

Entre polcas, quadrilhas e sambas: processos de mudança musical no choro a partir de análises comparativas entre gravações fonográficas no século XX

Pedro Aragão (UNIRIO)

Resumo: A partir da noção do conceito de “mudança musical” tal como proposto pelo etnomusicólogo Bruno Nettl, e amparado pela noção de “gênero musical” como categoria discursiva – que abriga, além de aspectos sonoros, elementos ideológicos, políticos, sociais e históricos (MIDDLETON, 1990; OCHOA, 2003; VILA, 1995) – o artigo estabelece cortes comparativos entre gravações fonográficas de choro ao longo do século XX. Através da análise de dois estudos de caso – as transformações nos gêneros “quadrilha” e “polca” em diferentes períodos – procuro entender de que forma processos de ressignificação e mudança em música são criados e de que maneira diferentes atores sociais justificam tais mudanças.

Palavras Chave: Mudança musical; Choro; Análise de gravações

Between polkas, “quadrilhas” and “choros”: processes of musical change in choro music during the XXth century.

Abstract: Based on the concept of *musical change* as proposed by Bruno Nettl and the concept of musical genre as discursive categories (MIDDLETON, 1990; OCHOA, 2003, VILA, 1995), this article provides comparative analyses of choro recordings in the XXth century. Focusing in two case studies – musical changes in polka and “quadrilhas” in different periods – and combining musical analysis with social actors different speeches, my objective is to understand how this changes are perceived and justified by choro music players in different contexts.

Key-words: Musical Change, Choro, recording analysis

1 – Introdução

Este artigo trata de mudanças em práticas sonoras habitualmente relacionadas ao universo do choro¹ no percurso das gravações fonográficas desde o início do século XX. Tenho como foco dois estudos de caso: as mudanças no gênero “quadrilha” – prática bastante popular nos bailes do Rio de Janeiro no século XIX, posteriormente caída em total esquecimento nas décadas seguintes, para ser “reinventada” a partir da década de 1990 (ZAMITH, 2007; ARAGÃO, 2013) – e as mudanças rítmicas e estilísticas na polca

¹ Não há espaço no âmbito deste artigo para uma discussão sobre definições e origens do termo. De forma geral, o termo “choro” foi utilizado desde finais do século XIX como forma de designação de músicos populares que tocavam à sua maneira músicas de salão europeias, e como forma de designação dos bailes ou encontros musicais onde tais músicos atuavam. A partir das primeiras décadas do século XX o termo passa a ser utilizado para designar práticas musicais executadas por estes músicos, transformando-se em “gênero musical” (conquanto abrigasse diversas práticas sonoras distintas) no âmbito do disco e da rádio a partir da década de 1930. Procurei realizar uma discussão mais acurada sobre as transformações do termo em trabalho anterior (ARAGÃO, 2013)

– um dos primeiros gêneros transnacionais do século XIX e que a partir da década de 1930 foi ressignificado, e reincorporado ao repertório do choro através de assimilações com novos padrões rítmicos característicos do samba surgido no bairro do Estácio de Sá, conforme estudado por Sandroni (2001). Como pressupostos teóricos do presente estudo, utilizo-me de duas linhas metodológicas: a ideia de gêneros musicais como categorias discursivas e identitárias e os estudos de mudança em música, tais como estudados pelo etnomusicólogo Bruno Nettl (2006).

O estudo de gêneros musicais como categorias dialógicas encontra um vasto campo de escritos acadêmicos na etnomusicologia e nos chamados *popular music studies*. Neste sentido, um dos primeiros trabalhos etnomusicológicos a problematizar a questão de “gênero” foi o de Kartomi (1981), que apontou para uma crítica do termo como algo indevidamente tomado de empréstimo do sistema taxonômico das ciências naturais. Ao tentar submeter a diversidade de práticas musicais a um esquema de catalogação semelhante ao utilizado pela biologia, musicólogos ocidentais estariam negando o caráter transitório e fluido destas mesmas práticas, e ao mesmo tempo incorrendo em generalizações etnocêntricas². Na mesma linha de pensamento, diversos acadêmicos ligados aos estudos de música popular têm apontado para o estudo de gênero como categoria discursiva, colocando ênfase no fato de que o termo refletiria não apenas características sonoras, mas uma célula complexa (e que certamente abriga contradições internas) que conteria discursos sobre sons, motivações políticas, ideológicas, sociais, etc. (MIDDLETON, 1990; OCHOA, 2003; VILA, 1995).

Desta forma, ao pensarmos em termos como “polcas”, “quadrilhas”, “schottischs” e “choros”, certamente não estamos tratando de categorias estanques e “congeladas”, definidas meramente por determinados aspectos sonoros. Ao contrário, as percepções destes gêneros passam por instâncias que congregam todos os discursos sobre estas práticas, que incluem, dentre outros, aspectos comerciais inerentes ao processo de vendas de partituras (presentes no Brasil desde o século XIX) e discos fonográficos (processo iniciado no Rio de Janeiro em 1902 com a inauguração da Casa Edison), bem como processos identitários de associação destas mesmas práticas a um grande processo de “construção nacional”. E mais importante, o estudo de gêneros musicais nos leva a

² Neste sentido, Kartomi (1981) realiza uma crítica ao uso de termos como “híbrido”, “mestiço”, “sincrético”, dentre outros aplicados às músicas das Américas e de outras partes do mundo colonizado.

uma perspectiva diacrônica, que nos permite entender tais práticas sonoras como processos dinâmicos, que envolvem transformações e mudanças ao longo do tempo.

