sup> PIEDADE, Acácio. “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.



queixa sintomática, segundo o argumento de uma insuficiência do ambiente musical mal formado, porém, que poderia, segundo seus discursos, vir a ser ‘corrigido’. Mediante uma crença no progresso da nação, os discursos dos pedagógicos apregoam a noção de que, a música brasileira se tornaria à semelhança das nações mais “civilizadas” igualmente evoluída e “artística”.

Entre os pedagógicos cearenses, predominam os tipos de queixa relacionados aos seguintes aspectos: a constatação de um ambiente carente de formação musical e o descaso das autoridades; a queixa pela insuficiência de atrações, além de uma música que não agradava por motivos que variavam, desde as serestas inconvenientes de moços, inclusive, da classe média, e que foram interpeladas à bala em Sobral, em 1913;<sup>612</sup> o rufar das zabumbas na igreja no último decênio do século XIX, considerado inadequado para o ambiente e muito barulhento, ou um tango “lascivo” - *Gato brabo*, de Mozart Donizetti, que teria contribuído para exaltação dos ânimos e briga no cinema<sup>613</sup> etc.

Pode-se dizer que ilustra de forma inaugural a queixa e a mentalidade pedagógica no início do século XX o músico Zacarias Gondim, quando discorreu sobre a História da Música no Brasil, em especial no Ceará. Relembrando Zacarias Gondim, apresentado anteriormente, ele foi músico, professor do Liceu e em algumas ocasiões se encarregou de uma “orquestra”<sup>614</sup> para missas importantes e comemorativas na Catedral, e para eventos no colégio Nossa Senhora de Lourdes, de Ana Bilhar, em Fortaleza. Pode-se dizer que representava um intelectual da música no meio cearense. Zacarias era formado em Direito e também foi diretor do Asilo de Alienados da

---

<sup>612</sup> *Pátria*, 24/9/1913.

<sup>613</sup> *A Lucta*, 22/1/1919.

<sup>614</sup> “A missa foi celebrada pelo rd. cônego João Paulo e cantada pela orchestra do Collegio, dirigida pelo maestro Zacarias Gondim acompanhado pelas exm,as senhoras D. Anna Bilhar, Dondon Rodrigues, Maria Pinheiro, Christina Arraes, Julieta Coelho, Conceição Cruz, Esther Saboia, Branca Bilhar, Adelia Xavier, Alice Salgado, Belinha Moreira, Elsa Ribeiro e Laura Cruz.” *A República*, 7/10/1901.

Parangaba. Zacarias Gondim é tio dos músicos “ligeiros” Mozart, João, Francisco e Raimundo que estiveram situados nas práticas musicais há pouco comentadas.

Uma das queixas de Zacarias Gondim manifesta-se em relação a uma defasagem da música local, que, segundo ele, ocorria por conta da situação geográfica do Estado (distante dos “centros mais adiantados”), e soma-se a isso a falta de interesse das autoridades em promover ações educativas, pois, como argumenta o autor, “estabelecimentos” de ensino superior para a música no Brasil havia, porém apenas dois, sendo um no Pará e outro no Rio de Janeiro. Outro motivo de sua queixa relaciona-se ao predomínio da “música ligeira”, além de muitos outros aspectos polêmicos.

[...] Cumpre, portanto, que o governo facilite os meios, elevando a arte de nosso paiz, subvencionando os estabelecimentos particulares, que se possam crear, theatros e outros tantos núcleos de instrucção superior da musica. Não se pode ser um bom musico sem a freqüência de boas escolas, sem a audição de boas musicas, que é o que desenvolve o gosto e encaminha-o para os grandes comettimentos. O Brasil precisa progredir porque tem sede de glória e esta só lhe pode advir pelas letras, pela sciencia e pelas artes!<sup>615</sup>

Percebe-se no trecho que suas ideias estavam alinhadas ao pensamento positivista, que tinha somente nas artes, na ciência e nas letras os atributos que poderiam qualificar uma nação civilizada. Nota-se, igualmente, que em seu “horizonte de expectativa”, no sentido que Koseleck<sup>616</sup> concede ao termo, havia claramente um modelo ideal e este estava subentendido como essencial para muitos. A música, neste caso, é percebida como uma produção simbólica representativa da nação. No seu entendimento, “se por um lado, o Brasil prosperava materialmente, por outro

<sup>615</sup> GONDIM, Zacarias “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará” In: *Comemorando o Tricentenário do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903, p.19.

<sup>616</sup> KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC, 2011.

permaneceu, por muito tempo como que paralisado no movimento civilizador quanto às artes e notadamente quanto à música”.<sup>617</sup>

É, preciso, pois, trabalhar e estudar muito ainda. A música no Brasil tem sido lenta, e o número de artistas muito limitado para um paiz, que já tem quatro séculos de existência, que coincide justamente com a revolução feita pelo immortal Palestrina, na arte do contraponto, dando à música uma feição toda nova, porque a reforma foi radical. Como, pois explicar este progresso lento, que tem tido?<sup>618</sup>

Conforme Zacarias, a música no Brasil padecia em virtude de um descaso do Estado e das elites locais, para as quais ser músico era uma atividade relativa às classes sociais menos favorecidas, já que, segundo o mesmo, a maioria dos músicos das bandas dos quartéis era formada por “negros e mulatos” e “deserdados da sorte”. Na sua síntese, o Brasil tinha muitos problemas com as artes,

1º Pela falta de escolas onde se possam instruir aquelles que se sentirem com vocação para a arte, facto que importa a perda de tantos talentos aproveitáveis.

2º Pela prevenção desarrasoadada dos filhos da fortuna contra as artes em geral, prohibindo seus filhos de as cultivarem, resultando disto ficar limitadas aos desherdados da sorte.

3º Pela falta do incentivo e remuneração condigna, trazendo como consequência lógica uma vida cheia de dificuldades e, não raras vezes, a morte n’um hospital.<sup>619</sup>

Para Zacarias Gondim, parece haver uma correlação estreita entre música, raça e civilização. A passagem que se segue sugere que o autor estava alinhado com o frescor das ideias de Nina Rodrigues, tais como *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, publicada havia menos de uma década do artigo de Gondim,

Elementos tão heterogêneos, em convivência com os indígenas, povo selvagem, sem crenças nem lei, de vida nomada, só poderiam produzir a perversão dos costumes, em alto grau, como sucedeu. E como se isto não bastasse ainda, veio por sua vez, reforçar este exercito *sui generis* a introdução da colonia africana, povo boçal, para completar a obra da destruição dessa nova Babel, fazendo assim paralisar, por muito tempo o progresso de um paiz de tanto futuro.<sup>620</sup>

---

<sup>617</sup> GONDIM, Op. Cit., p. 9.

<sup>618</sup> Idem, p.17.

<sup>619</sup> Idem.

<sup>620</sup> GONDIM, Op. Cit., p.8.

Como ele operaria, porém, essa expectativa na garantia de um progresso redentor mediante o lugar que a música ocupava, com tantas dinâmicas em oposição observadas nas suas colocações, tais o menosprezo das elites em relação à atividade do músico, a escassez de subsídios, a falta de instrução e de “audição de música boa”? E aqui outra linha de pensamento aparece: Zacarias Gondim acreditava nessa conciliação possível. Segundo ele, tratava-se de uma nação jovem que precisava de tempo para firmar sua identidade, sua raça. O Brasil encontrava-se, segundo ele, num processo civilizador, firmando-se como nação, e ainda não possuía uma música de “cunho brasileiríssimo”. A música até então era resultante de uma “*melange* sem ordem e sem graça”<sup>621</sup> e esse caráter nacional seria constituído com o tempo.

Assim como existem diferentes raças, com indoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua musica etc.etc., tem uma feição especial, de accordo com os seus caracteres. O nacionalismo de um povo nasce com elle, manifesta-se expontaneamente, tomando uma feição característica, original que o distingue de outro qualquer, embora haja entre elles algum ponto de contacto. Esta afinidade, porem, não poderá ser confundida senão após um longo espaço de tempo de convivência mutua, um crusamento de raça, donde possa resultar o apparecimento de um povo novo, por assim dizer, que se identifique de tal forma a estabelecer novos hábitos, novos costumes, formando, enfim, uma nova personalidade, que embora participando de raças diferentes, apresente uma entidade especial.<sup>622</sup>

Curioso é observar que aqui, provavelmente Zacarias Gondim teve inspiração no argumento de José Bonifácio<sup>623</sup> para condicionar o futuro nessa perspectiva de uma nova identidade que se forjaria com o amálgama das raças. Nas suas palavras: “A liga de dois metaes dá em resultado um outro, que, embora participando dos dois, toma cor e maleabilidade diferentes, soffrendo novas modificações à proporção que se lhes

---

<sup>621</sup> Idem, p.10.

<sup>622</sup> Idem, p.14.

<sup>623</sup> “[...] amálgamação muito difícil será a liga de tanto metal heterogêneo como brancos, mulatos, pretos livres e escravos, índios etc. etc. etc., em um corpo sólido e político”. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. In. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, nº 1, 1988. p. 5-27. p. 6.

addiciona uma nova liga”.<sup>624</sup> Zacarias Gondim, desse modo, faz coincidir sua descrição qualitativa da música produzida embalado amiúde pelas denominações mistura e *pout pourri* e leva a se crer numa correlação com o povo igualmente misturado, no caso, as misturas que para ele eram qualidades duvidosas como os “negros boçais”, “índios indolentes”, os “*lazaroni italianos*”, os “ciganos”.

Nota-se já uma grande tendência para a unificação, quase sutil, dos nossos costumes; todas [raças] mais ou menos estão aclimatadas, mas não temos ainda uma nacionalidade typica.<sup>625</sup>

A música, por sua vez, era na sua visão, uma produção amorfa, carente de domínio do saber constituído representado pela música ocidental europeia. O que seria uma música nacional para Zacarias Gondim e como ele compreendia a questão dos gêneros?

O Brasil não tem uma música nacional e quase se pode afirmar que não tem canções populares porque o que existe com visos de forma primitiva, somente dos indígenas, são umas melodias que foram modificadas e adaptadas aos Benditos, etc. [...] mas não nas modinhas e outras canções que se cantam em todos os Estados, as quaes não estão revestidas da forma singela e nem da simplicidade de intervallos, abrangendo uma pequena extensão, característicos que concorrem, em grande parte, para dar-lhes um sabor especial. Admitto a existência de uma musica popularizada, nacionalisada; quanto à de uma música popular ou nacional não estou de acordo.<sup>626</sup>

Essa afirmação soa enigmática. À primeira vista, parece apenas se tratar de uma ingenuidade, mas ele tinha uma noção de que nas músicas da tradição oral predominavam intervallos próximos, melodias simples, com poucos saltos, conforme assinalou há instantes. Não se pode entender isso como uma generalização da canção popular, mas, sem dúvida, é pertinente. O elemento de tensão, porém, é, como ele não conseguia identificar/*escutar* melodias com esse caráter no seu cotidiano? Isso é sintomático. Além disso, o autor parece falar de um lugar ou na voz de um todo que fala

---

<sup>624</sup> GONDIM, Op. Cit., p.14.

<sup>625</sup> GONDIM, Op. Cit., p. 15.

<sup>626</sup> Idem, p.16.

para além de si. A referência que se faz é a uma mentalidade representativa do lugar de onde ele fala e está. Resta claro que quem fala mais no seu discurso é um coletivo idealizado, um todo o qual ele elabora e fala junto ou como seu representante.

Na constatação da música do seu tempo presente, Zacarias não deixa de notá-la, porém dispara contra a “música ligeira”, deixando claro que a música do seu presente, apesar de ser percebida como um fenômeno emergente, era condenável,

Tratando-se então de música clássica, ainda é pior. Em geral, o povo brasileiro gosta de preferência das músicas ligeiras, valsas, polkas etc., as quaes têm uma extração enorme. [...] Dóe-me n'alma quando vejo umas tantas músicas, compostas por verdadeiras nullidades, algumas até contando dez edições, ao passo que outras, de mérito real, e que revelam muito saber da parte de seus compositores, não conseguem esgotar a primeira edição!<sup>627</sup>

Para ele, o critério que deveria balizar o que valia a pena ser editado era o mérito artístico, no caso, explícito pela referência ao “muito saber” dos compositores. A constatação do comércio “aquecido” de músicas com os primórdios da indústria editorial que dava seus primeiros sinais, ele justifica no gosto do povo pelas músicas ‘leves’. Certamente, em parte, ele tem razão. Ainda não se cogitava, no entanto, no aspecto mercadológico das canções. A análise recaía sobre a qualidade e o tipo. Uma música “boa” estava sendo preterida em virtude da falta de conhecimento, de condicionamento do povo e ações educativas que pudessem formar o gosto pela “música clássica.”

E ainda, porém, o que Zacarias queria dizer com popular diferente de popularizada? Segundo ele, música popular

É aquella que, caracterizando a índole e costumes do povo de um paiz, não se pode confundir com a de outro qualquer. Convem, porem, como diz um escriptor, não confundir a canção popular com a melodia popularizada. A primeira é instinctiva, expontanea, inconsciente; o povo a canta, divulga, e conserva-lhe a forma inicial, porque é simples. A

---

<sup>627</sup> GONDIM, Op. Cit. p.22.

segunda, porém, vulgariza-se, é verdade; é ouvida com prazer também, mas não cria raízes; não brota naturalmente das impressões, emoções e paixões do povo, não traduz o seu sentimento como a outra. Porém pertence à mesma família, mas uma participando da consangüinidade e a outra da afinidade.<sup>628</sup>

Para o autor, a música popular está relacionada à fixação de uma identidade por filiação e, por conta disso, se constitui no seu entendimento uma clara oposição ao que é transitório e, principalmente, estrangeiro. Uma idealização, certamente, do caráter genuíno como se fosse possível, o desejo de legitimar a nação, de reconhecimento do que a ela é próprio. Essa tensão é indicativa de como era complexo pensar sobre essa nação ‘misturada’, que, se relaciona também com a complexidade de pensar a ‘natureza’ de uma música contingente. Não seria forçoso lembrar aqui Hobsbawn, citado por Alonso,<sup>629</sup> ao afirmar que “as nações novas se empenham em inventar tradições que as definam e as distingam”.

Zacarias expressa uma crítica bastante radical e pertinente relativa à situação social dos músicos. Ele dedicou algumas páginas a descrever o ambiente das bandas militares, denunciou salários irrisórios e o quanto estavam à mercê da boa vontade do campo dominante. Não deixa de ser interessante pensar-se que a maior parte do que ele percebe como descaso, menosprezo das elites, e a mobilidade que os músicos deveriam ter para conseguirem sobreviver de sua arte não mudou, permanecendo as mesmas questões na atualidade. Outro aspecto a ressaltar é que Zacarias não pode ser compreendido apenas sob o viés pedagógico do seu discurso. Ele também, no mesmo artigo, fez duras críticas ao sistema, às instituições por conta do descaso com que a música é tratada pelos setores dominantes no Brasil, a começar pelo Estado. Além disso, percebeu e sintetizou as dificuldades dos músicos de seu tempo, ao que parece, dificuldades como já exposto, continuaram intrínsecas,

---

<sup>628</sup> GONDIM, Op.Cit. p. 16.

<sup>629</sup> ALONSO, Angela “Crítica e Contestação: o movimento reformista da geração 1870”. In: *RBCS* vol.15, nº 44, outubro /2000, p.35 -55.

O músico no Brasil precisa ser um pouco encyclopédico para poder viver com mediania. Poucos são os amadores que gostam de ouvir um bonito trecho musical exibido com maestria. Para que um concerto tenha concorrência, é preciso incluir no programma uma terceira parte destinada à dança, única cousa que ainda prende a mocidade actual, que, em sua maioria, tão mal emprega o tempo. Tratando-se então de música clássica, ainda é pior. Em geral, o povo brasileiro gosta de preferência das músicas ligeiras, valsas, polkas etc., as quaes têm uma extracção enorme.<sup>630</sup>

Passados 20 anos da publicação de Zacarias Gondim, em 1903, encontram-se ideias semelhantes às suas num artigo intitulado “A Música Brasileira”, publicado no *Diário do Ceará*, em 1926. O motivo da queixa expressa no artigo era a viagem de uma banda militar da Bahia à Europa com a finalidade de representar o Brasil. O problema, segundo o autor, era que o repertório não estaria à altura de uma representação nacional, porque nem era tradicional como “aquella que estava entre nós desde o descobrimento”, tão pouco, era um exemplo do “folk-lore”, já que não contemplavam “modinhas” nem, por exemplo, “a música genial e consagrada de Patápio Silva”.

Por melhor repertório que se acompanhe a banda bahiana e maior seja o número de composições brasileiras que o componham, jamais ella poderá fazer uma demonstração como devera, uma propaganda da Música brasileira, esse legado imortal do gênio espantoso de Carlos Gomes, que deixamos fenecer nos alicerces, porque ainda não pudemos fazer, no domínio da arte, a verdadeira emancipação do espírito nacional.<sup>631</sup>

Para o crítico, o repertório referido como sendo de uma maioria de composições brasileiras incharacterísticas era motivo de um apaixonado repúdio, conforme se expressou,

Oh, mal aventurada propaganda essa de encadernar numa fatiota, de flanela kaki, com botões de lyras prateadas 65 “espécimen” bahianos, para mandar às grandes cidades europeas servir um cardápio extravagante a todos os paladares, “sambas”, para enxher os “ócios” dos avinhados lisboetas; “tangos argentinos” para exaltar o “bolero” dos nervosos madrilenhos; “fox-trots”, “shymmys” e “rag-times” para sarar o “spleen” aos frígidos londrinos e “maxixes” e “foxes-blues”

---

<sup>630</sup> GONDIM, Op. Cit., p. 22.

<sup>631</sup> *Diário do Ceará*, 6/7/1926.



para fazer a “folie joyuse” dos afectados parisienses! Isso poderá ser tudo, menos Música brasileira!<sup>632</sup>

A especulação sobre os novos gêneros estadunidenses recém-chegados ao Ceará tem início em 1924. Encontram-se no *Ceará Ilustrado*, por exemplo, críticas a essa invasão. O motivo da adoção das novas músicas é reflexo da “rejeição ao antigo” e de uma “educação ineficiente” da juventude, “do princípio ao fim”.

[...] Fortaleza, pode-se bem dizer, é a cidade dos pianos, aqui e ali, em toda rua, se ouve o seu *dorémifalsolar...* interminável. Mas o que nos dão para ouvir? Tangos, ragtimes, Fox-trots, shimmes e quejantos...Maxixes carnavalescos, cujos frívolos trechos são trivialmente berrados e assobiados à rua pela garotada. Infelizmente já não se anseiam os clássicos, os grandes mestres da arte divina! os artistas da onda sonora foram esquecidos. É o horror ao que é antigo [...]<sup>633</sup>

Na mesma década, os anos 1920, encontra-se outra produção discursiva dos sujeitos “pedagógicos” que igualmente sintonizavam com Zacarias Gondim na defesa do estudo formal da música e no cultivo de uma ‘arte superior’. O livro de Teoria Musical, do autor cearense, o Padre José Barbosa, esboça no prefácio a ideia de que indesejadas demandas se impunham às práticas musicais, tais como o imediatismo, e que a vontade de tocar um instrumento musical incorria num autodidatismo prejudicial. Essas atitudes eram, segundo José Barbosa, inapreciáveis, e a defesa de um conhecimento teórico e sistemático da música tornava-se premente,

[...] no Ceará, não se falava em theoria musical; todos obedeciam cegamente a antiga rotina de aprender, em mais breve tempo, a tocar um instrumento qualquer, sem saber por que. Ainda hoje, entre nós, o conhecimento theorico de musica, relativamente continua em estado embryonario [...]<sup>634</sup>

---

<sup>632</sup> *Diário do Ceará*, 6/7/1926.

<sup>633</sup> *Ceará Ilustrado*, 5/10/1924.

<sup>634</sup> JESUS, Pe. José Barbosa de. *Novo Compêndio de Música: Theoria Elementar*. 3ª Ed., Fortaleza: Est. Graphico A. C. Mendes, 1924.

O autor expõe a defasagem do Ceará no desenvolvimento de estudos musicais “mais sérios”. Sua explicação para essa carência é de que havia uma “tendência geral do modernismo”, cujas palavras de ordem eram, segundo ele, “ter e gozar”. Desse modo, segundo ele, “tudo se actrai por uma corrente irresistível”, e, até a música é envolvida, em virtude da “deficiência intellectual e aversão ao estudo”.<sup>635</sup>

.Em meio ao aquecimento de todas essas ideias é que foi instituída em Fortaleza a Escola de Música Carlos Gomes. Fundada em 3 de março de 1928 pelo maestro Henrique Jorge, em um esforço coletivo, já que o músico Edgar Nunes e Orlando Olsen empenharam-se para articular o retorno do maestro italiano Luigi Smido que se encarregaria da direção da escola.

