

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

AO ILUSTRADO PÚBLICO, O SAXOFONE: INTRODUÇÃO E
DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTO NO BRASIL IMPERIAL

PEDRO PAES DE CARVALHO

RIO DE JANEIRO, 2015

AO ILUSTRADO PÚBLICO, O SAXOFONE: INTRODUÇÃO E
DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTO NO BRASIL IMPERIAL

por

PEDRO PAES DE CARVALHO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Pedro Aragão.

Rio de Janeiro, 2015

Ofereço este trabalho à memória do saxofonista brasileiro.

AGRADECIMENTOS

À Pedro Aragão.

Aos meus professores de pós-graduação Nailson Simões, José Nunes Fernandes, Sílvio Mehry, e Álvaro Neder.

Aos meus guias de percurso musical, Álvaro Carrilho, Maurício Carrilho, Naylor Azevedo “Proveta”, Toninho Carrasqueira, Cristovão Bastos, Marcelo Bernardes e Rui Alvim.

À Sérgio Prata, Alexandre Dias, Leonardo Miranda, Rodrigo Ferrari e César Teixeira.

À Manoel Corrêa do Lago e Marcílio Lopes.

Aos meus incentivadores e companheiros de batalha: Paulo Aragão, Jayme Vignoli, Pedro Amorim, Bia Paes Leme, Inêz Perdigão, Domingos Teixeira, Franklin da Flauta, Pedro Paulo Malta, Alfredo Del-Penho, Naomi Kumamoto, Luciana Rabello, Oscar Bolão, Jorge Oscar, Lucas Porto, Marcus Thadeu da Conceição, Magno Júlio, Everson e Aquiles Moraes, Thiago Osório, Antônio Rocha, Glauber Seixas, Yuri Reis, João Gabriel Menezes, Iuri Bittar, João Camarero, Artur Pádua, João Neto, Maria Souto, João Gabriel Souto, Gabriel Leite, Soraya Nunes, Marcus Garret, Ana Carolina D’Avilla, Leonardo Pereira, Lucas Souza, Ivo Senra, Henrique Band, Pedro Aune, Fernando Trocado, Humberto Araújo, Alexandre Caldi, Denize Rodrigues, Celso Cruz, Mário Séve, David Ganc, Daniela Spiellmann, Eduardo Neves, Felipe Soares, Wilson Marimba, Walter Silva, Caçula, Índio do cavaquinho (*in memoriam*), Luiz Silveira, Silvana Marques, Sérgio Valdeos, José Robinson Enciso Valencia, Daniel Daumas Borges, Cassius Jardim, Alaécio Martins, Daniel Katzenstein, John Harborne, e Eric Murray.

À Amaro Castro.

À Eurides Penha.

À Cesar Carrilho e Naya Arandia.

À Alfredo Bip Bip.

À Rita Taufic, Gilberto, Neto Cardozo e o Instituto Seu Geraldo.

À Humberto Francheschi (*in memoriam*).

À minha irmã e parceira Anna Paes.

À minha mãe Zazi Aranha Correa da Costa e minhas irmãs Luiza e Thereza.

À meu pai Carlos Eduardo Paes de Carvalho (*in memoriam*).

À Nidelci Rodrigues, Carlos Soares (Piu), e toda a *grande família*.