Neste sentido, o trabalho do etnomusicólogo Bruno Nettl (2006) é sem dúvida uma referência importante para a compreensão do entendimento da dinâmica do passado e do presente em música. Segundo este autor, um dos principais objetivos da musicologia seria o de tentar compreender a natureza da mudança musical através do tempo. Grande parte dos estudos musicológicos, desde o começo da história desta disciplina, teria tentado mostrar que existe um modo sistemático na maneira como a música procede do presente para o passado. Usando conceitos baseados em períodos históricos e no significado de biografias, os musicólogos com viés histórico e positivista acreditavam que a identidade e similaridade musicais deveriam ser explicadas exclusivamente por contato e influência. Por outro lado, os etnomusicólogos, seguindo a influência da antropologia, estariam mais frequentemente preocupados com a análise atual – isto é, sobre o que as práticas sonoras do presente podem nos dizer sobre seu próprio passado – e com as razões pelas quais mudanças acontecem.

Mais comumente, ainda segundo Nettl (2006), os etnomusicólogos estudariam mudanças sob três ângulos: 1) no sentido tradicional e histórico de sucessão de eventos gravados por observadores; 2) no modo em que as relações do presente com o passado são percebidas e classificadas pelas sociedades humanas — algumas vezes de modos que não se adequariam aos registros escritos; e 3) nos modos com que diferentes sociedades no mundo adequariam seu passado às necessidades do presente. Estes conceitos usualmente se sobrepõem.

Mas o que se entenderia afinal pelo conceito de mudança musical (*musical change*)? Segundo Nettl, a mudança se daria em três planos básicos: 1) substituição de todo um sistema musical por outro sistema completamente diferente; 2) mudanças dentro de um mesmo sistema musical; 3) mudanças no sistema social e nas ideias sobre a música enquanto o estilo musical permanece o mesmo.

Somando estes parâmetros à utilização do clássico modelo tripartite estabelecido por Merriam (1964), composto por som, comportamento e conceito, Nettl procura entender de que forma mudanças musicais operam em diferentes contextos: nas sociedades *Blackfoot* norte-americanas, na música persa e na música dos aborígenes australianos. De forma geral, o que se constata são as “técnicas que a sociedade

desenvolve para prevenir, inibir e controlar a mudança e manter a tradição musical, enquanto outros fatores da vida são forçados a mudar” (NETTL, 2006).

É a partir deste duplo referencial teórico – os conceitos de mudança musical e a concepção de gêneros musicais como discursos narrativos – que realizo, nos tópicos seguintes, análises de fonogramas ligados ao universo do choro em diferentes décadas do século XX. O objetivo é entender não apenas de que forma se verificam aspectos de continuidade e mudança de aspectos sonoros, mas principalmente verificar como discursos dos atores sociais criam ideias de autenticidade e legitimação, negando ou afirmando mudanças na música e ao mesmo tempo construindo discursos identitários.

Assim, as análises que se seguem se utilizam de dois “campos”: por um lado os fonogramas de práticas sonoras usualmente ligadas ao universo do choro desde o início do processo de gravação no Brasil, passando pelas décadas de 1930 a 1950 – quando o gênero foi definitivamente incorporado à indústria fonográfica e alçado a “símbolo” de identidade nacional, assim como o samba – e finalmente gravações da década de 1990. Destas últimas, tomo como foco as gravações realizadas por músicos cariocas ligados à gravadora Acari³, responsáveis por algumas “releituras” do repertório dos períodos iniciais do choro (focada em compositores de meados do século XIX e início do XX).

Por outro lado, e de modo a dialogar com as análises sonoras, utilizo-me de fontes complementares, que explicitam discursos sobre tais “gêneros musicais” em diferentes épocas. Uma das obras mais importantes do período, o livro *O choro – reminiscências dos chorões antigos*, escrito em 1936 pelo carteiro e violonista Alexandre Gonçalves Pinto é, neste sentido, uma referência seminal. Como afirmei em trabalho anterior (ARAGÃO, 2013), ao escrever o seu livro, o carteiro não apenas realiza uma das primeiras “etnografias urbanas” da música popular do Rio de Janeiro, descrevendo cerca de 300 instrumentistas populares da época, como incorpora em seu discurso muito das visões de mundo e dos discursos sobre o choro do período de 1870 a 1930. Outras fontes importantes de discursos sobre as práticas do choro utilizados neste artigo são os depoimentos de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e

³A Acari Records foi fundada em 1999 pelos músicos Luciana Rabello e Mauricio Carrilho e se autodefine como “a primeira gravadora especializada em choro”, com vários lançamentos de CDs com gravações de compositores das gerações iniciais do choro, tais como as coleções “Principios do Choro” (2002) e “Choro carioca, música do Brasil” (2008).

entrevistas por mim realizadas com os músicos da gravadora Acari, responsáveis por regravações do repertório da *belle époque* do choro.

2 – Memória, esquecimento e reinvenção: o caso das quadrilhas.