A escola emergiu segundo o argumento de uma “renovação do meio artístico”<sup>636</sup> e o retorno do maestro Smido foi percebido “como uma cousa de que estavam necessitando imperiosamente”.<sup>637</sup> A inauguração da escola, bem como a inauguração dos salões de concerto e da biblioteca, alguns meses depois, contaram ambos os eventos, com a presença de autoridades locais, representantes religiosos e da imprensa. Os representantes do presidente, da Associação Cearense de Imprensa e o diretor da escola, o maestro Smido, proferiram discursos inaugurais, seguidos de apresentação do Hino Nacional tocado pelos alunos, e de outras peças de câmara em homenagem ao compositor Alberto Nepomuceno. Os eventos inaugurais encerraram-se “com um copo de cerveja servido aos presentes e a banda de música do Regimento Militar tocando do lado de fora do estabelecimento”.<sup>638</sup> O jornal comentava ainda que o fotógrafo Severiano “bateu chapas encantadoras”.

---

<sup>635</sup> Idem.

<sup>636</sup> *Correio do Ceará*, 6/3/1928.

<sup>637</sup> Idem.

<sup>638</sup> *Correio do Ceará*, 6/3/1928.

A imprensa cobriu a maioria das atividades festivas da Escola. O público presente aos eventos esteve sempre destacado como “seleta assistência, constituída pelos segmentos mais representativos do alto meio social e artístico”.<sup>639</sup> A Escola era particular sem subvenções e funcionava na rua Senador Pompeu , 202. Na sequência, a transcrição da sua oferta. O maestro Henrique Jorge, no entanto, não aparece como professor.

PIANO- Dona Hortência Jaguaribe de Alencar, dona Esther Salgado da Fonseca, senhorinha Yone Souza Pinto e senhorinha Nayde Jaguaribe de Alencar.

VIOLINO – Professor Edgar Nunes e senhorinha Nunes Freire.

FLAUTA – Professor Antonio Moreira.

CLARINETE - Professor Manoel Xavier

THEORIA E SOLFEJO – Professor Euclides da Silva Novo.

Harmonia, Contraponto, Instrumentação e Composição, Canto Coral, Italiano e Alemão, Exercícios práticos de orquestra, Morphologia, História da Música, Leitura a primeira vista, Transposição e Acompanhamento – Maestro Luigi Maria Smido.

FRANCEZ – Professor Euclides César

Esripturaria e dactylographa – D. Anaelia Nunes Freire e Inspectora – D. Adelaide Rodrigues Braga.<sup>640</sup>

Os músicos Silva Novo, Edgar Nunes e Antonio Moreira, outrora envolvidos com a música dos cinemas e também à frente das “orquestras jazz”, como se pode conferir, estavam entre os professores de teoria, violino e flauta, respectivamente. Havia uma hierarquia entre os professores, sendo o maestro Smido, provavelmente pelo reconhecimento dos seus conhecimentos específicos, o melhor pago dentre todos. Aulas de instrumento custavam 25\$000; aulas de teoria e solfejo do maestro Silva Novo 5\$000; aulas de teoria, contraponto, harmonia etc 30\$000 com maestro Smido; teoria e solfejo com maestro Smido 20\$000. A matrícula custava 10\$000. O programa e o

<sup>639</sup> *Correio do Ceará*, 4/3/1928.

<sup>640</sup> *Correio do Ceará*, de 2/3/ 1928.

regulamento foram especificados nos jornais: constavam de duas aulas semanais de instrumento, mais aulas obrigatórias de teoria elementar e solfejo durante dois anos. Condições especiais eram oferecidas aos músicos de outras localidades do Ceará, como a possibilidade de frequentar apenas uma aula de instrumento e uma aula de teoria por semana, adquirindo um certificado diferenciado.

São noticiados, naquela ocasião, jovens cearenses que estavam em outros estados, ou regressavam de estudos musicais no Exterior ou em outras capitais e apresentando-se em Fortaleza como concertistas. É o caso, por exemplo, da violinista Carmem Castello Branco,<sup>641</sup> que estudou em Paris, retornando ao Ceará, em 29/10/1926, e das cantoras Lais Lopes Wallace, Isa Gondim Lins e da pianista Nadir Parente,<sup>642</sup> esta, inclusive, teve os estudos no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro subvencionados pelo Governo do Ceará. Nos jornais aparece na introdução da nota desses recitais um lamento recorrente, afirmando que “poucas vezes Fortaleza tem a ocasião de ouvir concertos dessa natureza”,<sup>643</sup> ou manifestações do tipo, “em que pese a modorra de apathia e de indiferença do meio ambiente”,<sup>644</sup> que sinalizavam uma vontade de que houvesse maior frequência de iniciativas do gênero. Os programas dos concertos tornavam-se mais específicos com predomínio do repertório erudito, e os concertos eram comentados como um evento social da “elite cearense”.

Outro nível discursivo dos pedagógicos é observado na imprensa com relação ao ambiente cultural e aos eventos. Alguns críticos e também alguns memorialistas percebem a cidade como monótona. Essa expectativa que se esboça mediante a queixa exprime uma contradição que lhe parece ser inerente, isto é, proporcionalmente ao

---

<sup>641</sup> Ver fotografia anexo.

<sup>642</sup> *Ceará Ilustrado*, 6/7/1924. Vide foto da pianista anexo.

<sup>643</sup> “Matineé Musical no salão do Club Iracema”. In: *Diário do Ceará*, 31/12/1926.

<sup>644</sup> “Escola de Música Carlos Gomes.” In: *Correio do Ceará*, 6/3/1928.

incremento das ofertas de diversão com novidades, e a emergência da música em questão aumentou nos jornais a crítica nas notas sociais, nas quais a cidade e o campo artístico são percebidos como insuficiente e sem diversidade. A queixa atinge os cinemas, inclusive, que na opinião de alguns, ao lado dos clubes, teriam influenciado a mudança de hábitos prazerosos como a sociabilidade de sentar-se nas calçadas, papear ao som dos violões e a prática dos folguedos.<sup>645</sup>

Na opinião do crítico Polybio,<sup>646</sup> manifesta na imprensa, a razão dos cinemas estarem lotados era, justamente, em virtude da escassez de opções de entretenimento,

[...] raros são os espetáculos teatrais, e mais raros ainda os que mereçam ser apreciados [...] as festas nos clubes são espaçadas e não estão ao alcance de todos [...] os cinemas estarem lotados, exibindo filmes intragáveis, estragados e de cowboys americanos [...] é em virtude da falta de opção de espetáculos, já que a pacata cidade província é sem movimento e sem vida [...] <sup>647</sup>

O desejo por novidades e a percepção de uma falta é constante. Concomitante a isso, a cidade pulsava com alguma diversidade de eventos nos quais a música se inseria: cinemas, os festivais, as festas nos clubes, a música na praça, nos cafés, os concertos que aconteciam com uma frequência mensal, as companhias de opereta e teatro que semanalmente eram divulgadas na imprensa, como há pouco esmiuçado. Para alguns, no entanto, esse campo permanecia precário e carente de novidades.

---

<sup>645</sup> COSTA, Antonio Teodorico.

<sup>646</sup> Polybio é o pseudônimo de Teodoro Cabral que em 1911 foi editor da revista *Walhala* (habitação dos deuses. ALENCAR, Edigar de. Op. Cit., p.135.

<sup>647</sup> *Gazeta de Notícias*, 2/1/ 1928.

## 4.2 Síntese dos Performáticos

Se os pedagógicos, apresentados há pouco, situam-se num tempo contínuo, de expectativa, no qual produzem discursos e de onde foram pinçadas muitas queixas em relação ao tempo presente, a atuação dos performáticos, por sua vez, demonstrou que eles estiveram inseridos no tempo descontínuo e experimentaram os deslocamentos constantes decorrentes das adversidades do campo musical, além de terem desenvolvido ininterruptamente respostas às mobilidades necessárias que a atuação como músico profissional demandava.

Com o início do século XX, os performáticos (pianistas, compositores e músicos dos cinemas, dos clubes, professores particulares) multiplicaram as possibilidades de ação. Estiveram inseridos nos mais variados espaços e responderam às novidades modernas, tais como a música para cena muda, as orquestras de jazz nos clubes e para recepções, a música para festivais, concursos etc. O piano, por seu turno, instrumento caro, presente nas casas ricas do século XIX, ganhou as praças e popularizou-se entre os músicos, menos favorecidos economicamente. Como se conferiu, ouviram-se as vozes desses músicos no embate pelos contratos e emprego nos cinemas. Outro aspecto a ser enfatizado: no século XIX, alguns músicos tinham outros ofícios,<sup>648</sup> no século XX, contudo, em Fortaleza, a maioria dos músicos se profissionalizou e dependia exclusivamente da sua atividade como profissional da música.

Considerar a bipartição entre pedagógicos e performáticos como lugares delimitados revelou-se arbitrária. Isto porque os campos não eram estáticos e completamente territorializados. Alguns músicos deslizavam, se inserindo também entre os pedagógicos, participando da Escola de Música Carlos Gomes, que

---

<sup>648</sup> GONDIM, Zacarias. Op. Cit. p.25. O autor se refere ao músico Arerê (Felix José de Valois), por exemplo, que era um bom alfaiate.

representava o segmento da música “artística” no Ceará. Alguns performáticos atuaram também neste campo, porém, sem produção discursiva. Edgard Nunes, que esteve à frente das orquestras dos clubes, dos cinemas, deu aulas na Escola de Música. Em trânsito oposto, Henrique Jorge, partidário da música erudita, porque se revelou contrário à música comum urbana - aquela das novidades estadunidenses, também dirigiu a orquestra do cinema.

Notou-se, igualmente, que os músicos performáticos, tampouco, se reconheciam no discurso dos pedagógicos a propósito de suas músicas e práticas. Simplesmente atuaram. É possível, todavia, ler nas suas atuações sua capacidade de desdobrarem-se em performances diversificadas, mas também nota-se uma acomodação, já que assimilaram as novidades e se tornaram seus reprodutores, ainda que, à sua maneira, como se viu anteriormente, destacando-se, como exemplos, o autodidatismo, a oferta de aulas para uma diversidade de instrumentos por um mesmo professor, e a sua escrita musical para piano que revelou uma semelhança com a música de banda. Esses músicos rapidamente entenderam a nova ordem em que estavam inseridos, a da primazia da comunicação, e se anunciavam e ofertavam partituras à redação dos jornais a fim de autopromoção.

Entende-se que, embora a recente globalização da música já desse sinais de sua força, a exemplo da multiplicação de edições de partitura para piano, acrescentam-se ainda o início das gravações e a divulgação dos produtos na imprensa, as respostas dos músicos a esse novo campo da cidade moderna, revelou-se como tática. Um exemplo a recordar: eles se inventaram frente a extinção dos cinemas mudos, por exemplo, ao se articularem de acordo com os modismos, inserindo-se como mestres das aulas particulares, bailes e, muitas vezes, empreendendo lojas de música, editoras, e no teatro de revistas.

Muitos outros - Athayde Cavalcante, Acácio Alcântara, Lucy Barroso, Hilda Mattos, Antonio Moreira, Heloísa Borba, Mozart Ribeiro, as irmãs Teodorico, Pilombeta, os músicos da família Gondim, foram os protagonistas da cena musical de Fortaleza dos anos 1920. Nenhum deles, no entanto, à exceção de Henrique Jorge e Edgar Nunes, que estiveram relacionados à Escola de Música e que circularam entre os setores administrativos e institucionais, como é o caso de, Henrique Jorge, que dirigiu o Theatro José de Alencar<sup>649</sup> por quase nove anos, consta entre as 1001 efemérides do Ceará,<sup>650</sup> ou nas histórias dos discursos pedagógicos da cidade.

Pergunta-se, por outro lado, sobre a razão de nenhum discurso pedagógico ter saído do papel, sobretudo da ‘pedagogia estética’ que elege um tipo de música essencial e bom para todos. Ainda hoje, também, se produzem queixas sobre as mesmas ausências: de espaços com música erudita, falta de incentivos das “autoridades”, menosprezo do campo artístico pela elite, ambiente insuficientemente formado etc. A pedagogia da ‘brasilidade’, por sua vez, já tem uma coleção de representações e, no entanto, seus discursos não conseguem se fixar totalmente. Conforme Bhabha, isso acontece em virtude da “intervenção do performático”,

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas.<sup>651</sup>

A questão é que o discurso pedagógico cria uma identidade arcaica, fechada. O discurso pedagógico está apegado a lugares cristalizados, ideais, e cujas questões são recorrentemente insolúveis, porque estão fundamentadas num imaginário, na percepção de uma falta, que nunca cessa: se a análise recai sobre a “música ligeira”, a questão é

---

<sup>649</sup> CARVALHO, Jader. *A Esquerda*, 14/2/1928.

<sup>650</sup> Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/cearenses/Menuilustres.php> acessado dia 26 de maio de 2015.

<sup>651</sup> BHABHA. *Op. Cit.*, p. 211.



justificar a ausência de elementos populares tradicionais. Se a análise incide sobre a música local fortalezense, a queixa está em um ambiente insuficiente de atrações, se a queixa é a formação dos músicos, a falta é identificada como ausência de escolas, incentivo etc. Os pedagógicos são os arautos da falta.

Os discursos da falta não deixam também de enunciar silenciosamente que eles desejam se encaixar igualmente no bonde da história. Como? Eles seriam os protagonistas, caso vingassem “as comunidades imaginadas”<sup>652</sup> por eles. Seus discursos, também, dizem muito sobre as sociedades Modernas, cujos “tempos disjuntivos” evidenciam serem muito fragmentadas ao ponto de fazerem com que muitos, em vez de estarem plenamente inseridos num tempo da experiência, ao contrário, eles produzem ou vivem de *cantar* seus discursos.

Há de se lembrar ainda que os discursos pedagógicos não vingam completamente no tempo presente, real, porém, a arte pode significar, como representação, a manutenção dessas idealizações. Bhabha denomina de “suplemento”, ou seja, aquilo que “cumula e acumula presença” e que é facilmente capturável, de modo que legitima e ilustra o discurso da unidade e da coesão. É nesse *locus*, portanto, onde se promovem generalizações do tipo - a “música brasileira” ou “a música fortalezense”, ou qualquer referente que torne grupos distintos, nos quais incidem movimentos, deslizos, deslocamentos e pluralidades, num todo coeso. A música é assim entendida nos discursos de Zacarias, e os demais exemplos revelam uma narrativa que também resulta coesa, um “horizonte naturalista, nacional”<sup>653</sup> e que é, como explica

---

<sup>652</sup>“A ideia de comunidade imaginada é formulada por Anderson em referência a representação de uma identidade imaginada, no caso a Nação. Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. Aproxima-se essa definição sugerindo que no campo da música uma unidade cultural e idealizada era a tônica dos discursos pedagógicos.

<sup>653</sup> BHABHA, Op. Cit. p. 218.

Bhabha, “fixada em uma sucessão de plurais – hospitais, prisões, aldeias longínquas”<sup>654</sup>  
 etc. Conforme Bhabha,

Um suplemento, em um de seus sentidos, “cumula e acumula presença”. É assim que a arte, a *techne*, a imagem, a representação, a convenção, etc. vêm como suplementos da natureza e são plenas de todas essas funções de cumulação completa.<sup>655</sup>

Com o argumento de Bhabha, é possível entender como algumas músicas e instrumentos são elencados para cumprir esse lugar da convenção e da representação de uma brasilidade, como, por exemplo, o violão e o pandeiro. O saxofone e a clarineta dos chorões, ou a predominância dos sopros, todos tão abundantes no Brasil, difundidos com as bandas de música, em geral, são menos lembrados e servem menos à fixação desse lugar. Não se trata de se destituir esses referentes, mas entender que algumas vezes são estabelecidos nos discursos que selecionam e se empenham em fixá-los como representações do Brasil. Até Policarpo Quaresma, personagem de Lima Barreto empenhado na cultura da feijoada, da caipirinha e do violão pode ser ilustrativo dessa perspectiva que aqui se chama a atenção para os discursos que promovem “a cumulação e acúmulo”.

Assim, a música, ou melhor, como bem simbólico, permanece nesse lugar, como, por exemplo, a ‘história da música’ e determinadas ‘obras’, como uma coleção representativa da música de um todo, configurada na função de representar a ‘história de um povo’. Resulta, portanto, em convenções do que seria esse todo homogêneo referente ao campo musical.

Nos dias atuais, ainda se encontram discursos do tipo pedagógico, no entanto, ao se lançar o olhar para o repertório dos performáticos, se percebe que ele desapareceu,

---

<sup>654</sup> Idem.

<sup>655</sup> Idem, *ibidem*.

‘quase’ sem deixar vestígios sonoros. O que é tocado desses autores? Quem é lembrado? Quais destas canções ainda são tocadas no piano? Não se sabe nada sobre seus autores e a música dos pianos não vigorou. Por que essas músicas se apagam tão rapidamente, com um tempo parecido com o dos insetos? E, neste caso, incorrem para a causa desse processo não só as seleções dos discursos pedagógicos, mas também a outro fenômeno, a própria Modernidade, da qual os discursos são manifestações reflexas.

De acordo com Benjamim, as coisas, ao nascer, já são velhas, e o envelhecimento e a morte não estão mais aos cuidados dos processos naturais; mas da “colaboração no seu planejamento e encenação”,<sup>656</sup> querendo ele dizer com isso que o sistema de produção e livre mercado se impôs sobre os demais sistemas. Participamos completamente implicados nesse sistema, ao que Ganebin acrescenta,

A busca incessante do novo só é, pois, uma agitação irrisória que mal recobre a atividade subterrânea e tenaz de um tempo mortífero. Segundo Benjamim, esta compreensão da temporalidade é inseparável da produção capitalista, em particular do seccionamento do tempo no trabalho industrial e da transformação dos produtos da atividade humana em mercadorias, “novidades” sempre prestes a se transformarem em sucata.<sup>657</sup>

Witte<sup>658</sup> assinala que foi o processo tecnológico desde o século XIX que acelerou a substituição dos objetos de uso. O novo modo de vida, alcançado com a industrialização, fez com que os bens de consumo passassem a ter menor duração, se tornando rapidamente obsoletos. Os valores de troca das coisas e o estímulo à produção mudaram a dinâmica do mundo e têm a primazia do ritmo dessa engrenagem. Portanto, com respeito à obsolescência de tudo na Modernidade, pode-se sintetizar com Witte que,<sup>659</sup> “no *conceito* de moderno, já está contido dialeticamente o conceito de envelhecimento, isto porque, o que é moderno hoje estará envelhecido ou fora de moda

---

<sup>656</sup> WITTE, Idem, p. 107.

<sup>657</sup> GANEBIN, Jane Marie. Op. Cit., p. 50.

<sup>658</sup> WITTE, Op. Cit., p. 107.

<sup>659</sup> WITTE, Op. Cit., p. 104.

amanhã”.<sup>660</sup> Não cabe se indagar por que as coisas envelhecem mais rapidamente na Modernidade, mas compreender que na Modernidade já está implícita a sua transitoriedade.

Os aspectos transitoriedade e obsolescência, no entanto, têm seu efeito potencializado, por volta do século XIX, uma vez que, como acrescenta Bolz,<sup>661</sup> esses aparatos tecnológicos, embora não alterem a “visão natural do mundo” mudam de alguma forma a percepção das pessoas. Nas suas palavras, “a modernidade estruturou cada vez mais, através da tecnologia, as funções da percepção, e faz parte de nossas experiências mais fundamentais o fato de nossa percepção ser perpassada por aparelhos e construções”. Para ele é importante essa consideração, já que isso significa um novo “*a priori* histórico e tecnológico do mundo”.<sup>662</sup> Cita-se o cinema analisado por Benjamin, como exemplo, e relacionado à música, no século XIX ainda, o advento da reprodução do som gravado.

Se, com a imagem do cinema, o recorte da objetiva e o recurso da montagem alcançaram um novo modo estético revelador do mundo moderno, possibilitado pela colagem dos fragmentos e detalhes num texto visual, e que é aprendido “num estado de distração”,<sup>663</sup> conforme percebido por Benjamin, em relação à música, - com os aparatos de gravação e reprodução, pode-se dizer que a música comum conquistou uma potência garantida, tornou-se um produto indiscriminado, facilmente difundido,

---

<sup>660</sup> WITTE, Bernard. “Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter Benjamin”. In: Revista USP, vol 15, 1992.p. 104.

<sup>661</sup> BOLZ, Norbert e LA FONTAINE, Michel de. “Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? Teoria da mídia em Walter Benjamin”. In: *Revista da USP* n.15,1992. p. 92.

<sup>662</sup> BOLTZ, Op.Cit., p. 92.

<sup>663</sup> BOLTZ, Op. Cit., p. 95.

universalizado. De acordo com Gautier,<sup>664</sup> o som investiu-se de duas características que passaram a defini-lo no início do século XX: a transportabilidade e a ubiquidade.

Em geral, costuma-se atribuir aos novos meios de gravação e reprodução sonora a mudança da percepção do som nas cidades. Lembra-se, contudo, que o piano vertical, muito difundido nos lares burgueses, como foi ilustrado, incomodava em Fortaleza no século XIX e o instrumento pode ser considerado sob essa compreensão, ou seja, como sendo uma nova tecnologia musical que veio acompanhada da disseminação de edições da música de salão. Acrescenta-se que a música dos pianos foi frequentemente citada, na ambientação dos romances ou nas crônicas de jornais dos autores cearenses,<sup>665</sup> por extrapolar os limites do campo privado, alcançando as ruas com os sons da música que vinha das casas, além de invadir outros espaços de um mesmo edifício. Gilberto Freyre, também comentou o fenômeno, referindo-se ao século XIX.<sup>666</sup>

A música dos pianos e, conseqüentemente a das gravações, se coadunam, desse modo, com essa mudança de percepção na Modernidade. Assim como ocorreu com a escrita que sai dos livros e alcança a arquitetura, os cartazes, ou, conforme assinalada por Benjamim<sup>667</sup>, a paixão escópica, por exemplo, com as galerias modernas, cineramas, panoramas, fantasmagorias, o som, - um pouco menos discutido, atravessou os espaços, tornou-se indiscriminado, excessivo, misturado, além de recortado, colado nos mais distintos formatos e aliado à imagem, no caso do cinema mudo.<sup>668</sup>

---

<sup>664</sup> GAUTIER, Ana María Ochoa. “El contradictorio siglo del sonido”. In. *Margens*, jan a jun (2006): 4 - 15.