Aos amores da minha vida, Kelly Adriane de Campos e Heitor Campos Paes de Carvalho.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: Introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente dissertação é resultante de um rastreamento do processo de introdução e desenvolvimento do saxofone nas práticas musicais dos principais centros urbanos brasileiros, assim como evidenciados pela imprensa a partir da década de 1850. Utilizando propostas teóricas de História e Etnomusicologia, o ordenamento e análise destes dados buscou reconstituir a trajetória do saxofone nos ambientes musicais do Rio de Janeiro Imperial, em meio à uma trama de significações e articulações com a cultura europeia e os gêneros populares urbanos em emergência no período enfocado. A pesquisa procede à análise da metodologia disponível à época, configurações e aprimoramentos mecânicos, e práticas interpretativas do instrumento assim como ilustradas nos gêneros fantasia de ópera e polca brasileira, dando pertinência ao surgimento de uma linhagem de saxofonistas brasileiros ainda na segunda metade do século XIX, que tem nas figuras obscuras e emblemáticas de Ladário Teixeira e Francisco de Oliveira Lima, suas evidências residuais tanto na música de concerto quanto na música popular brasileira das primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Saxofone. História. Brasil. Século XIX.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ladies and gentlemen, the saxophone: Introduction and development of the instrument in Imperial Brazil*. 2015. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The present dissertation is result of an investigation of the process of introduction and development of the saxophone in musical practices of Brazilian urban centers, as documented in the local press since the first half of the 1850's. Utilizing theoretical tools from Historiography and Ethnomusicology, the organization and analysis of this data attempts to reconstruct the trajectory of the saxophone mainly within the musical ambients of Imperial Rio de Janeiro, amidst a web of significations and articulations with European culture and the popular urban genres emerging in the period focused. The research proceeds to an analysis of the methodology available at the time, the mechanical configurations and its improvements, as well as interpretative practices illustrated by the genres opera fantasy and Brazilian polka, giving pertinence to the rise of a lineage of Brazilian saxophonists in the second half of the nineteenth century, featuring obscure and iconic figures such as Ladário Teixeira and Francisco de Oliveira Lima as residual evidence in both concert and popular music practices.

Keywords: Saxophone. History. Brazil. 19th century.

LISTA DE FIGURAS, QUADROS, EXEMPLOS MUSICAIS E ANEXOS

Figura 1 - Capa da partitura *À terra um anjo baixou*, romance (H. A. Mesquita) Imprensa de música João Pereira da Silva - pag. 38

Figura 2 - Linha do tempo da disseminação do saxofone (1838 - 1853) - pag. 41

Figura 3 - Louro ao saxofone (canto esquerdo) e grupo de chorões, data desconhecida - pag. - 63

Figura 4 - Catálogo de polcas da casa Artur Napoleão, 1900. Coleção Mozart de Araújo - pag. 75

Figura 5 - Modelos de sax-alto dos anos de 1849, 1856, 1857 e 1861 - pag. 85

Figura 6 - Saxofone Selmer “Modelo Ladário” - pag. 108

Figura 7 - Saxofone Selmer “Modelo Ladário”, visão lateral esquerda - pag. 109

Figura 8 - Saxofone Selmer “Modelo Ladário”, visão das chaves laterais - pag. 109

Figura 9 - Banda de Monte Alegre com Ladário Teixeira, data desconhecida - pag. 116

Figura 10 - Extensão do saxofone tenor Selmer “Modelo Ladário” - pag. 118

Figura 11 - Ladário Teixeira na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, data desconhecida. pag. 118

Quadro 1 - Lista de pioneiros do saxofone em disseminação no território brasileiro no Segundo Reinado - pag. 58

Quadro 2 - Família de saxofones segundo o *Méthode complete e raizonée de saxophone* (1846), de George Kastner - pag. 82

Quadro 3 - Lista de óperas contendo partes de saxofone em sua instrumentação (1871 - 1893) - pag. 95

Quadro 4 - Lista de gravações de Ladário Teixeira na discografia brasileira em 78 rpm de Nirez - pag. 114

Exemplo musical 1 - *Está se coando*, polca (Anacleto de Medeiros), compassos 1 a 4 - pag. 73

Exemplo musical 2 - *Está se coando*, polca (Anacleto de Medeiros, contraponto de Oliveira Lima), compassos 1 a 8 - pag. 74

Exemplo musical 3 - *Está se coando*, polca (Anacleto de Medeiros) e célula rítmica subjacente, compassos 1 a 4 - pag. 76

Exemplo musical 4 - *Batuque*, tango - 3º parte (H. A. Mesquita), compassos 46 a 49 - pag. 76

Exemplo musical 5 - *Lundu Característico* (J. Callado), compassos 97 a 100 - pag. 76