Neste tópico analiso o processo de transformação e “reinvenção” da quadrilha, gênero de música e dança bastante disseminado entre as classes populares do Rio de Janeiro em finais do século XIX – e visto como parte integrante do universo do choro, conforme nos mostra Pinto (1978). A partir da década de 1920, presumivelmente, a quadrilha cai em desuso entre os “chorões”, tanto no aspecto da dança, que praticamente desaparece dos salões cariocas, quanto no que diz respeito ao repertório a ela associado, que deixa de se perpetuar através da tradição oral. É apenas no final da década de 1990, que um grupo de músicos da gravadora carioca Acari irá redescobrir as quadrilhas através de pesquisas em acervos de partituras de choros do século XIX e irá regravá-las utilizando novos parâmetros, em um processo de reinvenção que pretendo analisar detidamente nos parágrafos seguintes.

Começamos nossa análise realizando um breve histórico da quadrilha. Segundo José Ramos Tinhorão esta seria uma:

“dança coletiva de salão baseada em formas de alegres danças populares, surgida na Europa de inícios do século XIX como continuação modificada da contradança (...) Foi chamada de quadrilha por suas figuras lembrarem a formação militar da *squadra*, cujo diminutivo se vulgarizaria acompanhando o espanhol *cuadrilla*. A dança e a música da quadrilha fizeram sua entrada no Brasil no tempo da Regência (1830-1841) através do modelo francês de contradança a dois ou quatro pares (quadrilha dupla), de som alegre e movimentado, dividido em cinco partes com diferentes figuras, todas em *allegro* ou *allegretto*. E isso obedecendo ao seguinte esquema geral: primeira figura em dois por quatro — ou em seis por oito tal como a terceira — e as três outras (segunda, quarta e quinta) geralmente em dois por quatro” (TINHORÃO, artigo disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/quadrilha> consulta realizada em julho de 2015)

Como se vê, a quadrilha era um gênero estritamente ligado à dança. No desenvolvimento de seu artigo, Tinhorão relata como o gênero caiu em desuso nos grandes centros urbanos, sendo, entretanto, absorvido pelas classes rurais, passando a receber diferentes nomes em todo o país — quadrilha caipira em São Paulo, mana-chica na região de Campos no norte fluminense, etc. — e se tornando dança característica do período de festas juninas em todo o país. A quadrilha como gênero de dança de salão no

Brasil também foi alvo de estudo de Zamith (2007): através de um primoroso levantamento de fontes primárias e de uma pesquisa acurada de partituras de quadrilhas pertencentes aos principais acervos do Rio de Janeiro, Zamith nos mostra o alto grau de popularidade que este gênero obteve a partir de meados do século XIX nos salões burgueses de todo o país. Embora não tenha estudado especificamente a conexão entre a quadrilha e o choro no início do século, a pesquisadora aponta para a incorporação do primeiro gênero pelas camadas populares do Rio de Janeiro no último quartel do século XIX através da ação de compositores que mesclavam quadrilhas com outros gêneros tidos como “nacionais” tais como a modinha e o lundu (Zamith, 2007, p. 122-123).

A presença da quadrilha como prática sonora e corporal nos ambientes do choro no Rio de Janeiro em fins do século XIX e inícios do século XX é comprovada pelo relato de Alexandre Gonçalves Pinto. Em seu livro, o carteiro dedica ao gênero um verbete onde se esmera na descrição das danças, gestualidades, fórmulas de oralidade e mesmo nas divisões de classes sociais que se observavam em torno da quadrilha. Ele começa com uma breve descrição da métrica da dança e dos principais compositores de quadrilha da época⁴:

A quadrilha era uma dança figurada com cadência de seis por oito e dois por quatro no compasso. Os seus melhores escritores foram o inesquecível Barata, o sempre lembrado Silveira, o Saudoso Metra, o inolvidável Anacleto, o imortal maestro Mesquita e muitos outros (PINTO, 1978, p. 115)

Em seguida o carteiro passa a descrever a dança e as fórmulas de oralidade que eram parte indissociável da quadrilha:

Esse estilo de dança traz saudades das marcações: "Travessê"! "Balancê"! "Tour"! "Anavancatre"! "Marcantes anavan"! "Caminhos da roça"! "Volta gente que está chovendo"! Era na quadrilha que o dançarino mostrava as suas habilidades e o seu devotamento a "Terpesychore". Por exemplo: no "Travessê!" muita gente boiava quando um cavalheiro pulava do seu lugar e ia figurar ao lado de uma dama que se achava distante. (PINTO, 1978, p. 115)

⁴ Em todas as citações do livro de Alexandre Gonçalves Pinto no presente artigo, optei por atualizar a grafia original do autor, para melhor clareza do texto.