<sup>665</sup> Ver Adolfo Caminha e Oliveira Paiva.

<sup>666</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 2000, p.285. “O som dessa música de piano, tocada às vezes para as visitas, outras vezes para as pessoas da família ou como lição ou exercício de sinhazinha – que, no Segundo Reinado, passou a ser considerada incompleta em sua formação social se não aprendesse além de música piano – tornou-se o principal som de comunicação de dentro para fora, de casa nobre ou burguesa, com a rua.” Freyre, Op. Cit., 285.

<sup>667</sup> BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Org. Wille Bolle. 2ª Ed., Belo Horizonte: UFMG, 2009.

<sup>668</sup> Faz-se referência ao cinema e à escrita, porque se percebem a correlação e imbricação do som no início do século XX com essas outras expressões estéticas.

A transportabilidade do sonoro, por sua vez, favoreceu sua ubiquidade. Os sons passaram a estar descolados de seus territórios de origem, sendo de vários lugares ao mesmo tempo, não sendo possível singularizá-los. Compreende-se, desse modo, por que os gêneros mudam sempre, porém parecem permanecer semelhantes com variações de ‘levadas’. Recordar-se Vega, ao chamar a atenção sobre a impossibilidade de se conferir uma identidade às danças (tango, fox, etc) da Modernidade, uma vez que a circulação e a ‘re’-novação dos gêneros são infundáveis.

A ubiquidade do som por meio da música comum nas cidades modernas, inclusive, tornou-se muitas vezes opressiva, além de causadora do silêncio de outras práticas, um pouco mais singulares, locais até, ocorrentes em níveis diferentes, menos engajadas na roleta da globalização. Esse pode ser o caso de Fortaleza, inclusive. Essa onipresença do som converteu-se numa espécie de pano de fundo ruidoso no mundo, e a escuta contemplativa, por sua vez, se tornou cada vez menos possível. Mais plausível é o corpo que vibra com a música de dança, ou com a canção romântica. No que se refere à música comum, essa experiência musical moderna, especialmente no início do século XX, é uma experiência senão “distraída” – como no cinema, mas outra frequência sensorial, que não só determinada pela escuta. Cada vez mais, a música é reduzida a estar apenas no ‘pulso’, anexada a imagens e quase sempre relacionada à comunicação subjetiva de uma falta (abandono, incompreensão, amor não correspondido etc). A música comum não propõe narrativa, tampouco explora variantes formais, não significando que ela não seja constituída da diversidade de tipos.

As práticas musicais igualmente se transmutaram. A música aparece como um negócio, uma empresa de realização coletiva desdobrada por muitos sujeitos em várias etapas. Essas mudanças da percepção, da composição (bricolagem de elementos) e o

---

empreendimento musical são características do “novo estilo moderno”. Acrescenta-se que, como exemplificado por Marcello, esses elementos não são uma particularidade do século XIX ou XX. Todos foram percebidos, conforme comentado, no século XVIII ainda, e tiveram as características acentuadas e com desdobramentos no século XX. A música de salão fortalezense pode ser alinhada a essa compreensão.

Todos esses aspectos, acrescidos da descrição da música nas três primeiras décadas do século XX em Fortaleza, fazem emergir a inevitável e velha questão: que música é essa? Trata-se de arte ou mercadoria? Seria possível a música na Modernidade não ser uma mercadoria? Evitando-se à questão o seu aspecto absoluto, pode-se dizer, alinhando-se à Bolz que, para Benjamim “não há qualquer diferença entre arte e mercadoria”, ou ainda, “só existem obras de arte na medida em que elas estão embutidas na forma de mercadorias”.<sup>669</sup> O autor explica que:

[...] tudo aquilo que foi produzido esteticamente antes da configuração da arte pela forma da mercadoria não tinha qualidade específica de arte autônoma, mas tinha caráter de culto. Quer dizer que, antes da constituição da arte especificamente burguesa, as práticas estéticas eram momentos de um contexto cultural abrangente. Ou seja, antes da arte, a práxis estética era práxis cultural. Assim que a arte se constitui, no sentido próprio que hoje lhe damos, ela é inseparável da forma de mercadoria.<sup>670</sup>

Embora a questão seja mais complexa ao se levar em conta a impossibilidade de generalizações, evidentemente, é muito simplista asserir apenas a música como mercadoria. Foi necessário se perguntar, neste estudo, de que forma? Por que umas parecem distintas e resistentes a essa leitura, enquanto outras são mais permeáveis? Com relação à primeira questão, elas são constituídas em meio ao processo histórico que evidenciou o fato de que tais músicas emergiram no campo dos valores de troca. Recordam-se a música para recepcionar, a música para fazer dançar, a música para o

---

<sup>669</sup> BOLZ, Op.Cit., p. 92.

<sup>670</sup> Idem, *ibidem*.

cinema mudo, a música para animar os cafés e a praça, a música para o carnaval dos clubes etc; a música como plataforma de ensino na escola de música; a música dos espetáculos de entretenimento.

Com respeito à música de que trata este estudo, é possível explicá-las sob esse entendimento: ela não existe desvinculada da sua forma mercadoria. Isso não é uma qualificação, considerando que a música erudita, por exemplo, tinha a pretensão de não se confundir com a mercadoria, entendendo-se como uma criação desinteressada, sob um regime cultural estético. Relativamente à segunda questão, o que talvez torne umas mais perenes do que outras, no caso, somente uma investigação dos processos históricos nos quais estiveram implicadas é que possibilitaria identificar o porquê de umas serem portadoras de futuro e outras não. Provavelmente isso requer pesquisas sobre as diversas maneiras de fazer. Músicas ‘boas’ ou ‘ruins’ permanecem, não sendo este um critério para a sua eternidade. Isso, inclusive, transcende o âmbito do que propõe esta pesquisa, carecendo de investigação posterior e mesmo porque, com relação às fontes estudadas, nenhuma música conquistou o passaporte para o futuro. Permanecem silenciadas.

Destaca-se o fato de que a imprensa exerceu participação central na positivação do repertório e na opção e recorte que fez pelos tipos de práticas musicais “modernas” que foram intermitentemente divulgadas em detrimento de muitas outras músicas que foram, em consequência, ignoradas. Não se pode dizer, portanto, que se tratava de uma adoção espontânea dos cidadãos de Fortaleza a adesão às novidades. Trata-se de um combinado de forças e interesses nos quais estavam implicados os “capitalistas”, como eram chamados os empresários, aqui se referindo àqueles do ramo dos entretenimentos, a imprensa que com eles se alinhava, e, no que toca à cultura, também sintonizava com suas referentes estrangeiras e os “performáticos”, que, por seu turno, protagonizaram o processo, assimilando e apropriando-se dos gêneros de circulação internacional, ao que



parece, por entenderem como um campo novo e aparentemente profícuo. Certamente, porque se tratava da novidade, do que se mostrava como atual, do sentir-se à frente e representava uma boa dose de sedução para todos, incluindo o público.

Retorna-se com Benjamin, uma vez mais e com o qual se adere, ao afirmar que *todas* as músicas são, portanto, mercadoria, já que todas emergem nesse novo modo de perceber o mundo. Bolz, a propósito da vinculação da arte à mercadoria na Modernidade, ressalta dois aspectos que fundamentam essa posição: primeiro, lembra ele, é que Benjamin pensa a estética não no sentido tradicional em que se utiliza, e sim na acepção grega do termo que significa *percepção*. A percepção do mundo mudou, conforme afirmado anteriormente. A grande novidade acrescida por Benjamin<sup>671</sup> é justamente a compreensão de que as novas tecnologias e os aparatos transformaram a percepção das pessoas. Não é somente porque a arte é perpassada pelos aparatos tecnológicos, mas porque um novo modo de ser no mundo com a obsolescência dos artefatos, a caducidade dos elementos tecnológicos e dos bens imateriais estabeleceu ao homem ocidental uma rotina de impacto à sua percepção comum. É preciso a todo o momento responder aos choques e à morte; estar em confronto com o novo.

Como se pôde ver, os músicos “performáticos”, a todo momento, se reinventavam e assimilavam as demandas e as novidades. Hoje, distantes no tempo, é passível lê-los em ação respondendo aos choques. Ser músico significava ser também um empreendedor dos próximos capítulos, dos instantes seguintes. Vale lembrar, com Benjamin, apud Witte, que, o homem comum, portanto, se tornou um herói na Modernidade. Este papel do herói está para todos, para ser interpretado, já que “o mundo tal qual no drama barroco, está fadado à morte e é, portanto, privado de

---

<sup>671</sup> MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2002, p.68.

consolação”.<sup>672</sup> O homem moderno enfrenta cotidianamente sua morte, uma vez que a sua experiência lhe é suprimida porque não se estabelecem continuidades. Como não há permanência, não se constitui a lembrança, e também esta desliza constantemente, pois subsumida com a velocidade e caducidade do mundo.

Finalmente, outro elemento, em acordo com Benjamim, que se pode relacionar a um novo paradigma para a arte na Modernidade (o desaparecimento das músicas, a mercadoria, a novidade) é a perda da aura. Conforme assinala Rouanet,<sup>673</sup> a arte deixou de ser “aurática” não só pelas técnicas modernas de reprodução, tornando-se um subproduto desses meios; “mas também por um fenômeno social, e não somente tecnológico”. Para ele, a obra não “aurática” também se funda justamente no novo tipo de percepção do homem moderno, voltado para a vida presente, para a proteção contra a vida presente, para a proteção contra os riscos da cidade grande, para a vivência, a proximidade. Rouanet acrescenta que

[...] o herói moderno “anda entre a multidão dando e recebendo estocada. choques, [...] isso modificou qualitativamente sua sensibilidade. Ele tem mais consciência que memória. É mais capaz de perceber que de lembrar-se, é mais sensível ao descontínuo da vivência que a continuidade da experiência.”<sup>674</sup>

É possível suscitar a ideia de que se desmitificou a primazia do valor cultural estético. Conforme Benjamim apud Rouanet, “fazer as coisas se acercarem humana e espacialmente é uma preocupação das massas atuais com sua tendência a superar a unicidade dos fatos”.<sup>675</sup> As partituras musicais deste estudo podem ser relacionadas com

---

<sup>672</sup> WITTE, Op. Cit., p. 108.

<sup>673</sup> ROUANET, Op. Cit., p. 101 -102.

<sup>674</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. “Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter Benjamim”. In: Revista USP, vol 15, p. 111.

<sup>675</sup> Relaciona-se com isso, por exemplo, o naturalismo exacerbado das formas de animais e da natureza, que são incorporadas na modernidade *art nouveau* das construções de Gaudí; é possível incluir nesta mesma linha as produções *kitch* com reproduções de bichos e objetos variados numa representação do falso; quem sabe as fugas excessivamente sentimentais que as canções de salão do início do século XX assumiram também não estejam em relação com essa necessidade de cercar-se de proteção, aproximação, de configurar um mundo particular.

isso. Acompanhadas de dedicatórias, portam fotos estampadas nas capas etc. Aproximando-se este conteúdo musical com o que lembrou Rouanet, essas músicas de algum modo revelam esse mesmo sentido para aqueles que a produziram: o de cercarem-se de familiaridade, reproduzindo os afetos, o consabido e as frações da experiência nos registros em papéis e nas gravações.

Acrescenta-se o fato de que, como informa Gautier,<sup>676</sup> as primeiras gravações e as pesquisas que emergiram nesse campo, com o registro e a reprodução do som, ainda no século XIX, tinham a finalidade de preservar as vozes raras, que, com o passar do tempo e a idade se modificariam. Elas surgiram, portanto, como forma de garantir a memória; ou seja, ao mesmo tempo em que se tornam cada vez mais evidentes a substituição e as mudanças relativas à música moderna, apareceram concomitantemente, formas de torná-las perenes, inclusive por meio dos discursos pedagógicos.

As músicas pesquisadas, no que se refere aos registros em partitura, no entanto, paradoxalmente, denotam justamente o resultado oposto, conforme demonstrado, em relação a esse processo de garantir a memória: semelhante a um *composèe* de artifícios para a fixação da lembrança, parecem artificiais, como um pinguim sobre a geladeira (uma falsa representação - um elemento *kitch*). O que suas ruínas desvelam são maneiras encontradas por aqueles sujeitos para responder aos choques: gravavam, inscreviam, acrescentavam imagens, assinavam, dedicavam. Elas podem ser lidas como representações do embate cotidiano “entre a primazia da consciência e a memória; a percepção e a lembrança”.<sup>677</sup>

Por que, entretanto, sob esse aspecto parecem *kitches*? Os egípcios, a título de exemplo, também inscreviam desenhos nas tumbas para garantia da lembrança e não se

---

<sup>676</sup> GAUTIER, Op. Cit., p. 8.

<sup>677</sup> ROUANET, Op.Cit., p. 11.

tem a impressão de uma aparência, de uma falsa representação. Mesmo com distorções da perspectiva, aquelas inscrições fazem todo senso naquelas sociedades, no sentido de que asseguravam uma ‘verdade’. No caso egípcio, assim como inúmeras outras representações semelhantes de outras sociedades do passado, a própria realização da escrita significava a experiência, a vida. Havia a crença de que a inscrição significava de fato a garantia real de uma vida que seria continuada. As inscrições eram portadoras de eternidade.

Na Modernidade, as músicas impressas representam literalmente uma “lembrancinha”. Tais quais fichas que dão linha, como as dos telefones públicos, elas dão acesso a uma comunicação com o passado, porém não garantem a perenidade pretendida. Isso porque, ao contrário dos povos antigos, nos quais uma mesma inscrição teria o seu sentido e significado compartilhado por gerações, as músicas impressas nasceram sob o ‘plano tonal’ da Modernidade, significando desde o princípio a transitoriedade e a impossibilidade de serem compartilhadas, já que, se cada uma nesse modo constituída se esvai em pouco tempo, com a justificativa de que estão ultrapassadas.

Nas inscrições egípcias, são gravados detalhes da experiência, por exemplo, as pessoas e os itens que compunham e faziam sentido naquele mundo. As músicas trazem imagens de gestos e inscrições do som de uma música de um tempo que já passou. Mas, como garantia da lembrança dessas experiências, não dizem muito. São fotos que sobram anônimas, dedicatórias que ficaram perdidas, reflexos de subjetividades. Quer se dizer com isso que o ato de as torna papel inscrito, ilustrado com foto, oferta e letras dedicadas, homenagens etc., significou um conjunto de convenções praticadas, porém, que não podem cumprir mais do que a garantia naquele momento, do desejo de permanência dos que a confeccionaram desse modo. Diz-se que é aí onde é possível ler,

inclusive, que havia a percepção da não continuidade, que domina na Modernidade, mesmo que fosse inconsciente. Afinal, eles fizeram de tudo para não se dispersarem em instantes. Hoje, elas parecem ‘facilitadas’, inclusive, porque alijadas de suas formas completas, ou seja, de seu contexto e da performance (plenas de gestos), restaram no tempo apenas os códigos (imagens).

Há de se considerar que, esses novos tipos de fruição e produção se firmaram com a reprodutibilidade da obra que se dá por meio dos processos editoriais e de gravação. Por conseguinte, se tornaram exequíveis a qualquer um que intente consumi-la ou produzi-la, não somente ao “gênio criativo”. Como exemplo, recorda-se o piano no contexto doméstico disseminado para o ócio das moçoilas, a oferta de escrita musical “sob sigilo”, para os diletantes que tocavam e compunham, porém não dominavam a escrita da música.

Por fim, são muitos os elementos mediante os quais é possível vincular a música em questão à Modernidade; e aqui não se tem a intenção de esgotá-los. Eles se tornam explícitos na medida em que se retomem os papéis e investiguem suas práticas.

Por enquanto, entende-se que alguns aspectos mais situacionais, como o tempo, sempre homogêneo, marcado pela dialética entre uma precoce caducidade e a voraz produção do novo; tempo que não é apreensível, projetado num passado ou num futuro, no caso dos discursos pedagógicos; um sistema que vincula a experiência à ideia do valor de troca, e isso inclui a cultura e a arte, que passam a significar mercadoria; um tempo quando a memória precisa ser fabricada dada a supressão da continuidade da experiência; um cotidiano que alterou a sensibilidade do homem comum, para o qual está o papel do herói - são todos elementos denotativos do espaço (no sentido de um lugar de uso), no qual os músicos e a música deste estudo se inscrevem.

Uma pequena diferença, no entanto, entre o “herói moderno” de Benjamim, exemplificado com Baudelaire, que apresentava uma resistência à inserção de sua arte nessa roda centrípeta, que a tudo conforma em mercadoria. Muito diferentemente, os músicos cearenses “performáticos” inseriram-se nesse processo, e responderam ao choque. Ao seu modo (que provavelmente é o mesmo de muitos até a atualidade), respondendo à “morte” a todo tempo, se reinventando, lutando para sobreviverem nessa grande produção espetacular, que é o mundo do entretenimento das cidades modernas.

Não faltaram heróis também em Fortaleza: o problema é que, no caso cearense, e novamente, enfatiza-se que é o de muitos músicos, o papel que está posto é o do herói trágico. Não há uma sobrevida, ou nada que sobre nos escombros da morte precoce, do silenciamento em vida. Victor di Maio, por exemplo, o primeiro introdutor do cinema fixo em Fortaleza, um italiano ‘sonhador’, foi apagado tão logo viajou a Paris para atualização de filmes e compra de equipamentos. No seu retorno a Fortaleza, apenas no ano em que esteve fora, a concorrência e o *trust* dos outros estabelecimentos que se instalaram e a mentalidade de negociante de seus empresários subtraíram o cinema do italiano. Ele tentou continuar do mesmo modo, promovendo o cinema em cidades menores, como o Crato, onde se instalou com seu filho, que o ajudava no empreendimento. Poucos anos depois, em 1926, Vítor di Maio é notícia nos jornais. Está pobre e uma seção cinematográfica foi promovida em Fortaleza em seu benefício. Curiosamente, o nome da fita era *O maior sacrifício*<sup>678</sup> e Vitor di Maio falece no saguão do cinema neste mesmo dia, vítima de um ataque do coração, no mesmo cinema Di Maio que fundou em 1908.

---

<sup>678</sup> LEITE, Ary. *Fortaleza, a era do cinema*: vol., I 1891-1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Esportes do Estado do Ceará, 1995. p.150.

Com relação a Henrique Jorge, o violinista e maestro, mencionou-se o fato de que, após fundar a Escola Carlos Gomes, ele oferta seus serviços também como afinador de pianos. Poucos meses depois falece. Será que estava em dificuldades? O maestro também foi lembrado por Jader de Carvalho pela sua vida resiliente no insípido ambiente artístico. Na sua crônica, Carvalho<sup>679</sup> destacou o fato de que, sem motivo, Henrique Jorge já tinha sido vítima de descarte em virtude de mudanças e novidades políticas. Ele dirigia o Theatro José de Alencar, indicado por amigos e parentes no governo do “Dr. João Tomé” e, sem qualquer motivo, foi demitido após nove anos de atuação como diretor daquela casa. A primeira escola de música fundada em Fortaleza, Escola Alberto Nepomuceno, em 1918, também teve retirado subsídio do governo.

O pianista Amarilio, que tocava na praça, pode ser outro exemplo. A música do seu piano resistia, porém não reverberava, para além de uma “chusma de meninos” que o ouvia. Já representava um passado no ano de 1926, no Passeio Público. Muitos saem de cena em menos de uma década. Alguns vão buscar outros lugares para atuar, Rio de Janeiro, Manaus.

Parece que mudaram os gêneros, os elementos de estilo, mas as práticas têm enorme semelhança com os dias atuais. Alguns discursos pedagógicos ganharam vida depois de muitos anos: hoje conta-se, inclusive, com algum parco incentivo à música em virtude das Leis de Incentivo à Cultura do Estado. O cenário, porém, é incrivelmente semelhante.

Destaca-se, por fim, uma fração desse passado na fala de seus protagonistas, que pode ajudar a visualizar as temporalidades distintas que estavam em convivência. Em 1925, o maestro Henrique Jorge, a caminho “de uma lição” é pego de surpresa para uma

---

<sup>679</sup> A *Esquerda*, 14/2/1928.

entrevista “de ocasião”. O maestro sem adentrar aspectos musicais, se posicionou sobre as novidades musicais e elegantemente concluiu a conversa afirmando que não pretendia ferir ninguém. O trecho foi transcrito do jornal *Ceará Ilustrado* e, apesar de se tratar de breve entrevista, na qual o maestro aparece muito apressado, parecido com o personagem coelho da história *Alice no país das maravilhas*, que diz, com frequência, “é tarde, é tarde, tão tarde até que arte, eu tenho pressa, eu tenho pressa, pressa” [...] Henrique Jorge, também, tenta escapar mais rapidamente, revelando um pouco do cotidiano daqueles dias. A pressa do maestro em não perder a lição para a qual se dirigia salienta a importância do compromisso, mas também o seu ganha-pão, além de uma velocidade no dia a dia que se impunha. Interessante, porém, na fala do maestro é que ele revela a tensão entre as práticas musicais: uma, quase “religiosa”, demandava um mundo com “escuta”; outra, no seu modo de ver as coisas, transloucada, representava o entretenimento.

- Maestro, andava mesmo a sua procura.
- Mas estou de partida para uma lição.
- É um momento, preciso ouvi-lo sobre...
- O Izidro?...
- Não, sobre música.
- Pode escrever.
- Que me diz sobre a jazzmania?
- Sobre a fita que o Ribeiro fez passar no “Moderno”?
- Não, sobre a jazzmania de verdade, sem ser fita de Mac Murray.
- Eu tenho até um artigo sobre isso, uma crônica que o “Ceará” pode publicar.
- Bem, seu artigo fica para depois. Agora eu quero é simplesmente um pensamento de ocasião.
- Os palhaços de circo não me divertem quanto mais o tal jazzband. Não considero a música como diversão. Religioso, a escuto!...O jazzband, para mim não é mais do que um carma eterno...
- Eu vou me embora!
- Espere!
- Onde os doidos tem razão, os sensatos não a tem. Era o que lhe pode um músico dizer, falando de jazz band. Pergunte-o ao Rodrigues Barbosa.
- De onde veio isso?
- De uma pilhéria carnavalesca, América, de um músico ébrio...
- Você nunca será um prático jazzband?
- Nunca! Nunca farei música (ilegível).
- Mas regerá?



- Nunca!  
 Henrique Jorge acendeu um cigarro e disse:  
 - as entrevistas devem ser curtas. Não quero perder a lição. Ademais,  
 não pretendo ferir a ninguém.  
 E lá se foi.<sup>680</sup>

Como um exemplo para ilustrar a percepção da época sobre a outra música que não a emergente, um ano anterior à entrevista acima transcrita, em 1924, também no jornal *Ceará Ilustrado*, Antonio Salles publicou um artigo sobre a modinha. Antonio Salles dá a entender que a modinha, do tempo em que se “ouvia deitado junto à minha rede ou lá fora quando a serenata passava ao fulgido do luar de minha aldeia”<sup>681</sup> e cuja poesia tinha “um caracter popular” não se fazia mais ouvir. O gênero “degradou-se muito desde que os poetas não deram mais pápula à música” [...]. A modinha naquela ocasião, por sua vez, retornava aos salões, disseminada por Catulo da Paixão Cearense, que fazia muito sucesso, sobretudo, entre as elites. Questões como cantar conforme a fala do caboclo, trazer nos temas a ambiência sertaneja, e muitas vezes sobrepor essa poesia a uma música dos salões (valsas, ou tomando melodias das canções italianas) serão as características deste desdobramento que teve o gênero no início do século XX. Isso ilustra que de fato uma modinha “popular”, ao que parece, não se ouvia com a mesma frequência, ao menos, na cidade.

Concluindo, recorre-se a uma imagem utilizada por Starobinski,<sup>682</sup> com a finalidade aqui de realçar o elemento contrastivo que aparece com a Modernidade e que conduz para o entendimento da música em questão. Trata-se de um trecho da *Odisseia*. A passagem expressa uma metáfora do elo com o passado. O trecho a seguir descreve o retorno de Ulisses e a dificuldade de ser reconhecido por Penélope. Colocando à prova

<sup>680</sup> *Ceará Ilustrado*, 15/2/1925.

<sup>681</sup> SALLES, Antonio. “A Modinha”, In: *Ceará Ilustrado*, 28/12/1924.

<sup>682</sup> STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.281.

Ulisses, que ela ainda “não consente em reconhecer”, Penélope dá ordem de montar o leito fora do quarto. O leito, no entanto, não podia ser transposto:<sup>683</sup>

“Mas vamos Ericléia, monta o leito sólido que ele próprio fizera, fora do quarto! Quando o tiverdes levado para fora, guarnecei-o de peles, de mantos e de panos brilhantes”.

Ela falava assim para provar. Ulisses então gemendo, diz a sua fiel companheira:

“Mulher, essa palavra que disseste magoou-me a alma. Quem tirou meu leito de lugar? Isso teria sido difícil até para o mais hábil dos homens, a menos que um deus, que facilmente o teria transportado para outro lugar, viesse em seu auxílio.... Mas dos mortais, nenhum embora vigoroso, teria podido deslocá-lo. Pois existe um segredo na estrutura do leito: construí-o sozinho. No pátio elevava-se um tronco de oliveira de folhagem densa, verdejante, tão espessa quanto uma coluna. Construí nosso quarto ao redor dele, com pedras largas, cobri-o com um bom telhado, fechei-o com uma porta de batentes bem unidos. Em seguida, cortei a coroa da oliveira e, talhando o tronco na raiz, com gládio habilmente o aplanei e esquadrei no cordel para fazer um pé de cama; furei-o com o trado. Depois disso, para acabá-lo, poli o resto do leito incrustando-o de prata, marfim e ouro; estendi as cintas de couro tingidas de púrpura. Aí está o segredo de que te falava, mas não sei se meu leito ainda está no lugar,[...]

A oliveira sobre a qual Ulisses estabelece o centro do quarto e constrói o leito conjugal é uma representação da raiz – e uma metáfora do elo com o passado. Ulisses cria um leito imutável, duradouro, sobre uma árvore e crivado de pedras. O lugar onde Ulisses inscreve sua experiência não poderia ser deslocado, a não ser por ele mesmo. O retorno de Ulisses só se concretiza no momento em que ele recupera esse elo/raiz, ao narrar em detalhes a sua experiência na construção do leito. Nesse momento, ele não só é reconhecido por Penélope como é possível a ele retomar a continuidade do que foi interrompido. É por meio da narrativa que seu presente e passado se unificam e perpetuam. A narrativa significa o repasse da experiência que, por sua vez, é compartilhada por Penélope que sabia da impossibilidade do deslocamento do leito.

---

<sup>683</sup> STAROBINSKI, Op. Cit. p.281.

Com a Modernidade, não há a perspectiva (que retorna ao passado) do narrador. Ele não recobra o elo, não há raiz. A narração artificializou-se em *chips* de memória. São registros nos quais não é o homem que se recorda, que retoma parte da experiência, mas uma lembrança compartimentada tornada produto.

É um “eterno presente” como ensina Benjamim. As músicas, concebidas à luz da atualidade, do momento, são como flashes lampejantes. Não há repasse, porque a experiência é instantânea. Outros repetirão o mesmo, com variações. Como garrafas com mensagens destinadas ao futuro, as músicas foram constituídas de signos. Como signos são passíveis de decifração, porém não retomam o elo como Ulisses, não representam continuidades tais e quais foram um dia em suas formas completas. Certamente, entretanto, elas deixaram alguns elementos cravados. Em parques crivos, intenta-se perscrutá-las. Este não é, porém, o tempo de Ulisses, é o eterno presente. Nada de faltas ou lamentações, ao contrário, atenta-se ao instante que se segue.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha de objetos de pesquisa, muitas vezes, tem relação com afinidades e trajetórias pessoais. Eu mesma, na parte introdutória, afirmei que procurava *modinhas*, e não seria forçoso dizer que, em geral, quase sempre nos apegamos à música *cult*, no caso, obras complexas e desafiadoras ou aquelas chanceladas como culturalmente representativas, ou, ainda, as representativas do gosto pessoal. Essa é uma intuição a ser considerada a partir desta tese. Provavelmente, mantemos essas seleções em virtude do que se pode chamar de ‘ouvido estético’. Será que não procedemos com classificações em nossas pesquisas com um ouvido de gabinete, isto é, do lugar de onde formamos nossos critérios e, conseqüentemente, nos colocamos atrás de um documento musical expressivo do passado ou de uma descoberta de música exótica no presente? Cabe perguntar: até que ponto compreendemos e somos capazes de realmente escutar a música à nossa volta e o que acontece *no presente*, considerando, inclusive, o mais trivial?

Não foi possível a Zacarias Gondim, nossa fonte, tecer apreciações condescendentes acerca da música do seu entorno. Ele tinha de fato expectativas diferentes com relação à música. Desejava que houvesse escolas de música no Ceará e a profissão do músico fosse mais considerada, que as “elites” tivessem a preocupação de fomentar a arte e não apenas dela usufruir, que a arte e a música se tornassem ofício de todas as classes e não apenas dos grupos de oficiais dos batalhões da polícia, ou que a música não significasse, especialmente no Brasil, uma forma de ascensão social dos que estão em subcondições de existência, mas pudesse ser cultivada e valorizada por muitos, indiscriminadamente. Nos seus *Traços ligeiros sobre a música no Brasil e em especial no Ceará*, ele não se limitou a uma descrição dos músicos que considerava importantes para a História; ele foi crítico e, é possível dizer, no seu texto de 1903, entrevemos uma história social da música.

O tipo de música apregoada por ele como um valor ideal, no caso, a música artística, converteu-se na primeira evidência de que parte da música do seu tempo era relegada, por ele, inclusive, como afirmou, [...] “se a missão de um historiador é dispensar elogios, quando merecidos, é também dever seu apontar os defeitos quando houver”.<sup>684</sup> Ao criticar a “música ligeira”, não concordando com sua ampla disseminação, e por ser produzida, em sua opinião, por “verdadeiras nulidades”, enquanto “verdadeiros talentos” permanecem desconhecidos, ele, como muitos intelectuais, optou por situar seu ouvido no futuro, atendendo às suas idealizações musicais. Na sua leitura da história da música, portanto, não havia uma estética musical do presente sobre a qual fosse possível tecer maiores considerações. Sua crítica afiada rechaçava a música popular urbana de sua época, ao mesmo tempo em que fomentava a

---

<sup>684</sup> GONDIM, Op. Cit., p. 26.

prospecção do que deveria acontecer: o desdobramento de uma música estética brasileira.

Com este detalhe, se pôde demonstrar que parte da música urbana das duas últimas décadas do século XIX, até os primeiros decênios do século XX, foi de fato preterida também por outros intelectuais, críticos e historiadores, que, preocupados em catalogar e comentar uma música brasileira estiveram atentos às manifestações que julgavam mais tradicionais, ou que denotavam aspectos étnicos, ou porque foram consideradas verdadeiras obras artísticas. Isso tem relação com valores muito disseminados à época, espelhados nas culturas tomadas como modelo, no caso, a Europa. O próprio Zacarias pensava se tratar de “civilizações adiantadas”, cuja música de excelência ele ensejava ver realizada plenamente no Brasil. A música do presente ele explicava mediante o argumento de um “atraso” do Brasil. Nas suas palavras, uma “jovem nação”, plena de misturas, boas, porém, careciam de ser aculturadas, além das diferenças sociais e distribuição de recursos, nada democráticos, denunciados por ele.

No tocante a essas seleções, que obliteraram parte do repertório da música brasileira, como foi o caso desse conjunto de peças para piano, tem-se uma resposta a um dos silêncios comentados na introdução, - aquele que decorre de prejulgamentos como o meu, e interesses vários de setores, em geral, dominantes,<sup>685</sup> que desconsideram a diversidade musical do cotidiano das cidades modernas. Desqualificadas esteticamente e vinculadas à funcionalidade, as músicas que advieram do fenômeno “pianolatria” foram descartadas como um excedente da Modernidade, resultando em uma indefinição conceitual, já que, para a maioria dos autores estudados, não era música popular brasileira.

---

<sup>685</sup> Como, por exemplo, determinadas seleções de que dispõem o patrimônio em museus.

Seria uma música nova, por isso, não tinha exatamente um lugar definido? Não, pois sempre houve trânsito de repertório na história da música do ocidente. Sempre existiram os lugares de centro onde maior circularidade da diversidade incorre em mudanças com maior rapidez. Sempre houve a mistura e a bricolagem, que é como entendemos esse repertório. Em virtude das misturas, não sabemos se poderíamos afirmar essa música como mais internacionalizada, e, por isso, menos característica. Se invertermos o raciocínio tomando como exemplo o baião de Luiz Gonzaga, ele seria igualmente considerado internacionalizado, pois algo fez com que ele, nos anos de 1950, se tornasse um sucesso mundial. Só porque o sentido do trânsito é invertido, ou seja, de dentro para fora, ele então, é mais popular ou brasileiro do que o repertório sob estudo.

Este problema não carece maior insistência. Consciência, no entanto, apenas no sentido de mais atenção com as classificações. Isso porque, como demonstrado, a maioria dos historiadores da música brasileira pensou sobre a música de forma categórica, contudo, tal apego produziu um alheamento de seus discursos da multiplicidade de apropriações em que se deu a música ‘popular’ no cotidiano das cidades. São categorias, portanto, nas quais, com recorrência, não há pessoas inseridas nas práticas a que se referem. Todas as classificações, sob qualquer que seja a denominação - MPB, música popular brasileira, ou mesmo música de tradição, dizem respeito a uma formulação relacionada com o lugar de quem fala e classifica.<sup>686</sup>

Todavia, esse tópico discutido pode ser resumido com a lição de Chartier para quem a “cultura popular é uma categoria erudita”.<sup>687</sup> Isso serve para compreender que é infrutífero o argumento de que algumas músicas são mais ou menos brasileiras, em relação a outras não são representativas da cultura popular. Tampouco faz sentido

---

<sup>686</sup> Neste aspecto, essa tese converge com a de Manoel Alencar, com quem discuti durante toda pesquisa.

<sup>687</sup> CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995.

excluir, ou desconsiderar, determinadas manifestações, porque são mais contingentes e se desenvolvem em meio a uma diversidade de influências. No cotidiano, na experiência, as músicas existem, dispensando essa taxionomia. A expressão “música popular” envolve muitos *outros*, todos pertinentes - difusão, familiar, “raiz”, comunitário, comum, partilhado etc., - lembrando que não se pode abster de remeter aos homens em suas experiências.

Outra tensão que envolveu o repertório em foco se refere às expectativas com relação a sua qualidade. Este quase sempre foi apenado com as expressões adjetivas “banal”, “simplicado”, “sem horizonte”, “raso”. Como demonstrado, algumas definições de música ligeira propõem que esse conjunto não tenha qualidade estética. É impossível, todavia, medir a qualidade das obras. Mesmo que se demonstre a qualidade estética como um valor absoluto, ainda assim, elas não são comprováveis. Como quer Grenberg,

A verdade é que ninguém ainda foi capaz de provar que Beethoven, Rafael e Shakespeare possuem mesmo alguma qualidade, que qualquer arte possua alguma qualidade – ou, então, que quase toda arte não possua nenhuma, ou praticamente nenhuma qualidade.<sup>688</sup>

Não se pode atribuir, portanto, a falta de qualidade artística a uma peça pelo fato de ela ser simples, padronizada, rebuscada, sentimental, ou o que seja. Menos ainda, por ser mais funcional do que outras. Os atributos estéticos não se restringem à obra em si. Dispondo a questão sob outra perspectiva, concordo com Greenberg, quando afirma que o fator estético não é uma qualidade em si, por si, mas é uma experiência da intuição, uma vez que este pode ser percebido também no processo de como se frui com a obra. A qualidade estética é, portanto, perceptiva. A intuição estética, que se diferencia da intuição comum, é, nas suas palavras, “aquele instante”, em que

---

<sup>688</sup> GREENBERG, Clemen. *A estética doméstica*: São Paulo: Cosacnaify, 2013, p. 70.



[...] uma intuição estética é recebida, sustentada, usufruída – ou não usufruída – em nome de si mesma e de nada mais. A intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixe de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência da cor.<sup>689</sup>

A intuição estética é mais relacionada com “formação”, “temperamento” e experiência do que com classes e situação econômica. Embora os fatores sociais interfiram, não são de nenhum modo, determinantes. Por sua vez, qualquer “coisa que seja passível de experiência, toda e qualquer coisa que entre no campo da atenção, pode ser intuída e vivenciada esteticamente”. Daí a contribuição de Greenberg, ao sintetizar o que defendo nesta pesquisa:

[...] todo e qualquer objeto pode ser intuído esteticamente; então, todo e qualquer objeto pode ser vivenciado *artisticamente*. Aquilo que concordamos em definir como arte não pode ser rígida nem definitivamente separada da experiência estética em geral.<sup>690</sup>

Salta da iconografia das partituras um conjunto de elementos sensíveis. O traçado das capas, as fotografias, a relação com o conteúdo.; Oafeto enfatizado com o gesto que parece favorecer a imagem mais que o som, a performance quase teatral. Juntos somam um conjunto característico, sobretudo pela tipologia, pelos sinais do tempo com relação à música, como os padrões rítmicos em voga, e os timbres da escolha para harmonização, o tipo de orientação para interpretação etc. Penso que são um conjunto artístico, representativos de um *ethos* sensível, de um tempo histórico.

Não é possível dizer que para os ouvidos da época significasse o mesmo que percebemos hoje. As dedicatórias, a preocupação em inserir nelas uma pose fotográfica, os amores ali confiados, cantando a beleza das mocinhas, o luar..., a preocupação do autor ao anotar no manuscrito que não o divulgasse, pois a peça era inédita, a assinatura nas partituras com endereço, indicando a quem pertencia, enfim, são inscrições, gestos

---

<sup>689</sup> Idem, p. 56 e 57.

<sup>690</sup> GREENBERG, Op.Cit., p. 59. Aqui o autor exemplifica com Marcel Duchamp.

afetivos, e denotam não ser apenas de uma mercadoria ou uma música funcional. Para aquelas pessoas, as características musicais aqui expressas como componentes dessa música refletem, de forma específica, rica e identitária, vivências de pessoas que fizeram dela a *expressão sensível* de suas experiências. Essa música, afinal, foi compreendida, aceita e admirada pelo público cearense daquele tempo.

Vale afirmar, com Greenberg, que a qualidade de arte não está necessariamente na obra, e também não pode ser separada da experiência. Ela, contudo, tem relação com o juízo do gosto:

A intuição do valor estético é um ato de gostar mais ou menos ou um ato de não gostar mais ou menos. Aquilo de que se gosta ou não é um afeto ou um conjunto de afetos. A qualidade ou o valor estético é o afeto; ele comove, incita. Mas, nesse caso, o afeto não deve ser equiparado a algo tão “simples” como a emoção; o afeto estético contém e transcende a emoção, por possuir um valor e por nos obrigar a gostar mais ou menos dele. O valor não causa emoção. Pode-se dizer que o valor estético, a qualidade estética, evoca satisfação ou insatisfação, mas isso não se equipara a uma emoção. A satisfação ou insatisfação é um “veredicto do gosto”. [...] não se escolhe gostar ou deixar de gostar de determinada obra de arte mais do que se escolhe ver o sol como luminoso ou a noite como escura. (O que se escolhe ou determina é o foco da atenção, mas esse foco, por sua vez, guarda uma tênue ligação direta com a intuição enquanto tal). Por outras palavras: a valoração estética é reflexiva, automática, e jamais se chega a ela por arbítrio, deliberação ou raciocínio. Se déssemos mais atenção a isso, talvez houvesse menos rancor nas discussões sobre arte. [...] <sup>691</sup>

Por fim, reforçando o que é entendido por juízo estético, se houvesse veredictos confiáveis, “teríamos condições de julgar obras de arte baseando-nos exclusivamente na informação transmitida, e não teríamos que travar contato direto com elas”. <sup>692</sup> Acrescento: ou gostar delas porque estão nos livros de História da Arte. De tal maneira, todas essas classificações são formulações decorrentes de processos complexos e disputas do gosto, bem assim da legitimidade das experiências - essas sim - segmentadas pelos regimes sociais e do gosto que situam as expressões simbólicas e

<sup>691</sup> GREENBERG, Op. Cit. p.63 64.

<sup>692</sup> Idem, p. 67.

sensíveis também sob valoração. Há que se desconfiar sempre de tais categorias, não tomando algumas delas por mais adequadas, como é observado, inclusive, na atualidade, nos programas de educação musical, com o adestramento das sensibilidades no *regime estético* como sendo um valor igualmente para todos.

A análise das práticas musicais revelou que os músicos tinham trânsito nos mais distintos ambientes; na prática, não havia tais segmentações, menos ainda os campos erudito e popular não estavam definidos e segmentados, pelo contrário, os músicos eram os mesmos nas variadas situações e o repertório heterogêneo. Os músicos e pianistas do cinema, das orquestras dos clubes, alguns deles eram os que ministraram aulas de instrumento na Escola de Música Carlos Gomes, que tinha o maestro italiano Luigi Maria Smido à frente, com um programa sintonizado com outros conservatórios do país. Um detalhe a chamar a atenção no remate no texto é que, no Ceará os autores não se escondiam atrás de pseudônimos. Eram parabenizados por suas produções e interpretações.

Um mal-estar, como o de Pestana, por exemplo, talvez se aproxime da fala de Zacarias Gondim, que apresentava uma música facilmente assimilada pelo público, mas queria ver realizada *outra* música; ou, talvez, Henrique Jorge, que também esteve à frente das orquestras de cinema, vez por outra, porém, a vida toda se empenhou para que houvesse maior interlocução para a música erudita na cidade. Pode-se dizer que, no Ceará, de certa maneira, também havia Pestanas.