A função dos “marcantes”, ou seja, daqueles que davam as ordens coreográficas para os pares dançantes, bem como a relação entre os “marcantes” e os músicos do choro que acompanhavam o baile, também são alvos de curiosa descrição:

Para ser "marcante", era preciso conhecer todas as evoluções da "quadrilha", e estar muito atento ao desenrolar da música. Os dançarinos sempre gostaram da "quadrilha", porque era a dança mais divertida e a que mais entusiasmava, não só pelas suas passagens cômicas, como também pelas demonstrações de agilidade a que os "pacholas" eram obrigados. E quando o “marcante” se enganava? Era um "suicídio-moral"... E quando ele se descuidava e bradava: "Chê de dama"! e a música parava? Era um destes "fiascos" que custavam grossas gargalhadas e que ficavam registrados na sua fé de ofício (...). Sucedia muitas vezes que o “marcante” se entusiasmava e se esquecia de dar sinal para acabar uma parte, e o "choro" parava deixando em meio uma evolução. Era motivo de gargalhadas gerais, e de "estrillo" do "marcante". Outras vezes este dava sinal para parar quando a música não o permitia. Era outro "fiasco". Sucedia, ainda, que o "mestre do choro", por "malha ou tralhas", não gostasse do "marcante": antipatia, inimizade pessoal, rivalidade, "dor de cotovelo" e então sujeitava-o às mais desconcertantes borracheiras em pleno "salão" (PINTO, 1978, p. 115)

O “mestre do choro” é certamente o chefe do conjunto que acompanhava o baile: como se vê pela descrição, era necessário que houvesse um perfeito entendimento entre este e o “marcante”: em alguns casos, havendo “antipatia”, “rivalidade” ou “dor de cotovelo”, o “mestre do choro” poderia simplesmente não obedecer às ordens do “marcante”, sujeitando-o então “às mais desconcertantes borracheiras”. Outro aspecto importante do verbete diz respeito ao fato de que ele aponta para um mapeamento das diferenças sociais ao redor da quadrilha em diferentes bairros da cidade:

Havia uma grande diferença na quadrilha dançada num rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarepaguá. Os ricos, metidos na sua casaca, sobrecasaca e fraque, e as damas de vestidos decotados observavam rigorosamente a pronúncia francesa e a orquestra só parava quando o ‘marcante’ dava o sinal. Na roda do povo de ‘bongalafumenga’ o pessoal se apresentava como podia e os que melhor trajavam ostentavam a calça boca de sino, ou a bombacha, e as damas que se apresentavam com os vestidos de merinó, eram consideradas de ‘elite’, porque a maioria pegava mesmo o seu vestidinho de chita. A marcação era ‘gozada’ porque sendo feita num francês macarrônico tinha uns enxertos conforme a festividade do marcante (PINTO, 1978, p. 115)

Conforme observa Middleton (1990), os significados sobre música não podem ser dissociados dos discursos que rodeiam as práticas sonoras. No caso da quadrilha, os exemplos acima comprovam o quanto este gênero musical era indissociável de fatores como gestualidades, danças, relações entre classes sociais e bairros da cidade, vestimentas, etc. No entanto, como demonstrei em trabalho anterior (ARAGÃO, 2013),

uma análise de acervos manuscritos de choro de algumas das principais instituições do Rio de Janeiro nos mostra que a quadrilha cai progressivamente em desuso no ambiente do choro a partir da década de 1930⁵. Ao contrário de gêneros como o schottisch, que perderam popularidade ao longo do século XX mas permaneceram no repertório de tradição oral das rodas de choro, a quadrilha é totalmente esquecida e sua memória é preservada apenas no relato do carteiro chorão e nos acervos de partituras de instrumentistas de choro do século XIX.

Será somente na década de 1990 que um grupo de músicos ligados à gravadora Acari irá “redescobrir” e de alguma forma “reinventar” a quadrilha. Este processo se inicia através de uma pesquisa intitulada “Inventário do repertório do Choro (1870 a 1920)” realizada pelos músicos Mauricio Carrilho e Anna Paes entre os anos de 1998 e 1999, com o patrocínio da Fundação RioArte. O foco era o levantamento de partituras de choro de compositores nascidos até 1900, utilizando como fonte primária acervos manuscritos de choro disponíveis em órgãos públicos do Rio de Janeiro – tais como os do Museu da Imagem e do Som e a coleção Mozart de Araújo – bem como coleções particulares. Como desdobramento do projeto, foram realizadas gravações das composições dos principais compositores de choro do período mencionado, em uma série intitulada “Princípios do Choro”, lançada pela Acari Records em parceria com a gravadora Biscoito Fino. Na escolha do repertório, além de gêneros tradicionais como polcas, schottischs e valsas, os pesquisadores se depararam com uma quantidade significativa de quadrilhas, gênero sobre o qual não havia nenhum registro na tradição oral das rodas de choro. Como diz o músico Mauricio Carrilho em entrevista ao autor deste artigo:

Nesse processo [de seleção de repertório para a Coleção Princípios do Choro] a gente ressuscitou alguns gêneros que estavam completamente mortos, como a quadrilha, por exemplo. Como era um gênero que não existia mais na tradição oral e como a gente não tinha acesso, na época, às gravações de quadrilha do início do século, a gente meio que reinventou a quadrilha. (CARRILHO, entrevista dada ao autor do artigo em setembro de 2012)

⁵Análise por mim realizada em algumas das principais coleções de manuscritos de choro no Rio de Janeiro – tais como as Coleções Jacob do Bandolim e Almirante, no Museu da Imagem e do Som e na Coleção Pixinguinha, no Instituto Moreira Salles –, aponta para a existência de centenas de partituras manuscritas de quadrilhas no período de 1900 até meados da década de 1920; a partir da década de 1930 elas desaparecem completamente dos arquivos, o que demonstra sua perda de popularidade entre os chorões (ARAGÃO, 2013, pag. 198).