Se há um aspecto de circulação e trânsito dos sujeitos a ser evidenciado é o que transcende o âmbito local observado com a franca colaboração dos músicos cearenses com as companhias itinerantes. O repertório sintonizado com as *big bands* e os gêneros estadunidenses chegava ao Ceará nas pastinhas dos músicos demonstradores, estes, pianistas de bordo que vendiam partituras em domicílio, quando o navio atracava nos

portos. Outros sucessos chegavam com o comércio dos discos. Os músicos locais também foram empreendedores: tanto procuravam sobreviver inaugurando editoras de musicas, serviços de copista, lojas de instrumento, escolas de música, aulas particulares, como se mostraram igualmente itinerantes, permanecendo por longas temporadas no Recife, em Manaus, Belém e Rio de Janeiro - os destinos mais comuns. Constatou-se que não era um repertório de amadores e sim de profissionais com múltiplas habilidades, ao se apropriarem daquilo que chegou como moda, novidade, e desenvolverem estratégias de se manterem com elas, derivando um campo de trabalho musical na cidade.

As diversas formas de apropriações do piano e de seu repertório no Ceará denotam uma aparente contradição: a homogeneidade global, considerando o fato de que o piano foi muito disseminado no Ocidente desde o século XIX, e se converteu, também, numa heterogeneidade local. Por aqui, a iniciação no instrumento era muitas vezes fundada numa autoaprendizagem, fato interessante ainda observado na atualidade. O repertório desenvolvido adotava as danças importadas, resultando em misturas de estilos com aspectos locais, como exemplo, o *fox-trot* denominado *Roedeira Fox*, o desenvolvimento de marchinhas carnavalescas para piano, acréscimo de “opus” às partituras, a relação do sentido dos textos do poema com sua representação nas linhas melódicas, entre alguns outros maneirismos.

Recorda-se o levantamento de notícias sobre a música de salão nos jornais do Ceará, de 1901 a 1931, incluindo a crítica a ela referida, mostrou que a música hegemônica (no sentido de a mais anunciada, que se dava nos espaços públicos e institucionais) da cidade de Fortaleza era mesmo o repertório das partituras em questão. Esse repertório, no entanto, ao contrário de situar-se como música de salão, presumidamente de ambiente fechado, não tinha essa característica. Pelo contrário. Foi

constatado que o repertório para piano era o mesmo tocado pelas retretas no Passeio Público. Era o mesmo dos clubes, igual ao das salas de cinema e das reuniões familiares e comemorações. Pode-se perguntar se não teria sido o sentido inverso, a música para retreta era convertida em partitura para piano dirigida à classe média.

Esse fato pode ser contraposto pela data das ofertas das músicas por parte das editoras ou pelo compositor à imprensa, e pouco tempo depois esta música aparecia no programa da banda, publicado nos jornais, semanalmente. Isso confirma que, no Ceará, o piano também não foi somente o instrumento do “amor socializado tão necessário à família como leito nupcial e a mesa de jantar”, como percebeu Mário de Andrade. Recordando o pianista Amarílio, que tocava no Passeio Público, o piano em Fortaleza era tocado na praça!

O piano não teve, portanto, somente um papel na educação de mocinhas da elite, ou como música da elite. Foi um instrumento que embalou a música popular urbana dos anos 1920 no Brasil. Os impressos, mais do que significar os primórdios da “indústria cultural”, foi o tipo de música cultivada por uma diversidade de apreciadores e músicos da cidade. É lícito que era de fato a música comum no sentido que Carlos Vega concede ao termo: a música mais importante, a mais tocada, a que estava em praticamente todos os ambientes da cidade. O piano, de ícone “civilizador” no sentido de uma mobília que agregava *status*, vê-se que era um instrumento, em certo sentido, popular e que teve um papel semelhante ao que o violão adquiriu desde os anos de 1930. O repertório dos violonistas noticiados em apresentação em Fortaleza também continha os mesmos gêneros importados.

Observou-se que, com as novas tecnologias e a ubiquidade do som na Modernidade, extrapolaram-se os limites territoriais e sociais. O crescimento da cidade, fez com que mudassem os tipos de fruição e as práticas musicais. As músicas tiveram

circulação universal e os ambientes se tornaram indistintos, passando de práticas domésticas a ambientes públicos. As relações estabelecidas entre as produções simbólicas e as maneiras de realizá-las evidenciaram outros aspectos da música no cotidiano em Fortaleza, como as lutas em que estiveram envolvidos os músicos “pianeiros” por uma sobrevivência mais digna, apesar de que, com as novidades, o campo de atuação dos músicos foi incrementado.

Como característica desse conjunto de músicas, defini que se trata de uma música gestual, e suas inscrições indicam que os autores procuravam ressaltar uma maior expressividade, quase teatral, da performance, por meio de pequenas convenções, sinais de articulação indicadores de que eram muito mais performáticas, no nível de brincadeiras, inclusive. Como definição e características, foi fundamental a noção de “tópicas”. Percebi uma correlação entre o que Piedade denomina “tópicas época de ouro” e seu subtipo “tópicas de banda” com a música cearense. Essa relação explicou-se pelos caminhos melódicos, com saltos, linhas menos vocais do que instrumentais, pelo estilo, muitas vezes, grandioso e, o principal aspecto, o apego à marcação, um pouco mais austera, com ritmo do acompanhamento no pulso do compasso e com pouca diversidade rítmica, considerando contratempos e síncope.

O conjunto de características da música para piano em questão denominei “tópicas dos pianeiros”. Nelas há muitas relações com outras tópicas da música brasileira, como os aspectos brejeiros no choro, o lirismo das linhas de baixo, semelhantes aos do violão, e os *fox-trot* que, quase sempre, tem sua parte A com a melodia se desenvolvendo de forma lírica, com notas longas. Outras características dos pianeiros, é válido dizer que a melodia quase sempre aparece harmonizada em blocos de acordes, ora em oitavas, muitos floreios de variados tipos (ornamentos, glissandos, arpejos etc.). O acompanhamento com *stride* (fundamental seguida das demais notas do

acorde uma oitava acima), movimentos típicos da música popular para piano, entre muitas outras características. Resta averiguar em pesquisas futuras se há relação entre o que Mário de Andrade percebia como “certas constâncias” e os tipos de tópicos, sem, contudo, pretender demonstrar uma ‘brasilidade’.

Com relação às partituras, esse conjunto rapidamente se transformou em ruínas, objetos e vestígios de um tempo soterrado, *pathos* do mundo moderno. Elas guardavam uma natureza instantânea. Com tantos pormenores implícitos na sua materialidade, e estando seus autores conscientes ou não dessa volatilidade, elas foram, para seus autores, portadoras de memória e, como incitado na epígrafe, elas emergem para a leitura “daqueles que amamos num passado longínquo”<sup>693</sup> e que retornarão como posteridade.

Mesmo sendo composições de uma precisa atualidade naquele momento, inseridas numa rede de correspondências, tais como a brevidade (divisada nos telegramas amorosos, nas revistas e jornais), no aspecto dialógico gestual (também observado nos enigmas e charadas nos jornais), na sua funcionalidade (festas, acontecimentos como concurso de *Miss*, carnaval e homenagens), essas partituras são definidas aqui como dispositivos de memória, tão logo emergem. Elas são inscrições dos homens no tempo, como afeto, uma lembrança de sua passagem. No momento em que as desenvolveram, talvez não soubessem o quanto ali estava contido - uma expressão, uma comunicação, uma sensibilidade fugaz, o instante da brincadeira, ou do olhar amoroso, enfim, tamanha humanidade convertida em gestos, fotografias, dedicatórias, sons, danças para o futuro.

Isso, contudo, não impede proceder a crítica e interpretação complementar que cabe a esse repertório. Indiretamente, elas também são produtos de uma dinâmica das

---

<sup>693</sup> HERDER, J.G. Apud ASSMANN, Op.Cit. p. 193.

sociedades modernas que transformam as produções simbólicas em mercadoria. Com isso, ao mesmo tempo em que os músicos desenvolveram táticas ao se apropriarem do piano e outras modas ao consumi-lo, participam dessa volatilidade do repertório e da experiência, resultando numa lida marcada por uma suscetibilidade de suas atuações e no apagamento deles próprios, na qualidade de músicos ativos, e de sua expressão, tal qual produtos. A sensibilidade do músico é coisificada, e lhe é exigida quase como um *ritornello* uma excepcional capacidade de expressar-se no desconhecido, na cadeia de novidades, além de ter que resistir á dura constatação de uma sociedade onde o olhar, em vez do ouvir, orienta o valor da experiência sensível. Foi o que tentou expressar o músico Henrique Jorge na sua derradeira fala, interceptado por um repórter.

Por fim, esses muitos músicos, representantes do passado, compuseram, praticaram e promoveram a música em suas sociedades, grupos, cultura. Questiona-se, por fim, se é importante o conhecimento de suas experiências. Os fragmentos de história dão notícia de sua música tão efêmera, de vidas difíceis, de uma batalha para sobrevivência num campo ainda pouco relevante na cultura local, como mesmo chamou a atenção Zacarias Gondim. Aqueles músicos se expressaram musicalmente, silenciaram. Narrar sua história permitiu ouvi-los, em parte, outra vez. Eles, do outro lado, disseram que é preciso *ouvir* o presente.



## FONTES

### 1. HEMEROGRÁFICAS

*Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário Estado Do Ceará* 1902, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901.

Almanaques dos anos: (1902, 1903, 1905, 1907, 19011,1914, 1917, 1921).

*Bataclan*, anno 1 n° 8, 1926.

*Bataclan*, anno 1, n° 9, 1926.

*O Bohemio*, 30/10/1900.

*O Ceará*, 17/12/1929.

*Ceará Ilustrado*, 27/4/1924.

*Ceará Ilustrado*, 6/7/1924.

*Ceará Ilustrado*, 5/10/1924.

*Ceará Ilustrado*, 15/2/1925

*Ceará Ilustrado*, 23/8/1925.

*O Cearense*, 26/6/1848.

*O Cearense*, 7/2/1851.

*O Cearense*, 4/11/1851.

*O Cearense*, 16/4/1852.

*O Cearense*, 23/5/52.

*O Cearense*, 9/2/1854.

*O Cearense*, 16/2/1954.

*O Cearense*, 6/2/1865.

*O Cearense*, 4/3/1872.

*Correio do Ceará*, 7/1/1928.

*Correio do Ceará*, 2/2/1928.

*Correio do Ceará*, 2/3/1928.

*Correio do Ceará*, 4/3/1928

*Correio do Ceará*, 6/3/1928.

*Correio do Ceará*, 28/4/1928.

*Correio do Ceará*, 17/10/1929.

*Correio do Ceará*, 21/10/1929.

*Correio do Ceará*, 15/9/1928.

*Correio do Ceará*, 29/11/1929.

*Correio do Ceará*, 18/11/1929.

*Correio do Ceará*, 4/12/1929.

*Correio do Ceará*, 7/12/1929.

*Correio do Ceará*, 16/12/1929.

*Correio do Ceará*, 17/12/1929.

*Correio do Ceará*, 18/12/1929.

*Diário do Ceará*, 8/6/1926.

*Diário do Ceará*, 4/9/1926.

*Diário do Ceará*, 14/6/1926.  
*Diário do Ceará*, 6/7/1926.  
*Diário do Ceará*, de 23/7/1926.  
*Diário do Ceará*, 26/7/1926.  
*Diário do Ceará*, 30/ 7/1926.  
*Diário do Nordeste*, 20/8/1926.  
*Diário do Nordeste*, 31/8/1926.  
*Diário do Ceará*, 4/9/1926.  
*Diário do Ceará*, 28/9/1926.  
*Diário do Ceará*, 20/12/1926.  
*Diário do Ceará*, 31/12/1926.  
*Diário do Ceará*, 31/12/1926.  
*Diário do Ceará*, 22/1/1927.  
*Diário do Ceará*, 5/2/1927.  
*Diário do Ceará*, 12/2/ 1928.  
*Diário do Ceará*, 5/7/28.  
*Diário do Ceará*, 14/9/1929.  
*Diário do Ceará*, 10/10/1929.

*A Esquerda*, 14/2/1928.

*O Estado do Ceará*, 7/1/1891.

*Gazeta de Notícias*, 2 /1/1928.  
*Gazeta de Notícias*, 12/1/1928.  
*Gazeta de Notícias*, 27/3/1928.  
*Gazeta de Notícias*, 3/11/1928.  
*Gazeta de Notícias*, 9/11/1928.  
*Gazeta de Notícias*, 11/11/1928.  
*Gazeta de Notícias*, 15/11/1928.

*A Gazeta do Norte*, 14/1/1890.

*A Imprensa*, 11/11/1925.

*Jornal do Brasil*, 29/3/1923.  
*Jornal do Ceará*, 15/5/1905.  
*Jornal do Ceará*, 15/5/1905.  
*Jornal do Ceará*, 20/9/1911.  
*Jornal do Ceará*, 30/10/11.

*A Lucta*, 22/1/1919.

*O Nordeste*, 29/6/1928.

*Pátria*, 24/9/1913.

*O Pão* 30/01/1892.  
 “*Carteira*” In: *O Pão* Ano 1, nº 2 s/d.  
*O Pão*, 1/8/1895.  
*O Pão*, 5/10/1895.

*O Rebate*, 8/2/1913.

*A República*, 20/05/1901.

*A República*, 08/06/1901.  
*A República*, 3/07/1901.  
*A República*, 17/7/1901.  
*A República*, 3/9/1901.  
*A República*, 6/9/1901.  
*A República*, 7/10/1901.  
*A República*, 16 /12/1901.  
*A República*, 6/9/1911.  
*A República*, 20/9/11.

*Unitário*, 13/3/1913.  
*Unitário*, 15/3/1913.

CARVALHO, Jader. *A Esquerda*, 14/2/1928.

COSTA, Antonio Teodorico. “Relembrando o Passado” In: *Diário do Ceará*, 23/6/1926

NIREZ, Miguel Ângelo. “Memória”. In: *O Povo*, 14 de fevereiro de 1984.

OLINDA, Clóvis. “O distribuidor de prêmios”. In: *Diário do Ceará*, 30/7/1926.

SALLES, Antonio. “A Modinha”, In: *Ceará Ilustrado*, 28/12/1924.

Carta pública dos músicos em protesto contra o *trust* dos cinemas em Fortaleza.

Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721182&PagFis=16>. Data do acesso: 10/11/2014.

Entrevista com a pianista Lindalva Cruz. Disponível em:

<http://www.terra.com.br/istoegente/68/testemunha/index.htm>

<http://www.velhosamigos.com.br/foco/lindalvacruz.html> entrevista publicada em 5/5/2002.

e

## 2. GRAVAÇÕES

BARROSO, Paurillo. Cópia da gravação feita por familiares na década de 1960 em Fortaleza. In: BASILE, Lucila P. S., “Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma Bellé Époque musical”. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.

LIMA, Arthur Moreira. “Cantares brasileiros II”. *A valsa brasileira, a quadrilha e o lundu*. Disco Produzido por José Mozart de Araújo patrocinado pela Companhia Internacional de Seguros, em 1978, oferta da empresa aos clientes. Disco sem número de registro.

MATOS, Hilda. “Beijos em excesso”, fox trot (Francisco Alves e Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana) – Rio de Janeiro: Odeon 123.306 – 1927.

MATOS, Hilda. “Pequei em te beijar”, tango-canção Francisco Alves e Orq. Pan-American do Casino Copacabana – Rio de Janeiro: Odeon - 123.307, 1927.

PINTO, Aloysio de Alencar. Os pianeiros. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

## 3. ICONOGRAFIA

- a. PEDERMEIRAS, Raul. “Dize-me o que cantas...darei de que bairro és” (caricatura) In: TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- b. FILME “Os anos vinte” disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tyOWM6S1ITA>;  
<https://www.youtube.com/watch?v=684n8FO68LU>  
<https://www.youtube.com/watch?v=3svvCj4yhYc&list=RD684n8FO68LU>  
<https://www.youtube.com/watch?v=QJSdk44gWIE&list=RD684n8FO68LU>  
 Data do acesso: 28 de março de 2014.
- c. HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo* (filme) Alemanha: Filmverlag der Autoren/ Anchor bay Films, 1982.
- d. Foto de Leonie Ehret Fernandess e Ciro Ciarlini gentilmente cedidos pelo pesquisador André Frota de Oliveira.
- e. Foto dos músicos: Antonio Moreira, Silva Novo, Henrique Jorge, Luigi Maria Smido e Edgard Nunes pertencentes ao Acervo Nirez.
- f. Cartão de danças do Clube do Diários 1914. Propriedade particular de Fernando Costa.
- g. Fotografia dos Cinemas de Fortaleza: Cine Majestic com público e músicos; Cine Majestic interior; Cine Art Nouveau. Acervo Nirez.
- h. Fotografia: reprodução fotográfica dos carregadores de piano em Recife. Contracapa do disco CANECA, Marco e CALDAS, Elyanna. *O piano em Pernambuco*. (2 CDs). LG Produções Artísticas (000.0192-2) e Secretaria da Cultura de Recife, 2000.

#### 4. PARTITURAS

01. *Allucinação*. Canto e piano. Música: Mozart Donizetti Gondim. Letra: Otacilio Azevedo. Fortaleza: Gadelha e Filhos, s/d.
02. *Alma dilacerada*. Tango argentino. Música Hilda Mattos. Letra: Júlio Sobreira. Fortaleza: Ceará Musical, s/d.
03. *Amélia*. Dedicada a Sra. Amélia Lopes Potyguar. Valsa. Música: Mozart Donizetti Gondim. Manuscrita do autor. s/d.
04. *Almyra*. Valsa. Música: José Emygdio. Letra: Sobreira Filho. São Paulo: Typ. Lytographia CEMB, s/d.
05. *Amor no bosque*. Schottich para piano. Dedicado as irmãs: Isaura, Christina, Marieta Cabral. Autor: Augusto Faria Lemos Cabral. Edição sem referencia a lugar editora e data. Propriedade do autor
06. *Amor perfeito*. Marcha carnavalesca. Música: Silva Novo. Letra: Lúcio tabajara. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.

07. *Antonietta*. (Miss Barão do Visconde do Rio Branco). Valsa Lenta. Música:Aristóteles Ribeiro. Letra: Maurício Flores. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
08. *Aquella olhar...*Valsa lenta. Música:Lucy Barroso. Letra: Pierre Luz. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
09. *Árvore de teu Natal*.Fox trot parapiano. Música: Silva Novo. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d. *Balandráo*.Rag time para piano.op.15. Música:Silva Novo. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
10. *Audenir*.Valsa lenta.Música: Athayde Cavalcante. Letra: Pierre Luz. São Paulo: Irmãos Vitale,s/d.
11. *Ayrtes*.Valsa lenta.Música:Aristóteles Ribeiro. Letra: Pierre Luz. Fortaleza:Casa Editora Torre Eiffel,s/d.
12. *A gargalhada*. Marcha carnavalesca do Clube Iracema no carnaval de 1925. Música: Silva Novo. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
13. *A melodia*. Fox trot. Música: Edgard Nunes Freire. Letra: Otacílio Azevedo. São Paulo: Irmãos Vitale,s/d.
14. *Beijos em excesso*.Fox trot para piano. Música e letra de Hilda Mattos. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
15. *Café Brasil fixe..fixe....*Samba carnavalesco para 1927.Música: Silva ovo.Letra: Pierre Luz.Typographia Central, Ceará. S/d.
16. *Choro amarello para piano*.op.16. Música: Silva Novo. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.(fotocópia)
17. *Cláudia*. Valsa. José Emydgio de Castro. Manuscrito: Gilberto Petronillo.
18. *Dedicação*. À madrinha Anna Bilhar. Música: Branca Bilhar. Rio de Janeiro: Edição E.A. M. depositários.
19. *Diabrete*.Fox trot.Música: Francisco Donizetti Gondim.São Paulo: Off. Graphica Musical Compassi & Camin, s/d..
20. *Doce lembrança*. Valsa para piano. Mozart Donizetti Gondim. Manuscrita do autor.
21. *Dor suprema*.Tango canção. Música: José Benevides.São Paulo: A nordestina, s/d.
22. *Elegante valsa brilhante para piano*.Música: Augusto Cabral.Estampado Musical, Hamburgo, s/d.(fotocópia).