Em outras palavras, as partituras encontradas nos acervos disponibilizavam as melodias das quadrilhas, mas não havia nenhuma indicação de outros parâmetros para a execução musical – tais como harmonia, formas de acompanhamento rítmico-harmônico (conhecidos popularmente como “levadas” pelos chorões da atualidade), andamento, etc. Por outro lado, o acesso às gravações do início do século era praticamente nulo, uma vez que tais gravações na década de 1990 estavam restritas às coleções privadas de poucos colecionadores. Dessa forma, as gravações realizadas pelos músicos da Acari Records se constituem como “reinvenções” do gênero. Este processo pode ser melhor observado quando realizamos análises comparativas entre os registros discográficos do início do século XX e as gravações atuais.

Para a realização desta análise, selecionamos três gravações: duas foram realizadas na Casa Edison entre 1900 e 1910 – as quadrilhas “Estamos trabalhando” (Odeon 40.171) e “20 de maio” (Odeon 40.187) ambas sem indicação de autor e executadas pela Banda da Casa Edison⁶. A terceira é uma gravação recente da série “Princípios do Choro” de uma quadrilha de Henrique Alves de Mesquita, intitulada “Soirée Brasileira”.

De início se observa que as três quadrilhas têm a mesma constituição formal: cinco partes, sendo a primeira, a segunda, a quarta e a quinta em 2/4 e somente a terceira em 6/8. Cada parte é subdividida em duas ou três seções. A ligação com a dança é comprovada nas quadrilhas mais antigas através da figura de um “marcador”, que se ouve ditando comandos em francês conforme o desenvolvimento da música. A comparação com a gravação mais recente revela diferenças indiscutíveis em vários níveis. Logo de início fica patente a diferença de andamento: conforme se observa em todos os movimentos (com a possível exceção do quarto), as gravações antigas têm andamento bastante mais vivo do que a atual. Mais do que uma questão de andamento, parece haver uma diferença de intenção nas interpretações: enquanto as mais antigas desenvolvem figuras de acompanhamento que revelam um caráter mais marcial, ou pelo mais “impulsionadores” para a dança, digamos assim, a gravação mais recente dá ênfase a outros aspectos, como fraseado e dinâmicas, e com um acompanhamento bem menos marcado, que não salienta características de dança. Note-se, por exemplo no terceiro movimento das quadrilhas mais antigas, em 6/8 (fig.1), a presença recorrente de figuras de acompanhamento em semínimas e colcheias com a função de marcação, enquanto

⁶ As duas gravações estão disponíveis para audição online através do sítio virtual do Instituto Moreira Salles: www.ims.com.br

que o mesmo movimento na gravação recente — além de bem mais lento — utiliza figuras em três colcheias de forma dedilhada e quase com a intenção de valsa (fig.2). O primeiro e o quinto movimentos também apresentam andamento mais vivo e figuras de acompanhamento mais marcadas enquanto a gravação mais recente apresenta andamentos mais moderados e salienta principalmente aspectos melódicos.

The image shows a musical score for the 3rd movement of the Quadrilha "Estamos Trabalhando". It is written in 8/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system includes parts for trumpet (trumpete), accompaniment (acompanhamento), and bass (baixo). The second system includes parts for trumpet (tr.), alto saxophone (ac.), and bass (bax.). Chord symbols are placed above the staves: A, A#0, F#7, F#7/C#, Bm, E7, and A.

Fig.1 Quadrilha “Estamos Trabalhando” (autor anônimo) – 3º movimento, pela Banda da Casa Edison.

The image shows a musical score for the 3rd movement of the Quadrilha "Soirée Brasileira". It is written in 8/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system includes parts for flute (flauta), accompaniment (acompanhamento), and bass (baixo). The second system includes parts for flute (fl.), alto saxophone (ac.), and bass (bax.). Chord symbols are placed above the staves: G/B, D/C, G/B, D/C, G/B, Ab/C, G/D, D7, and G.

Fig. 2 Quadrilha “Soirée Brasileira” de Henrique Alves de Mesquita – 3º movimento – Gravação da Série Princípios do Choro (Acari Records)

Como se percebe, a execução musical da quadrilha no início do século XX envolvia outros aspectos não musicais: a dança, a coreografia, a diversão, entre outros. A comparação entre as gravações antigas e a atual revela que houve mudanças significativas nos três aspectos que comporiam o sistema tripartite de Merriam, mencionado por Nettl em seu texto sobre mudança musical: som — que apresenta mudanças significativas principalmente no que concerne à execução musical, conforme vimos — conceito — uma vez que a quadrilha perdeu sua função característica de dança, para se tornar tão somente música de contemplação — e comportamento — uma vez que as características sociais que permitiam o uso da quadrilha e de outros gêneros ligados ao choro para finalidades de dança e bailes como divertimento para uma determinada classe não existem mais. Estas mudanças são explicadas da seguinte forma pelo músico Mauricio Carrilho:

Nas nossas gravações elas [as quadrilhas] ficaram menos dançantes, e a gente explorou mais a beleza melódica das quadrilhas. As melodias eram lindas e a gente fez harmonias mais ricas, com um andamento mais lento. Tudo isso pra virar uma música pra se ouvir, e não pra se dançar. Porque na época era uma coisa muito funcional e acho que é justamente por isso que a quadrilha foi abandonada, por isso que as pessoas pararam de compor. E a partir desse tratamento que a gente deu, muitas pessoas voltaram a compor quadrilha na atualidade. Eu acho que quadrilha foi um gênero que a gente ressuscitou. Assim como outros, como lundu, habanera. Ninguém tocava mais essas coisas, nem os “velhos” da geração do Meira e do Canhoto. (CARRILHO, entrevista dada ao autor do artigo em setembro de 2012)

É interessante notar que há um paralelo entre a prática da música antiga europeia, primeiro pelo fato da quebra da tradição oral e também pela existência de manuscritos restritos ao registro melódico. Também poder-se-ia dizer que houve com a quadrilha nas últimas décadas um processo similar ao que aconteceu com a suíte barroca no século XVII: um conjunto de peças feitas originalmente com a finalidade da dança que acabaram se estilizando e virando peças de câmara, apenas para audição. Entretanto, este processo de “reconstrução” é acompanhado de um discurso narrativo de continuidade: ainda que as quadrilhas modernas tenham características musicais muito diferentes das quadrilhas de início do século, elas não deixam de ser entendidas como parte do universo do choro, e como tais são incorporadas às coleções discográficas dedicadas às gravações históricas do gênero, tais como as séries “Princípios do Choro” e “Choro Carioca, música do Brasil”, lançadas pela Acari Records.

Se por um lado a quadrilha foi completamente esquecida ao longo do século XX, outros gêneros, como a polca, permaneceram vivos na tradição oral das rodas de choro. Entretanto, este processo também é permeado por mudanças, tais como detalharemos no próximo tópico.

3 – E a polca virou samba: mudanças estilísticas e discursos identitários nas transformações da polca (1900-1940)

Neste tópico procuraremos mostrar, através da análise comparativa de fonogramas das décadas de 1900 a 1920 e das décadas de 1930 a 1950, de que forma polcas de grande popularidade no início do século, foram, na segunda metade do século XX, regravadas por intérpretes como Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e o próprio Pixinguinha, e de que forma essas regravações alteraram os antigos padrões da polca e as “conformaram” aos “novos” padrões do samba.

Em trabalhos anteriores (ARAGÃO 2012 e 2013), salientei como o termo “polca” assumiu diversos significados no período da *belle époque* carioca. Mais uma vez respaldo-me no livro de Gonçalves Pinto, que salienta, ao longo de sua narrativa, a diversidade de práticas sonoras e sociais que se abrigavam sob a denominação “polca”. Havia polcas “buliçosas, convidativas aos repuxos do maxixe”, polcas “chorosas”, “macias”, “cadenciadas”, etc. (PINTO, 1978, p. 116). Essa percepção é corroborada pelo depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som na década de 1970: “Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira, etc.”⁷ (PIXINGUINHA, p. 37).

Mais do que diversidade sonora, a polca também assumia um caráter ideológico no discurso do carteiro: em uma década (1930) onde o samba se consolida como “música nacional”⁸, Gonçalves Pinto será o porta-voz de centenas de instrumentistas populares (àquela altura – 1936 – já velhos e aposentados como o carteiro) para quem a polca, e

⁷ Essa diversidade de caráter musical que a polca assume no Brasil é também mencionada por SANDRONI (2001, p. 71-74) que analisou diversas polcas para piano da coleção Biblioteca Nacional. Minha própria pesquisa em acervos manuscritos de choro da *belle époque* mostrou que, entre centenas de exemplares de polcas presentes em álbuns de partituras dos antigos chorões, encontram-se diversas variações de termos ligados à polca: “polca-brilhante”, “polca macia”, “polca-maxixe”, “polca-schottisch”, etc. (ARAGÃO, 2013, p. 119)

⁸ Significativamente, surge em 1933 – três anos, portanto, antes da publicação de *O Choro* por Gonçalves Pinto – dois livros seminais dedicados ao samba: *Na roda de Samba* de Francisco Vagalume e *Samba*, de Orestes Barbosa.

não o samba, deveria ser considerada a “verdadeira” música nacional (ARAGÃO, 2013, p. 218).

Esse discurso verdadeiramente panfletário (presente em diversas frases do livro de Gonçalves Pinto, tais como “a polca é a única dança que tem brasilidade”, “nós havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos séculos”, etc.) nos mostra que a polca – tal como cultivada em meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX – já estava entrando em declínio. Neste tópico do artigo pretendo desenvolver a ideia de que, ao contrário do que aparentemente teria ocorrido no ambiente do samba – onde a bibliografia tradicional aponta para uma espécie de ruptura entre o samba-antigo (ou o samba amaxixado), representado por compositores como Sinhô, Donga e outros, e o “samba-novo”, representado pelos compositores do Estácio⁹ – esta percepção de descontinuidade entre as “velhas” e “novas” gerações parece ter sido atenuada no ambiente do choro. Isto se deu pelo fato de que as polcas típicas dos “velhos chorões” foram, ao longo das décadas de 1930 a 1950, regravadas e de certa forma “reinventadas” pelos novos intérpretes, que passaram a executá-las modificando aspectos rítmicos das melodias originais para permitir que as mesmas pudessem ser acompanhadas através de figurações rítmico-harmônicas (as “levadas” no jargão dos instrumentistas de choro da atualidade) típicas dos novos padrões contramétricos do samba. É este o ponto principal a ser desenvolvido nas análises que se seguem.