23. *Esmeralda*. Fox trot para piano.op. 1.Música: Mozart Ribeiro. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
24. *Eterna saudade*. Valsa sentimental. Música: Mozart Ribeiro. Letra: Pierre Luz. Fortaleza: Manuscrita por Gilberto Petronillo.
25. *Fausto*. Valsa lenta. Música: Pedro Jaime Benevides A. Araripe. Letra: Pierre Luz.São Paulo: Irmãos Vitale, s/d.
26. *Fires... (Amores)*. Dedicated to Miss Diva Cambraia. Song – jazz.Arranged by: Pedro Rocha. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s/d.
27. *Foxmania*. Fox trot.Música e letra: Pedro Veríssimo.São Paulo: Typ. Lytographia CEMB, s/d.
28. *Francisquinha*. Valsa.Música: Mozart Ribeiro. Letra: Pierre Luz. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
29. *Garça branca*. Fox trot. Música e letra: Castro Souza. São Paulo: Irmãos Vitale,s/d.
30. *Glória ao Iracema*.Valsa para piano. Música Antonio Moreira Manuscrito: Gilberto Petronillo. São Paulo: Oficina Gráfica Musical Mangione
31. *Hylma*. Op. 5.Fox trot. Música: Fernando Nicolau. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
32. *Hymno Escolar*.Música: Maestro Luigi Maria Smido. Letra: Andrade Furtado. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, novembro, 1929.
33. *Irene*. Tango canção. Musica: Mozart Ribeiro.Letra:J.V. Murinelly.Fortaleza::Casa Editora Torre Eiffel,s/d.
34. *Ingrata*.Valsa lenta. Dedicada ao amigo João Carneiro de Mendonça.Música: Roque Vieira. Letra: Zirlah. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
35. *Isto é uma vida boa. (It's a great life)*. Cópia manuscrita de Gilberto Petronillo.
36. *Livro de minh'alma*.Tango canção. Música: Lucy Barrozo. Letra: Pierre Luz. São Paulo: Irmãos Vitale,s/d.
37. *Luar cearense*. Fox trot para piano. Música: Silva Novo. Letra: João Cordeiro de Almeida. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
38. *Marcolina, Marcolina*.Marcha. Autor desconhecido. Sem referência a lugar Cópia manuscrita.
39. *Meditação*.Dedicado a Senhorinha Lygia Ramos.Tango argentino. Música: Francisco Donizetti Gondim.Sem referencia a lugar . S/d.

40. *Miss Ceará*.op. 8.Valsa para piano. Música: Mozart Ribeiro. Letra: Pierre Luz. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
41. *Miss Fortaleza*.Marchinha.Dedicada à encantadora Berenice Moraes.Música: Silva Novo.Letra: Pierre Luz.Fortaleza: Typographia Urania, 1929.
42. *Miss Fortaleza*.Valsa para piano e canto. Concurso 1929.Música: Mozart Ribeiro. Letra: Pierre Luz. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
43. *Miss Nelly*. (Missa São Gerardo -1929).Tango canção para piano.Música: A. Moreira. Letra: Maurício de Laxe e J. V.Murinelly. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d(Fotocópia).
44. *Miss Núbia* (Miss José Bonifácio) . Música: Vincenzo Cozza. Letra: Pierre Luz. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
45. *Missa Sobral*. Valsa para piano.Música: Leão Manso. Letra:Nunes Durval. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
46. *Miss Zeneida*. Valsa para piano. (Miss Senador Pompeu - 1929) Op. 5. Música: A. Moreira. Letra: Eva de Oliveira Paiva. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, 1929.(Fotocópia).
47. Nas contemplações do futuro. Valsa.Letra e música: José Jayme de Alencar Benevides. São Paulo: Irmãos Vitale,s/d.
48. *Noite estrelada*.Fox trot. Música: Acácio Alcantara. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
49. *Olhou p'ra mim..róe*. Roedeira – Fox. Música: Athayde Cavalcante. Letra: Pierre Luz. Creaçã de Gasparina. Typgraphia Gadelha.s/d.
50. *Original Black – Botton*. Cópia manuscrita.Autor: Roque Vieira.
51. *Os teus olhos iluminam a minha vida*.Fox trot. José Emydgio de Castro. Manuscrito de Gilberto Petronillo.
52. *Pensamento occulto*. Valsa.Música: Francisco Donizetti Gondim. São Paulo: Off. Graphica Musical Compassi & Camin, s/d..
53. *Pequeno Edison*. Tango canção. Música: Pauo Neves. Letra: Pierre Luz. Rio de Janeiro: Casa Editora Bevilacqua,1929.
54. *Pequeno Edison*. Fox trot.Música: Luiz Magno A. Barreto. Letra:Marcio.Rio de Janeiro:PAP. Typ.J. Pires de Mello, s/d.
55. *Porque não voltas?!...* Tango argentino. Música: Lucy Barroso.Letra: Pierre Luz.São Paulo: Irmãos Vitale,s/d.

56. *Quando o amor desperta o coração*. Valsa lenta. Música: Alfredo Petronillo. Harmonização: Mozart Ribeiro. Cópia manuscrita por. Gilberto Petronillo, s/d.
57. *Quero apenas um beijo teu*. José Emydgio de Castro. Fox trot. Cópia manuscrita por Gilberto Petronillo.
58. *Samba sertanejo*. Peça característica. Dedicada a Anna Bilhar. Música: Branca Bilhar. São Paulo: Ofif. Graphica Musical “Campassi & Camim”, s/d.
59. *Saudades de Seabra*. Chôro. Música: Mozart Donizetti Gondim. Cópia manuscrito do autor. Sem referencia a lugar. S/d.
60. *Saudade do Vildazinho*. A memória de Luiz Vidal Filho. Valsa sentimental. Cópia manuscrita por. Gilberto Petronillo, s/d.
61. *Soffro com teu despreso*. Fox trot. Música: Hilda Mattos. Letra: Tenorino José Bezerra. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
62. *Sombras*. Valsa. Música: José Emydgio. Letra: Filgueiras Lima. São Paulo: Gravação e impressão de F. DeRosa, s/d.
63. *Somente uma ilusão*. Valsa. Música: José Emydgio. Letra: Pierre Luz. São Paulo: Gravação e impressão de F. DeRosa, s/d.
64. *Sonho de Pierrrot*. Fox trot carnavalesco. Música: Silva Novo. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
65. *Sorrindo nos teus braços*. Dedicado ao Sr. Aprígio Nogueira. Música: Acácio Alcantara. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
66. *Teu triste olhar*. Fox trot. Op. 8 Música. Sottam Adlih. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
67. *Trianon*. op. 11. Charleston para piano. Música: Hilda Mattos. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
68. *Tua imagem*. Valsa. Op. 10. Música: Mozart Donizetti. Letra: Pierre Luz. São Paulo: Irmãos Vitale, s/d. (fotocópia)
69. *Valsa dos ausentes*. Valsa. Música: R. Donizetti. Letra: V.A. Gondim. Impressão sem referências.
70. *Valsa para piano e outros instrumentos*. Manuscrita do autor Severino Galdencio Trigeiro.
71. *Yes?* Op. 8 Fox Trot. Música: Silva Novo. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.
- 72.



## 5. BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano de. *Ensaio e estudos* (crítica e história). 1ª série, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

AGASSIZ, Louis e AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagens ao Brasil: 1865 -1866*. Trad. Edgard Sussekind de Mendonça. Coleção Brasileira, Biblioteca Pedagógica Brasileira. São Paulo e Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.

ALEMÃO, Freire. *Os manuscritos do botânico Freire Alemão: catálogo e manuscritos*. Transcrição: DAMASCENO, Darcy e CUNHA, Waldir. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 91, 1961. Divisão de Publicações e Divulgação. 1964.

ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e de hoje*. Fortaleza: Editora UFC, 1980.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. “Ernesto Nazaré”. In: *Música, doce música*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1975.

\_\_\_\_\_. “Shostacovich”. In: COLI, Jorge. (org.). *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

\_\_\_\_\_. “Taxi Sinhô”. In: LOPEZ, Telé Ancona (org.). *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARAUJO, Raimundo. *Poetas do Ceará*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1983.

ARINOS, Afonso. “Música Popular”, *Kosmos*, ano 2,n.4, abril 1905.

ASSIS, Machado. “Um homem célebre” In: *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Otacílio. *Fortaleza descalça*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1992.

- BARRETO, Lívio. *Infância em Granja*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1974;
- BARROSO, Olga. *Mulheres do Brasil: Pensamento e ação*. v. II. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1971
- BILAC, Olavo. (pseud. Fantasio), “A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, ano III, n.5, maio 1906.
- BINZEM, Ina von. *Meus romanos: alegrias e tristezas de uma preceptora alemã no Brasil*. São Paulo: Paz e terra, 2004.
- BLUTEAU, Raphael. 1638-1734. *Vocabulário Portuguez e Latino*. vol., 5 letras K - N. 1728, Lisboa : Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música ilustrado*. I -Z. Lisboa: Cosmos, 1963.
- CAMPOS, Eduardo. *Capítulos de História da Fortaleza do Século XIX, o social e o urbano*. Fortaleza: UFC, 1985.
- CASCUDO, Câmara *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Edioro, 1944.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25ª Ed. Rio de Janeiro, Livraria do Povo, 1908.
- COLAÇO, Filipe Neri. *Conselheiro da Família Brasileira* (1883)
- DALMONTE, Rossana. “Musica Leggera” In: BASSO, Alberto. *Dicionário Enciclopedico Universalle Della Música e Dei Musicisti* . Torino: Unione Tipografica Torinese, 1985 p. 672-676.
- DINIZ, Jamie. *Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco*. Edição do Coro Guararapes de Recife: 1980.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- FURTADO, Rogério. Org. *Ribeira dos Icós: Icó – CE*. Série Preservação e Documento. Brasília, IPHAN – Programa Documenta, 2008.
- GALENO, Juvenal. *Quem com ferro ferir com ferro será ferido e Canções da Escola*. Org. Raimundo Netto. Fortaleza: Comercial, 2010. Coedição com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.
- GIRÃO, Raimundo. *Geografia e Estética de Fortaleza*. 2ª Ed., Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1979.
- GIRÃO, Raimundo *Fortaleza e a Crônica Histórica*. Ed. Especial. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pequena História do Ceará*. 3ª Ed. Fortaleza: IUCE, 1971.

GONDIM, Zacarias. “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará” In: *Commemorando o Tricentenário dos portugueses no Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de Música*. Trad. Álvaro Cabral e Luis Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ITIBERÊ, Brasília. “Ernesto Nazareth na música brasileira”. In: *Boletim Latino Americano de Música* v/6, abril de 1946, pp. 309 – 321.

JESUS, Pe. José Barbosa de. *Novo Compêndio de Música: Theoria Elementar*. 3ª Ed., Fortaleza: Est. Graphico A. C. Mendes, 1924.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na musica erudita*. 2ª Ed. Porto Alegre, Editora Movimento, 1990.

\_\_\_\_\_. *Raízes da música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2013.

KOSTER, Henry (1816) *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Tradução de Luíz da Câmara Cascudo. 2ed. Recife: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado de Pernambuco, 1978.

LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza, era do cinema: pesquisa histórica*. Vol. I 1891 -1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceara, 1995.

LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938.

MELLO, Guilherme de. *A Música no Brasil*. Bahia: Tipografia São Joaquim, 1908.

MENDES, Júlia de Brito. *Canções Populares do Brasil – coleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas a maior parte das quais transladada da tradição oral pela distinta pianista d. Júlia de Brito Mendes*. Rio de Janeiro, Livraria Cruz Coutinho, 1911.

MENEZES, Antonio Bezerra de. O Ceará e os cearenses. *Revista da Academia Cearense*. 1896.

MENEZES, Raimundo. *Coisas que o tempo levou*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha.

MOORE, Tom. A visit to Pianópolis: brazilian music, for piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno. In: *Notes*, vol. 57, number 1, september , 2000, pp. 59-87.

MORAES FILHO, Mello de. *Cantares brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1900.

\_\_\_\_\_. *Serenatas e saraus*. 3 vols. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

MOREIRA, Pedro, CIDRA, Rui, CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. “Música Ligeira” In: *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Instituto de etnomusicologia – centro de estudos de música e dança, 2010. p. 872 -874.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PINTO, Alexina Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo, e danças populares*. Rio de Janeiro: São Paulo e Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1911 (Coleção Icks, série A, Biblioteca Infantil).

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1 Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das letras, 1913.

QUEIRÓZ, Eça. *Ecos de Paris*. Porto: Lello e Irmão, 1945.

RAMOS, Raimundo. *Cantares Bohêmios*. (Org. Gilmar de Carvalho) (Coleção Outras Histórias). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

REIS-PEQUEMO, Mercedes. “A imprensa no Brasil”. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e folclórica*. 2ª Ed. São Paulo: Publifolha e Art Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *Rio Musical, crônica de uma cidade*. Exposição Comemorativa do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1965.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves e Cia., 1897.

SALLES, Antonio. *Novos retratos e lembranças*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1995.

SABANEV, L. “Light Music” In: *The Musical Times*, vol.79, nº 11145 (jul., 1938. New York, The Musical Publication Ltd, 1938. p.496. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/921216>. Consultado em 27/09/2012.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa* do padre Rafael Bluteau 1638-1734, reformado e acrescido por Antonio de Moraes Silva, 1755-1824, vol.: 2 L - Z. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

STUDART, Guilherme. *Diccionario Bio-Bibliográfico Cearense*. Volume terceiro. Typ. Minerva, 1915 (Edição Fac-similar). Fortaleza: UFC, 1980.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980.

VALLE, Flausino. *Elementos do Folk-lore Brasileiro*. Biblioteca pedagógica Brasileira, Série V, vol. LVII. São Paulo: Companhia Nacional Editora, 1936.

VALENÇA, Suetônio Soares. “Aspectos da MPB no sec. XIX”. *Revista da USP*, Dezembro/Janeiro e Fevereiro, 1990, pp. 1-12.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1964.

\_\_\_\_\_. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Santana, 1977.

VERÍSSIMO, Pedro. *A música na terra de Iracema*. (1900-1950). t. 68:149-54,1954. Instituto Histórico e Geográfico do Ceará.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 -1920”. In *Nação e cidadania no Império: novas horizontes*. José Murilo de Carvalho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo, UNESP, 2009.

AHARONIÁN, Coriún . “Carlos Vega e la teoría de la música popular. Um enfoque latinoamericano em um ensayo pionero”. *Revista Musical Chilena*. v. 51, n. 188, Santiago, jul., 1997, pp.61-74.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil*. vol. 2. São Paulo:Companhia das Letras, 2008.

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: UNICAMP, 2010.

ALONSO, Angela “Crítica e Contestação: o movimento reformista da geração 1870”. In: *RBCS* vol.15, nº 44, outubro /2000.

ANJOS, Weber dos. Ramos Cotoco e seus “Cantares bohemios”: trajetórias, (re) compostas em verso e voz (1888 – 1916). Fortaleza: UECE, 2008. (dissertação de mestrado).

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campisnas: Unicamp, 2011.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra- Peixe (1944-1954)*. (Tese de doutorado) Faculdade de Filosofia Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006, 268 pp.

AUGUSTO, Paulo Roberto Pelloso.“Tangos urbanos no Rio de Janeiro: 1870-1920: uma análise histórica e musical”. In *Revista Música*, São Paulo, v.8, n.1/2 105-128 maio/Nov.1997.

BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Ed. e Intro. Reginald Byron, Prefácio de Bruno Nettl. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1984.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 4ª Ed. Coleção Obra Prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BASILE, Lucila P. S., “Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma Bellé Époque musical”. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.

\_\_\_\_\_. Silêncio: categoria possível para a compreensão das relações entre História e Música. In: *História e Culturas*, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 153-172, jan.-jul. 2014.

BASTOS, Rafael José de Menezes, “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.,20 nº 58, junho/ 2005.

\_\_\_\_\_. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-Fado. In: *Revista Antropologia em Primeira Mão*. v. 22, nº102, 2007

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas*, vol.1.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Org. Wille Bolle. 2ª Ed., Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BESSA, Virgínia de Almeida. A escuta singular de Pixinguinha. *História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BLOES, Cristiane Almeida. Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes do Planalto, UNESP, 2006.

BOLZ, Norbert e LA FONTAINE, Michel de. “Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? Teoria da mídia em Walter Benjamin”. In: *Revista da USP* n.15,1992.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 10ª Ed. Campinas: Papiurus, 1996.

BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2011.

CACHOPO, João Pedro. “O que Escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 nº1, 2013 – p. 155 -161.

CANGUEIRO, Luis. *Fonógrafos e gramofones*. Coleção particular do autor. Lisboa: Quinta do Rei –lazer e cultura ltda. 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephaim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2005.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Belo horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Marcelo Farias. *História do teatro cearense*. Fortaleza: UFC, 1972.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em:<http://www.priberam.pt/DLPO/arte>. Acesso: 15/01/2015.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural, uma introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

*Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Ed. Marcos Antonio Marcondes. São Paulo: Publifolha /Art Editora, 1998.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GARRAMUNÕ, Florência. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Trad. Rubem Monte Alto. Belo Horizonte:UFMG, 2009.

GAUTIER, Ana María Ochoa. “El contradictorio siglo del sonido”. In. *Margens*, jan a jun (2006): 4 -15.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOFF, Jacques Le. *A História Nova*. 4ª ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 1996.

GONDIM, Linda M. P. *Maria de Lourdes Gondim: uma dama da Belle Époque de Fortaleza. Ensaio sobre imaginário, e cultura urbana*. Fortaleza: L.C.R., 2001.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. “Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música populeasca na obra musicológica de Mário de Andrade”. In: *Revista Inst. Bras.* São Paulo: n.57, p.139-160, dez. 2013.

\_\_\_\_\_. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015.

GREENBERG, Clément. *A estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Atutêntica. 2013.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular, sua influência na música erudita*. 2ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KOSELLECK. R. *Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC, 2011.

KRACAUER, Siegrifried. “Culto ao entretenimento nos palácios de cinema de Berlim” (1926) In: *Espaço e Debates - Imagens e Representações da cidade. Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, nº 27, Ano IX, 1989.

\_\_\_\_\_. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAGO, Manoel Corrêa do. *O Boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro: 1837-1900*. 1994. 483 pp. (Tese de doutorado em Musicologia) Universidade da Califórnia, Los Angeles, 1994.

MARCELLO, Benedetto. *O teatro à moda*. Tradução, apresentação e notas; Ligiana Costa. São Paulo: UNESP, 2010.

MATOS, Cláudia Neiva. Dições malandras do samba. In: *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Org. Cláudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2001.



MATOS, Olgária Chaim Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. “Paris e a Via Lactea” (Pós-fácio à edição brasileira) In: BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MARTINS, Ana Luiza Rios. *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 –1920)*. Fortaleza: UECE, 2010. (Dissertação de Mestrado).

MENESES, J. N. C. “Apresentação”. *VARIA HISTORIA*, v.27; n. 46; Jul/Dez/2001

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música II: do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva, 2007.

MIDDLETON, Richard. “Popular music”: section 1 In: SADIES, Stanley. (Ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: MacMillann, 2001.

\_\_\_\_\_. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2002.

MIDDLETON, Richar, CLAYTON, Martine TREVOR, Herbet. *The cultural study in music: a critical introduction*. New York: Routlegde, 2003.

MIRANDA, Danilo Santos de.(Org.) *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*.São Paulo: SESC, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de, “História e historiadores da música popular no Brasil”, In *Latin American Music Review*, volume 28, number 2, Fall/Winter 2007. pp. 271-299.

MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Tomé. (Org.) *História e música no Brasil* . São Paulo: Alameda, 2010.

MORSE, Richard . “Ciudades periféricas como arenas culturales: Rusia, Austria e América Latina”. *Revista Bifurcaciones*, n.3, invierno, 2005. [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl).

NAPOLITANO, Marcos e Maria Clara WASSERMANN. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167 -189. 2000.

NETO, Emy Falcão Maia. O Rádio em Fortaleza: cultura musical e impressa (1924-1844).In: *Fortaleza outros olhares: cultura e cidade*. Org. Mário Martins Viana Júnior, Carlos Henrique Moura Barbosa e Raquel da Silva Alvez. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OLIVEIRA, Caternia de Saboya. *Fortaleza: seis romances, seis visões*. Fortaleza: Edições UFC, 2000.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAZ, Otavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 2ªed. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

PEÑÍN, José. “Música popular de massas de médios, urbana o mesomúsica venezolana”. *Latin American Music Review*, vol. 24, number 1, Spring/Summer 2003.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: Reformas Urbanas e Controle Social (1860 – 1930)*. 2ª ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1997. *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.

\_\_\_\_\_. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: PER MUSI, *Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n. 26, 2011. p.103 -112.

\_\_\_\_\_. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social, 2004.

PINTO, Aloysio de Alencar. “Apresentação” In *Os pianeiros*. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: ideia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP/Anablume, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Tradução: Augustin de Tugny. Paris: Éditions Galilée, 2004.

REIS, José Carlos. “O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível”. In: *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v.23,n.73,1996. (p.233).

ROUANET, Sérgio Paulo. “Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter Benjamim”. In: *Revista USP*, vol 15.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. *Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Milton. “O lugar e o cotidiano”. In: *A natureza e o espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. (Org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SEVCENKO, Nicolau.(Org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do rádio*. vol. 3.São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

TATIT, Luiz . *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TEIXEIRA, Maurício Carvalho. “Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos.” In: TONI, Flávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC/SENAC, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

\_\_\_\_\_. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

\_\_\_\_\_. *Música Popular: teatro e cinema*. São Paulo: Editora Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Música Popular, um tema em debate*. 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *A província e o naturalismo*. Fortaleza: NUDOC- UFC, 2006.

TONI, Flávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC/SENAC, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. “Pontos de escuta da música popular no Brasil”, In *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Martha Ulhôa e Ana Maria Ochoa (organizadoras). Porto Alegre: Editora UFGRS, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.

VEGA, Carlos. *El origen de las danzas folklóricas*. 2ª ed., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956

\_\_\_\_\_. “Mesomúsica: un ensayo sobre La música de todos”. *Revista Musical Chilena*. v. 51, n.188. Santiago, jul. 1997. pp. 75-96.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. “As ciências musicais na transição de paradigma”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.14 (2001) : 211-233.