Um primeiro exemplo importante é o da polca “Isto não é vida” de Felisberto Marques. Segundo Alexandre Gonçalves Pinto, Felisberto Marques, por alcunha *Maçarico*, era professor e grande intérprete de flauta, tendo deixado diversas composições como “Suspiros d’Alma”, “Tutu” e “Os Deuses de Maricota”. Foi contemporâneo de Anacleto de Medeiros que “venerava Felisberto por sua inteligência musical e seu fino trato” (PINTO, 1978). A polca “Isto não é vida” seria gravada por Pixinguinha em dois momentos distintos de sua carreira. A primeira em disco do grupo Choro Carioca (disco Favorite Record n. 1-450.007 de 1911) – grupo de estreia do flautista carioca então com 14 anos de idade, acompanhado por Irineu de Almeida (seu

⁹ Veja-se por exemplo DIDIER (1984, p.3) e CABRAL (1996, p. 37).

do Bandolim, de quem era amigo pessoal, hoje incorporada ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (ARAGÃO, 2013, p. 186-187). É justamente Jacob do Bandolim o responsável pela segunda gravação comercial da polca “Saudações”, já em 1950 (gravação RCA 800702).

A comparação entre estas duas gravações revela diferenças ainda mais marcantes do que as da polca “Isto não é vida”. De início cumpre notar que o padrão de acompanhamento da gravação mais antiga já é diferente do padrão de contratempo da polca tradicional: aqui se percebe claramente a “levada” calcada na “síncope característica” de que nos fala Mário de Andrade (fig. 5), - ou, para usarmos uma expressão de Alexandre Gonçalves Pinto, esta seria uma polca “convidativa aos repuxos do maxixe”. Esta característica se refere também à melodia: ao contrário de “Isto não é vida”, a polca “Saudações” já traz na melodia inicial da primeira e segunda partes a sincopação típica do maxixe (figs. 6 e 7).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

A gravação de Jacob já traz mudanças muito mais marcantes em relação à gravação original, a começar por mudanças no padrão rítmico da melodia. Enquanto no registro de Candinho a melodia é toda calcada na síncope do maxixe, na gravação de Jacob esta toma outro caráter (fig. 8 e 9).

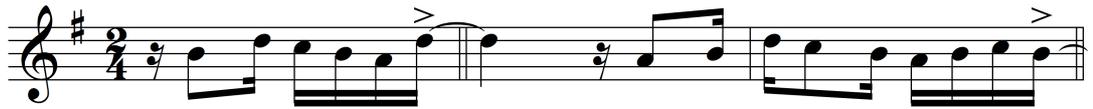


Fig. 8



Fig. 9

Ora, a mudança de figuração rítmica da melodia na gravação de Jacob não parece ser fortuita: ela indica a conformação da música ao novo “padrão sambado” típico do novo choro. Ao transformar sistematicamente a figuração rítmica dos segundos tempos dos compassos em uma série de quatro semicolcheias (com acento na última), ao invés da “síncope característica” do original, Jacob desloca o acento rítmico para a última semicolcheia do compasso, permitindo assim que o acompanhamento possa realizar o padrão rítmico do samba. Desta forma, o padrão contramétrico é estendido para além da fronteira do compasso (fig. 10).



Fig. 10

Curiosamente, esta mudança de padrão de melodia das antigas polcas para o “novo padrão” também é perceptível na análise da polca “Flausina”, de autoria de Pedro Galdino¹¹. A comparação entre a gravação original (realizada pelo próprio Galdino em 1911) e uma gravação historicamente recente de Altamiro Carrilho (realizada em 2001 e

¹¹ Compositor e flautista que alcançou certa popularidade no início do século – deixou mais de dez discos gravados pela gravadora Favorite Records – Galdino é um nome que certamente ainda precisa ser melhor dimensionado entre os instrumentistas populares de choro do início do século. As poucas informações que temos a seu respeito, em livros como os de Vasconcelos (1977) e Pinto (1978), o identificam como operário negro da Fábrica de Tecidos de Vila Isabel, onde participava como instrumentista da banda da empresa. Seu conjunto – com o qual realizou as gravações da Favorite Records - era intitulado “Pessoal do Bloco” e era muito provavelmente formado por operários como ele. Várias de suas músicas receberam posteriormente letra de Catulo da Paixão Cearense e alcançaram grande popularidade, como o schottisch “Meu Casamento” (ou “Olhos de Veludo”, na versão com letra), recebendo gravações posteriores de Pixinguinha e sua Orquestra do Pessoal da Velha Guarda

lançada na coleção “Princípios do Choro” lançada pela Acari Records em 2001), nos mostra um processo de mudança de padrões rítmicos muito parecida com o observado na polca “Saudações”.

As figuras 11 e 12 mostram o padrão rítmico da melodia dos dois primeiros compassos nas gravações de Galdino e Altamiro, respectivamente. Mais uma vez, observa-se que a figuração do segundo tempo dos compassos foi modificada: a “síncope característica” (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) se transforma em quatro semicolcheias (com acento na última). No que se refere aos padrões de acompanhamento, nota-se que a gravação original é calcada na figuração sincopada do maxixe, enquanto a gravação mais atual é toda baseada no padrão “sambado” representado pela figura 8, perfeitamente reconhecível na figuração rítmica do cavaquinho e do pandeiro, principalmente.