\_\_\_\_\_. “La Partitura como “espíritu sedimentado” em torno a la teoría de la interpretación musical de Adorno”. In: *Azafea*. Rev. Filos. Edições Universidad de Salamanca, 11, 2009, pp. 143-161.

WISNIK, José Miguel e SKEFF, Enio. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. 2º Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

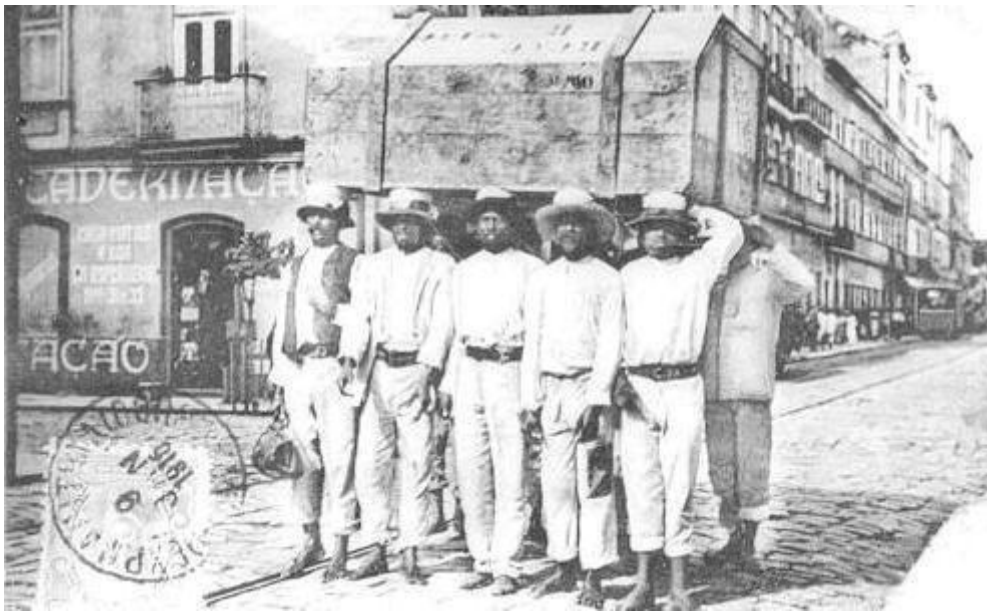
\_\_\_\_\_. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WITTE, Bernard e ROUANET, Sérgio Paulo. “Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter benjamim”. *Revista USP*, set/out/nov 1992, nº 15.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, Educ, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ANEXOS



Carregadores de piano em Recife. Disponível em: CD *O piano em Pernambuco*. Marco Caneca e Elyana Caldas. Recife: Prefeitura da Cidade de Recife e LG Produções, (000.019-2), 2000.



Ilustração 1: O músico sobralense Zacarias Thomaz da Costa Gondim.(Acervo Nirez).



Ilustração 2: Capa da música *Sorrindo nos teus braços* de Acácio Alcântara. Na fotografia a jazz band Alcântara, que foi fundada em 1918, em Sobral e tinha o nome de Orquestra Alcântara. Em 1929, o maestro José Pedro de Alcântara passa a regência ao filho, o pianista Acácio Alcântara, também natural de Sobral nascido em 7 de setembro de 1899. Pela dedicatória supõe-se que além do pianista havia mais um irmão Alcântara entre os músicos. Mulheres tomavam parte no grupo. (Acervo Nirez).



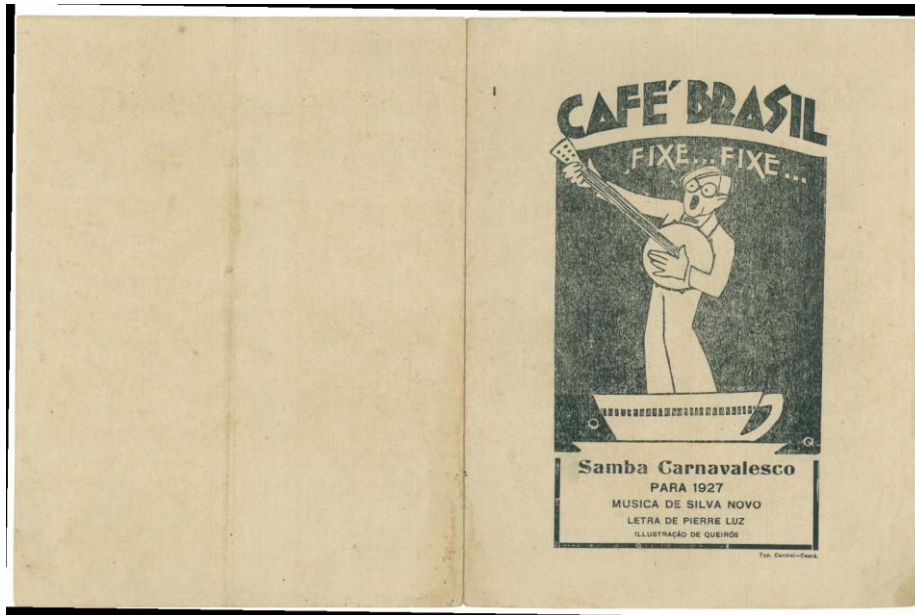


Ilustração 3: Capa do Samba *Café Brasil fixe, fixe...*  
O ilustrador Queiroz também ilustrava as Revistas *Jandaia* e *Bataclan*.  
(Acervo Nirez)



Ilustração 4: Capa do *Choro Amarello* de Silva Novo.  
Algumas partituras trazem sua numeração em *opus*.

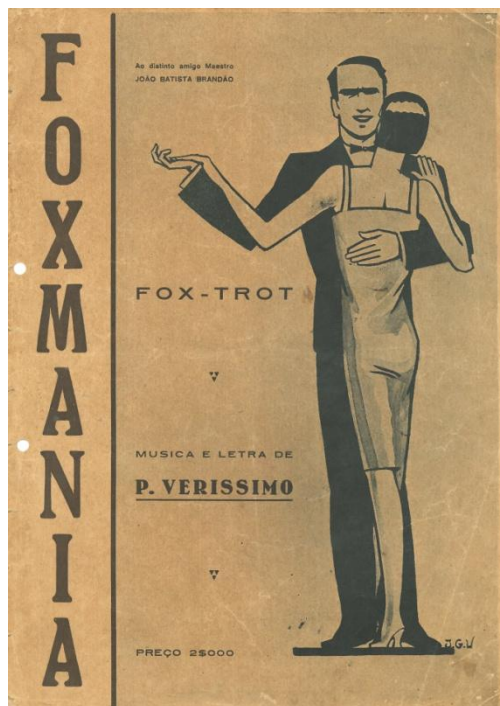


Ilustração 4: Capa em estilo *Art Decô* da música *Foxmania* de Pedro Veríssimo. O casal sugere o tipo de público que dançava nos salões dos clubes. (Acervo Nirez).

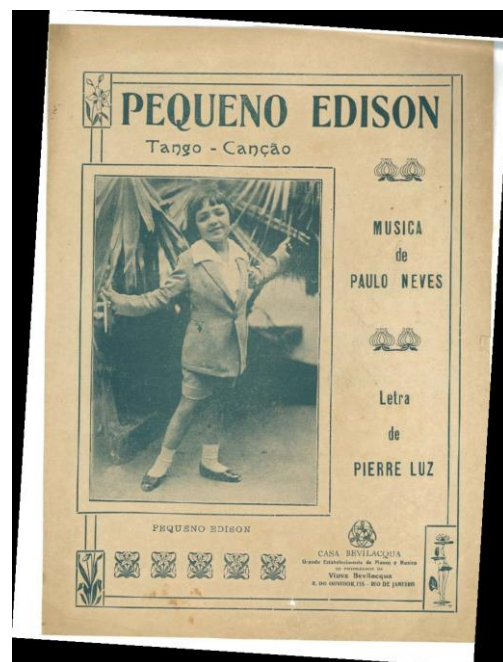


Ilustração 5: Capa do tango *Pequeno Edison* em homenagem ao artista mirim Edson de Alcântara. A capa apresenta uma mistura dos estilos gráficos *Art Nouveau* e *Art Decô* tipologia muito comum na maioria das partituras. (Acervo Nirez).



Ilustração 6: Antonio Moreira, compositor, flautista e regente da Iracema Jazz Band. (Acervo Nirez).



Ilustração 7: O compositor e maestro alagoano Euclides da Silva Novo. (Acervo Nirez )



Ilustração 8: Edgar Nunes Freire, violinista, compositor e maestro das orquestras do cinemas. Era natural do Pará. (Acervo Nirez).



Ilustração 8: Cartãozinho de baile do Clube dos Diários em Fortaleza realizado em 1914. O cartão mede 6 X 3,5 cm para ser anotado na sua parte interna os nomes dos parceiros de dança das jovens. Propriedade particular de Fernando Costa.

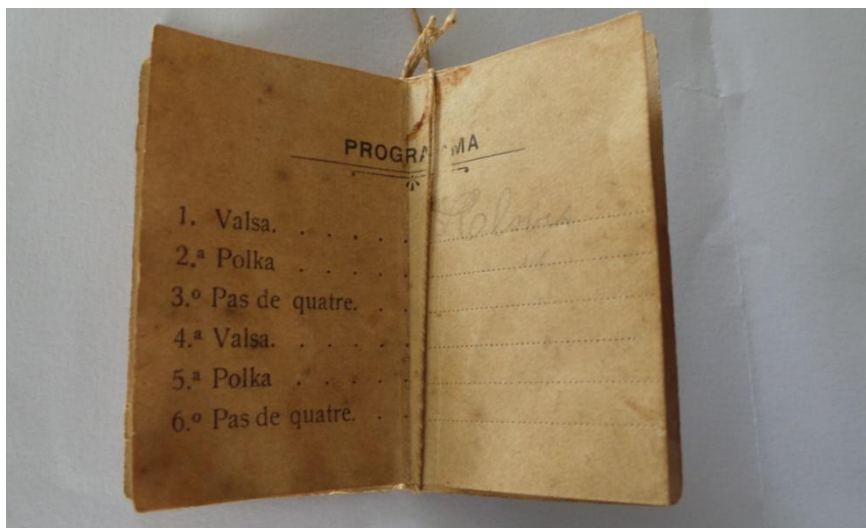


Figura 9: Parte interna do cartão de danças do Baile do Clube dos Diários. À lápis a inscrição do nome do parceiro de dança – “Clóvis” e os sinais de repetição.





Ilustração 10: Maestro italiano Luigi Maria Smido. (Acervo Nirez).

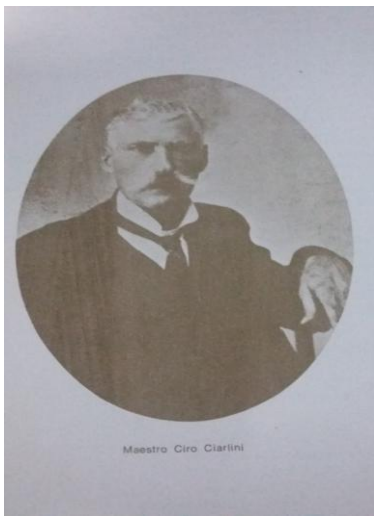


Ilustração 11: Maestro italiano Ciro Ciarlini também atuou nos cinemas de Fortaleza. (Reprodução do livro de Lívio Xavier, *Infância em Granja*, São Paulo: Massao Ohno editor, 1974, p. 50).



Professora de piano alemã Leonie Ehret Fernandes. Reprodução de gentilmente cedida pelo pesquisador André Frota



Ilustração 12: Com a batuta ao centro Maestro Henrique Jorge. O flautista à esquerda do maestro é seu irmão Jorge Victor e provavelmente o violinista em pé, atrás do flautista é Carlos Victor outro irmão de Henrique Jorge. (Acervo Nirez)



Ilustração 13: Henrique Jorge, sua mulher Maria Luiza Torres Ferreira Lopes e a filha do casal Mozarina Jorge. (Acervo Nirez).

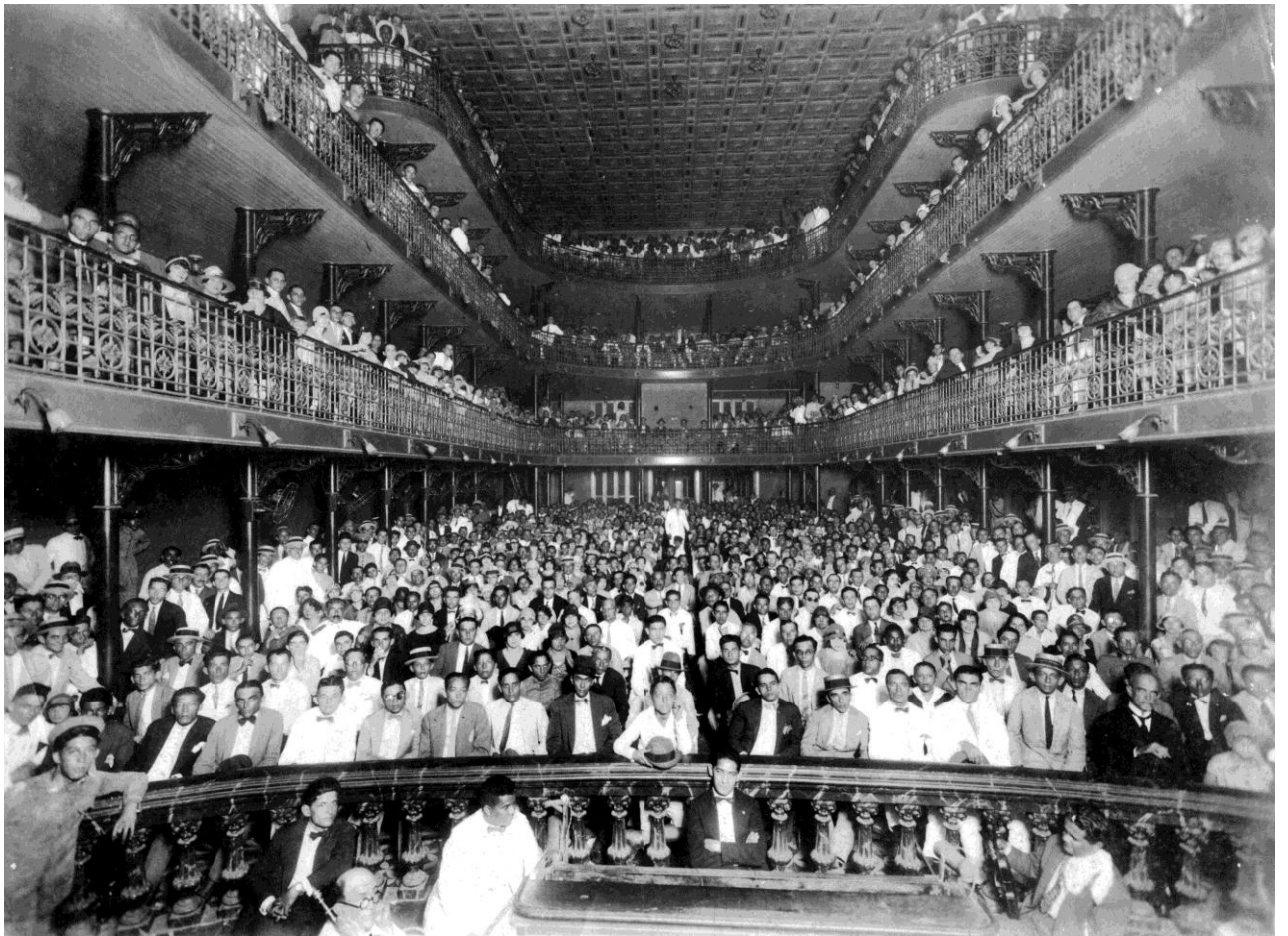


Ilustração 14: Músicos e o público do Cine Majestic em Fortaleza. Ao piano pode ser Mozart Ribeiro ou Barros Figueiredo, o violinista à direita é Edgard Nunes, de branco à esquerda, o flautista Antonio Moreira. O clarinetista é provavelmente Aristóteles Ribeiro. Outro dois músicos à esquerda, estando um deles com uniforme oficial da banda da polícia, porém não identificados. O público é composto pessoas de várias gerações e de trajas entre sofisticados e simples. (Acervo Nires).



Ilustração 16: À direita o primeiro cinema de Fortaleza, o Cine Art Nouveau do italiano Victor DI Maio que mais tarde seria adquirido por Rôla e Irmãos. (Acervo Nirez).

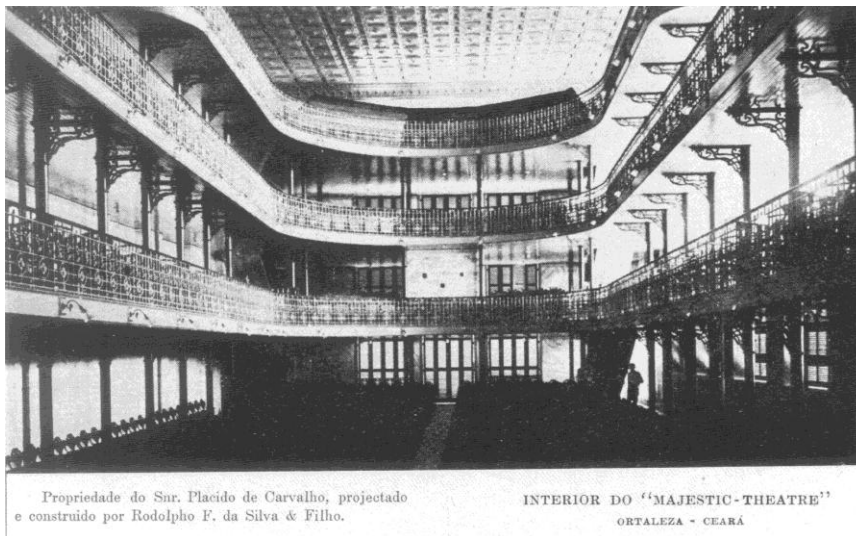


Ilustração 17: Interior do Cine Majestic em Fortaleza. Considerado um dos mais chic e bem equipados da cidade. (Acervo Nirez).



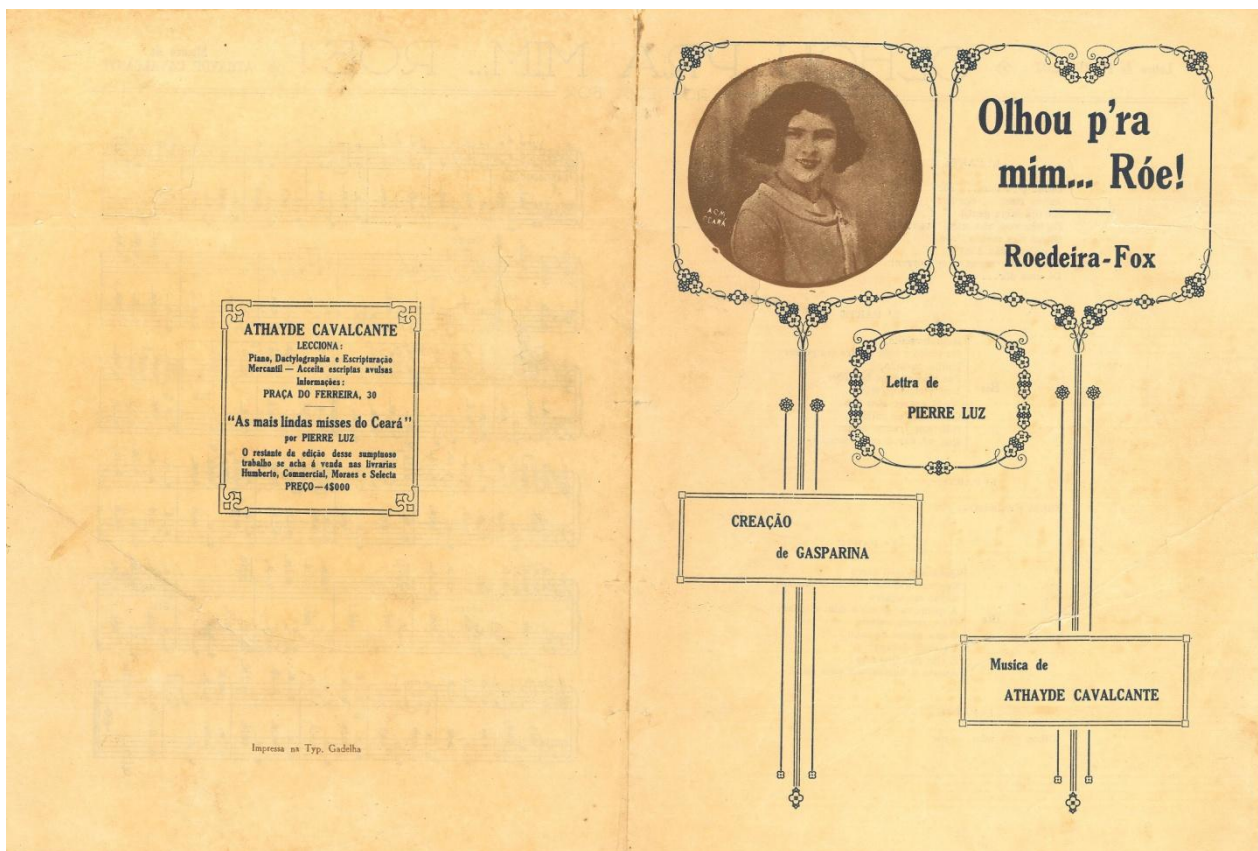


Ilustração 18: Capa e contracapa da música Olhou pra mim róe! de Athayde Cavalcante com letra de Pierre Luz. A menina da foto é a atriz Gasparina Germano. Na contracapa o compositor oferece seus serviços como professor de datilografia, piano, e escrituração mercantil. Nota-se os elementos decorativos com motivos florais e frisos Art Nouveau. (Acervo Nirez).