Fig. 11



Fig. 12

Curiosamente, para muitos dos atores sociais envolvidos nestes processos de mudanças musicais na polca, não houve um processo de ruptura, mas sim uma linha de continuidade nas práticas musicais. É o que se depreende no discurso de Gonçalves Pinto, para quem

A polca cadenciada e chorosa ao som de uma flauta, fosse o flautista o Viriato, o Callado, o Rangel ou seja o Pixinguinha, o João de Deus ou Benedito Lacerda; um violão dedilhado outr'ora, por Juca Valle, Quincas Laranjeira, Bilhar, Néco ou Manduca de Catumby e hoje por Felizardo Conceição, José Rabello, Coelho Grey, Donga, João Thomaz, etc.; um cavaquinho palhetado ontem por Mario, Chico Borges, Lulu' Santos, Antonico Piteira e hoje pelo mestre dos mestres Galdino Barreto, Nelson [Alves], João Martins – foi, é e continuará a ser a alma da dança brasileira (PINTO, 1978, p.116).

Em outras palavras, o carteiro parece afirmar que, ainda que transformada por solistas da década de 1930 (Pixinguinha, Benedito Lacerda, Nelson Alves, etc.), por contraposição aos solistas mais antigos (Viriato, Callado, Quincas Laranjeiras, etc.), a polca haveria de se manter como referência de “brasilidade”. Retomando o conceito de mudança musical proposto por Nettl (2006), percebe-se claramente que, ainda que ciente das mudanças musicais ocorridas na forma de executar a polca a partir da década de 1930, o carteiro faz questão de traçar uma linha de continuidade entre os intérpretes mais antigos e os mais novos: este processo pode ser encarado como uma tentativa de validação da antiga polca frente ao novo símbolo de identidade nacional: o samba. Não por acaso, uma das frases lapidares de Gonçalves Pinto em seu livro é: “A polca é como o samba: uma tradição brasileira”. Tal como observado por Nettl, verifica-se no discurso do carteiro um conjunto de estratégias utilizadas para “prevenir, inibir e controlar a mudança e manter a tradição musical, enquanto outros fatores da vida são forçados a mudar” (NETTL, 2006).

4 – Conclusões

A partir dos dois estudos de caso apresentados, procurei entender de que forma gêneros musicais como a quadrilha e polca sofreram mudanças musicais em gravações ao longo do século XX e de que forma tais mudanças foram identificadas e justificadas ou não por diversos atores sociais do período. Combinando análise sonora com os próprios discursos dos músicos envolvidos nestes processos, procurei realçar o caráter discursivo e dialógico de gêneros musicais como polca e quadrilha, entendendo-os não apenas como práticas sonoras que sofrem transformações ao longo do tempo, mas como estruturas complexas que envolvem discursos em torno de identidades, pertencimentos, conceitos de nacionalidade e autenticidade. E finalmente, procurei entender de que forma tais discursos são usados para justificar parâmetros de mudança e continuidade nas práticas sonoras do choro.

Referências bibliográficas

- ARAGÃO, Pedro. O carteiro e a cultura popular na *belle époque*: Alexandre Gonçalves Pinto e *O Choro*. In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Unirio: Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.
- _____. **O baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e ‘O choro’. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2013.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- DIDIER, Carlos. O samba que veio do Estácio. **O Catacumba**. Rio de Janeiro, Fundação RioArte, ano I, número 1, p. 3 nov/dez, 1984.
- KARTOMI, Margaret J. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts. **Ethnomusicology**, vol. 25 n. 2, p. 227-49, 1981.
- MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
- MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Philadelphia Open University Press, 1990.
- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- _____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006)
- OCHOA, Ana Maria. **Musicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- PIXINGUINHA. “Depoimento” In: FERNANDES, Antonio Barroso (org). **As vozes desassombradas do museu**. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. Quadrilha: dos salões franceses à festa junina. Artigo disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/quadrilha>. Consulta realizada em julho de 2015

VILA, Pablo. Identidades narrativas y musica. Uma primera propuesta para entender sus relaciones. **Revista Transcultural de Música**. Disponível na web: www.sibetrans.com, 1995.

ZAMITH, Rosa Maria. “A dança da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista”. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 113-132, 2007.

Pedro Aragão é professor do Instituto Villa Lobos (UNIRIO), onde leciona as disciplinas História da Música Popular e Prática de Conjunto. Doutor em musicologia pela mesma instituição, foi contemplado com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música em 2013 e o Prêmio Silvio Romero 2012 (2ª colocação). Atualmente realiza pós doutorado em música na Universidade de Aveiro, onde atua como professor visitante. Publicou (com Bia Paes Leme, Paulo Aragão e Marcílio Lopes) os livros “Pixinguinha Inéditas e Redescobertas” (2012), “Pixinguinha – Outras Pautas” (2014) e “O Carnaval de Pixinguinha” (2014). É também bandolinista, com expressiva atuação no Brasil e no exterior, tendo realizado shows e concertos em Portugal, França, Dinamarca, Suécia, Bélgica, Peru e Colômbia.