## 1.ª PARTE

Olhou p'ra mim... rõe  
 Achar ruim... dóe?  
 Na tua labia gentil  
 Eu não vou, não, meu "bromil"  
 Olhou p'ra mim... rõe  
 A prompidação dóe?  
 Amôr sem "notas" que horror!  
 Dá uma dôr...

## 2.ª PARTE

Melindrosinha,  
 Eu passo a vida inteira em prazer;  
 Minha carinha,  
 Faz muita gente boa roer.  
**Bis**  
 Vou vivendo, enfim,  
 N'um prazer sem fim.  
 Quanto s' ter paixão,  
 Não sou trouxa assim  
 Que vá dar o meu coração.

## 1.ª PARTE

Olhou p'ra mim... rõe

## 2.ª PARTE

Quando o meu carro  
 Derrapa a cento e vinte a chispar,  
 Então me agarro  
 A quem vae junto a mim a guiar.  
**Bis**  
 Digo, rindo, enfim,  
 Gosta assim de mim?  
 Vá mais devagar...  
 E elle diz: Que tem?  
 Aperte a busina oh! meu Bem...

## 1.ª PARTE

Olhou p'ra mim... rõe

The musical score is written for piano and voice. It begins with an 'INTRODUÇÃO' section. The first part of the score includes the lyrics for the first and second parts of the song. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The voice part is written in a single staff with a treble clef. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc' (crescendo). The piece concludes with a 'FIM' marking.

Ilustração 18: Parte interna da partitura Olhou pra mim Rõe! (Acervo Nires).

# CEARA' MUSICAL

DE

**A. MOUTA & Cia.**

Rua Barão do Rio Branco, 182 - CEARA' - FORTALEZA

O Professor Antonio Mouta leciona qualquer instrumento musical e afina pianos - Aulas de musicas na Ceará Musical das 19 a 21 horas

## Novidades de Sucesso:

Angustiosa, Valsa . . . . .	R. Donizetti
Alvinegro, Maxixe . . . . .	S. Novo
Club Caixeiral, Rag-Time . . . . .	"
Cateretê dos «Vingadores» . . . . .	"
Casamento do Almofadinha, Maxixe . . . . .	"
Cinderella, Fox-trot . . . . .	***
Ceará Sporting Club, Fox-trot . . . . .	Carmen Barreto Lima
Ceará Sport Club, Tango . . . . .	Laura Maia Telles
Luar Cearence, Fox-trot . . . . .	S. Novo
Os Capiroto, Tangote . . . . .	Dr. Pyrilampo
Pó de Arroz «Mignon», Tanguinho . . . . .	S. Novo
Serpentinas, Marcha Carnavalesca . . . . .	S. Novo
Sonho de Fausto, Fox-trot . . . . .	A. Moreira
Valsa dos Ausentes . . . . .	R. Donizetti
Alvoroco, Rag-time . . . . .	Julinha Quixadá
Haja o que houver custe o que custar, Tango - J. G. Araripe	
“MARCHA DO CENTENARIO” . . . . .	R. Donizetti
Dreamer (Sonhador), Fox-trot . . . . .	S. Novo
Yes? Rag-time . . . . .	"
All-Right, Rag-time . . . . .	"
Turbante, Rag-time . . . . .	"
Amor Perfeito, Marcha Carnavalesca . . . . .	"

Ilustração 19: na contracapa de Amor perfeito de Silva Novo os anúncios do professor de piano Antonio Mouta que se oferecia para ensinar qualquer instrumento e as novidades de sucesso, pelos títulos são para o carnaval. (Acervo Nirez).



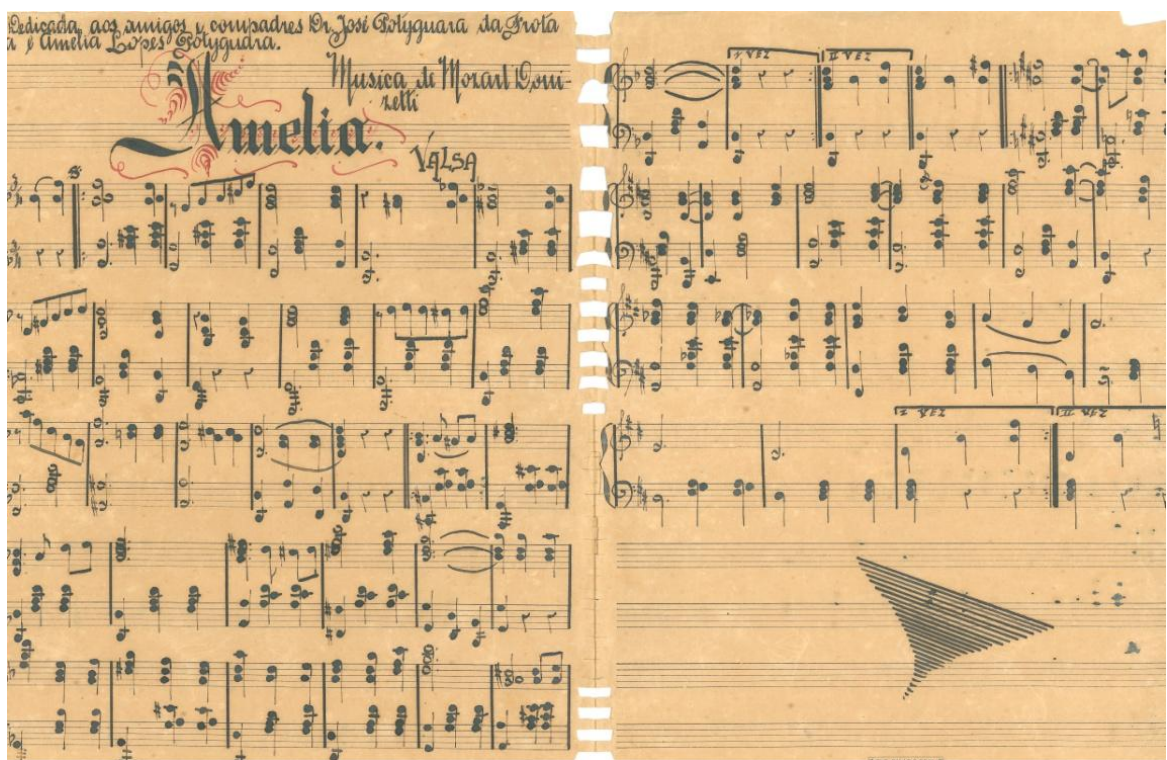


Ilustração 20: Manuscrito do compositor Mozart Donizetti Gondim, sobrinho de Zacarias Gondim. Mozart Gondim foi compositor de revistas no Rio de Janeiro e em Belém. Nota-se o esmero em decorar o título e fazer uma figura como acabamento. (Acervo Nirez).

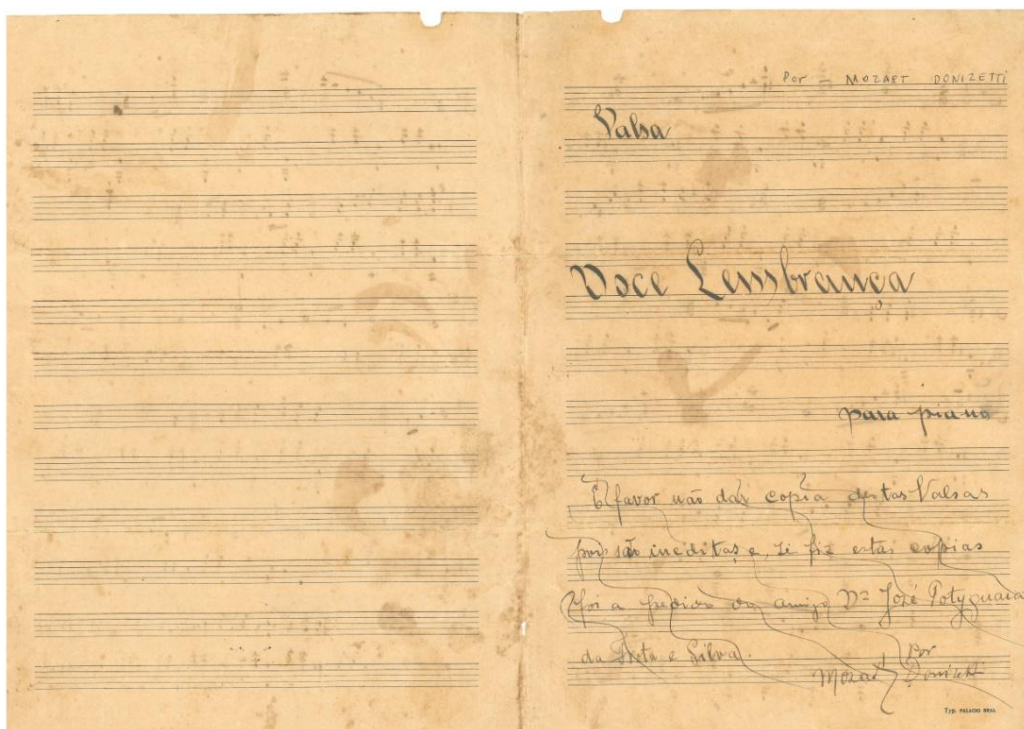


Ilustração 21: Manuscrito da música *Doce lembrança* de Mozart Donizetti Gondim. O texto pede que não divulgue essa composição porque ainda era inédita. A cópia foi feita a pedido de um amigo para presentear um parente. (Acervo Nirez).

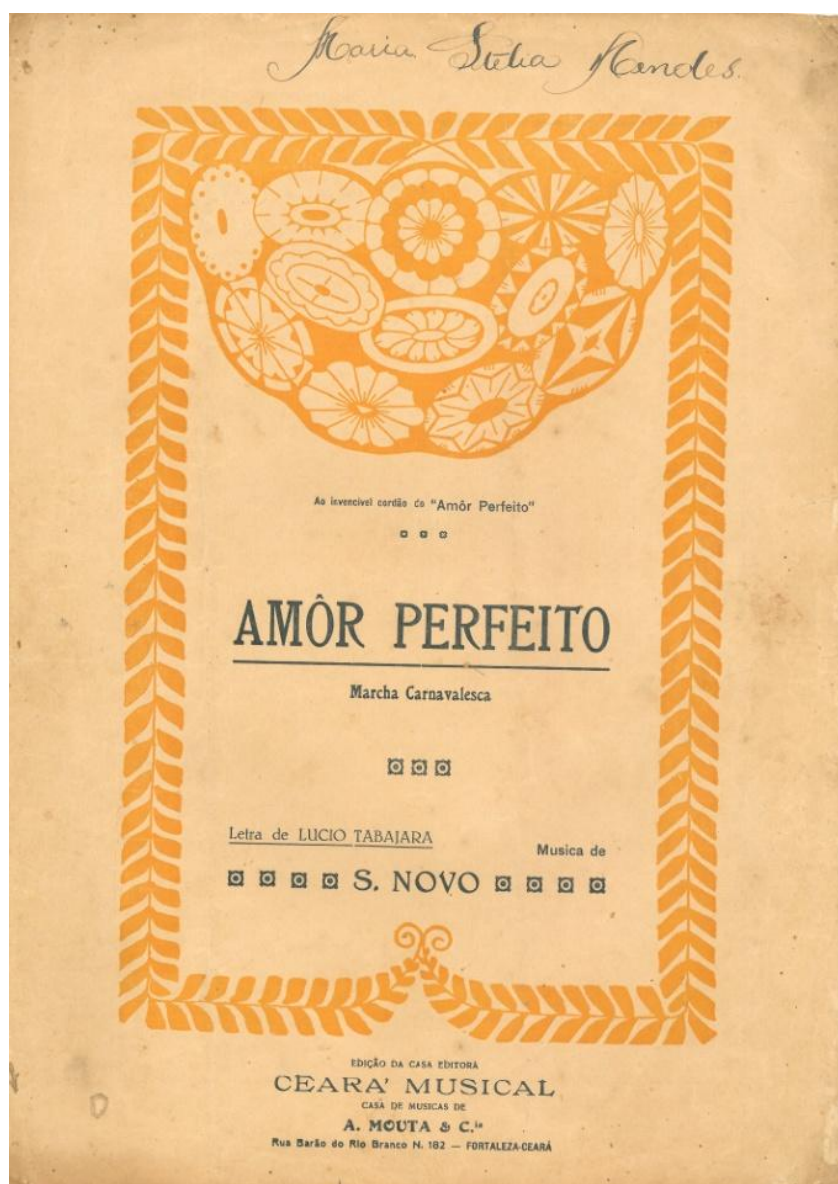


Ilustração 22: Tipologia das capas. Motivos Art Nouveau. Esta pertenceu a Maria Stela Mendes . (Acervo Nirez).





# TRIADON

*É de Maria Stella.*



## CHARLESTON para piano

EDIÇÃO DA CASA EDITORA

**Ceará Musical**

CASA DE MUSICAS

de A. MOUTA & Cia.

R. Barão do Rio Branco, 182

Fortaleza Ceará

por

**HILDA M. MATTOS**

Op. 11

Ilustração 23: Mocinhas na capa são maioria. (Acervo Nirez).



Ilustração 25: Três dos irmãos Gondim mudaram-se para Manaus, João, Francisco e Mozart. João abriu um editora, a primeira naquela cidade. Francisco foi pianista do cinema mudo e Mozart compunha para o teatro de revistas. Todos três eram pianistas, filhos do maestro de banda Major Raimundo Donizetti Gondim que residiu em Sobral e irmão de Zacaris Gondim. Capa com motivos Art Nouveau. (Acervo Nirez).





Ilustração 26: Manuscrito do copista Gilberto Petronillo que anunciava seus serviço nas contracapas e na imprensa. As linhas decorativas em estilo Art Decô eram feitas se cortando a ponta da caneta de forma a ficar com o bico quadrado. Essa é uma tipologia comum deste copista. As homenagens também eram póstumas. (Acervo Nirez).

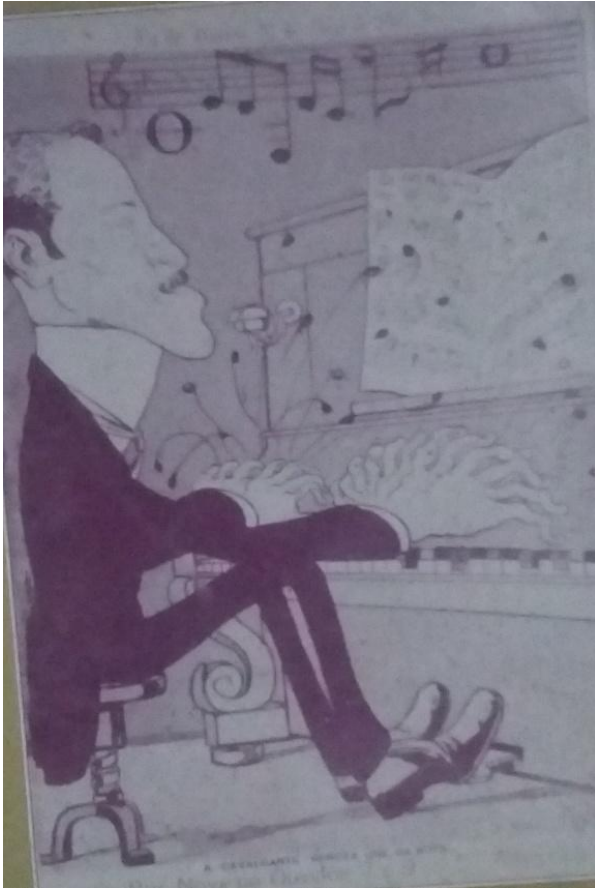


Ilustração 15: Caricatura do pianista Aurélio Cavalcante que atuava no Rio de Janeiro. Reprodução da capa do disco “Os Pianeiros”.

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és



« Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saúde e adjacências)



« À noite o plenilunio é como um sonho... (S. Christóvam, Villa Isabel, e vizinhanças)



« Non t'ámp piú!...Vorrei morir!...» (Botafogo, Copacabana, Gávea, e outras babé'is)

7. Uma geografia musical do Rio de Janeiro, nas *Scenas da vida carioca*, de Raul Pederneiras.

Ilustração 28: Reprodução da caricatura feita por Raul Pederneiras fazendo sátira com o repertório e o tipo de público. Travassos, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.





Ilustração 29: a marchinha de carnaval *A gargalhada* de Silva Novo. Na caricatura de Querioz, o compositor. (Acervo Nirez).

# CEARA' MUSICAL

A. MOUTA & Cia.

Rua Barão do Rio Branco No. 182 - FORTALEZA (CEARA)

O Professor ANTONIO MOUTA leciona qualquer instrumento musical e afina pianos. Aulas de Musicas no CEARA' MUSICAL das 8 as 18 horas.

## MUSICAS CEARENSES

NOVIDADES DE SUCESSO:

"ARVORE DE TEU NATAL" - Fox-Trot	S. Novo
A J ANA SHE ER	J. V. Muryneili
ALMA DILACERADA - Tango Argentino	Hilda Mattos
A... Cabel... s...mba	Hilda M. Mattos
ANGUSTIOSA - Valsa	R. Donatti
ALVINECRO - Maxixe	S. Novo
ALL RIGHT - Rag-time	S. Novo
ALVOROSO - Rag-time	Julinha Quixada
AMOR PERFEITO - Marcha	S. Novo
AO VIOLÃO - Fex-trot	R. Donizetti
Bava F xrot	W. Carucci
BALANDRAU - Rag-time	S. Novo
CHORO MARELLO - Choro	S. Novo
CIGARRA - Fox-trot	J. F. Hemisch
CANJO DE CYSNE - Valsa Cancio	A. Moreira
CASAMENTO DO ALMOFADINHA - Maxixe	S. Novo
CATERETE dos VINGADORES	S. Novo
CINDERELLA - Fox-trot	S. Novo
CLUB CAIXERAL - Rag-time	?
CEARA' SPORTING CLUB - Fex-trot	S. Novo
CEARA' SPORT CLUB - TANGO	Carmer B. Lima
CHORO VERDE	Laura Maia Telles
D. REAMER (Sonhador) - Fox-trot	S. Novo
DOIS IRMAOS - Marcha	S. Novo
ESMERALDA - Fex-trot	Litré Ribeiro
Es...lago... Fox-trot	Mozart Ribeiro
FORRO DA PERALDIANA - Choro	Mozart Ribeiro
GAUÇA BRAMÇA - Fox-Trot	R. Donizetti
HYLMA - Fox-trot	Et. Castro e Souza
Longe de ti não posso viver - Fox-Trot	Fernando Nicolau
LUAR DO BOSPHORO - Foz-trot	Hilda M. Mattos
LUIAR CEARENSE - Fox-trot	Fernando Nicolau
MESOPOTAMIA - Fox-trot	S. Novo
MURAD - Fox-trot	J. Serpa Filho
Os Valetes - Fox-Trot	Fernando Nicolau
OS CAPIROTOS - Tangote	R. Donizetti
PO DE ARROZ "MIGNON" - Tanguinho	Mozart Ribeiro
PUCHANDO FITA - Marcha	Dr. Pyritampo
POR ENTRE LARANJEIRAS	S. Novo
PAPANCU - Marcha	L. Muryneili
Remember - Fox-Trot	Fernando Nicolau
SOFERER COM O TEU DESPREZO - Foztrot	S. Novo
SERPENTINA - Marcha	Mozart Ribeiro
Sonho de Pierrot - Fox-Trot	Hilda M. Mattos
SONHO DE FAUSTO - Fex-trot	S. Novo
TURBANTE - Rag-time	S. Novo
TEUS OLHOS - Fox-trot	A. Moreira
Volupia de um beijo - Fox-Trot	S. Novo
VALSA DOS AUSENTES	Fernando Nicolau
YES - Rag-time	José Emygdio
ZILDA - Fex-trot	R. Donizetti
	S. Novo
	Alaide Calceire

N. B. Temos sempre deposito de musicas para estudo de todos os AUTORES: para Piano Violino, Flauta e outros instrumentos.

Recebemos por todos vapores as novidades musicas que se publicam em S. Paulo e Rio de Janeiro - para piano, orchestra e banda

Off. Musicas "ARS" R. Bom Pastor N. 147 S. PAULO

Ilustração 30: Contracapa da música *A gargalhada*. Nota-se a predominância dos gêneros anunciados como sucessos musicais. Os títulos são brincalhões e todos compositores cearenses, ou residentes no Ceará. (Acervo Nirez).





Salão do Clube dos Diários nota-se o piano e um contrabaixo acústico no detalhe acima à direita e o salão de danças muito espaçoso. Disponível em: [http://www.ceara.pro.br/Raridades/Album\\_Fortaleza\\_1931.html](http://www.ceara.pro.br/Raridades/Album_Fortaleza_1931.html) do livro *Álbum Fotográfico de Fortaleza - 1931 - modus vivendi Cearense - Comércio - Praças e Logradouros* - Elaborado por Paulo Bezerra.