Exemplo musical 6 - *Puladora*, polca (J. Callado), compassos 1 a 4 - pag. 77

Exemplo musical 7 - *Cabulosa*, polca (Francisco Oliveira de Lima), compassos 1 a 4 - pag. 78

Exemplo musical 8 - *Estrada de ferro*, polca (Francisco Oliveira de Lima), compassos 1 a 4 - pag. 78

Exemplo musical 9. *O sorrir de um anjo*, schottisch (Francisco de Oliveira Lima), compassos 1 a 4 - pag. 79

Exemplo musical 10. *Darci*, schottisch (Francisco de Oliveira Lima), compassos 26 a 29 - pag. 79

Exemplo musical 11. *Serelepe*, tango (Francisco de Oliveira Lima), compassos 17 a 21 - pag. 79

Exemplo musical 12 - Introdução de piano da *Grande Fantasia de Concerto sobre Rigoletto* de Louis Mayeur, transcrição do prelúdio original de Verdi, compassos 1 a 6 - pag. 101

Exemplo musical 13 - *Recitativo* combinado com arpejo ornamentado escala cromática rápida de duas oitavas, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compassos 7 e 8 - pag. 102

Exemplo musical 14 - Escala cromática em combinação com arpejo de sétima de dominante (cobrindo toda a extensão do saxofone), ornamentação melódica elaborada, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compassos 16 e 17 - pag. 102

Exemplo musical 15 - Cadência modulatória de transição, combinando escalas cromáticas, diatônicas, e resolução ornamentada, na *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur compasso 72 - pag. 102

Exemplo musical 16 - Apresentação da ária “*E il sol dell’anima, la vita e amoré*”, extraída da parte final do I ato da ópera de Verdi, na tonalidade de lá bemol (original em si bemol), *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compasso 34 - pag. 103

Exemplo musical 17 - Variação ornamental, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compasso 35 - pag. 103

Exemplo musical 18 - Coda com figuração em semicolcheias sobre os acordes de tônica e dominante e arpejos invertidos culminando em final apoteótico em Lá bemol maior, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur compassos a 151 a 159 - pag. 104

Anexo 1 - CD de áudio - Ladário Teixeira na Rádio Nacional (1958) - pag. 133

Anexo 2 - CD de áudio - Francisco de Oliveira Lima na Casa Edison (1913-1916) - pag.134

Anexo 3 - Lista de gravações de Francisco de Oliveira Lima (saxofone) na Odeon - pag. 135

Anexo 4 - 30 composições de Francisco de Oliveira Lima - pag. 138

SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - O SAXOFONE E SUAS HISTÓRIAS.....	6
1.1 Legitimando um presente, enterrando um passado.....	6
1.2 Legitimando um passado, desenterrando um presente.....	15
CAPÍTULO 2 - O SAXOFONE NO SEGUNDO REINADO: Um estudo historiográfico de suas primeiras ocorrências na imprensa brasileira	23
2.1 Adolphe Sax, <i>o estrangeiro</i>	24
2.2 Cruzando o Atlântico.....	27
2.3 <i>Ao ilustrado público</i> , o saxofone: Pioneiros do instrumento no Brasil.....	31
2.3.1 João Pereira da Silva.....	33
2.3.1 Domingos Miguel.....	41
2.3.3 Cesário Villela.....	53
2.3.4 Outros pioneiros.....	56
CAPÍTULO 3 - O SAXOFONE E O DESENVOLVIMENTO DO CHORO.....	61
3.1 Viriato Figueira da Silva.....	62
3.2 Anacleto de Medeiros.....	71
3.3 Francisco de Oliveira Lima.....	77
CAPÍTULO 4 - O SAXOFONE E ACULTURA EUROPEIA NO BRASIL.....	81
4.1 Metodologia do saxofone no século XIX.....	82
4.2 Cultura europeia no Brasil imperial.....	92
4.3 O gênero fantasia de ópera: mediando funções musicais e símbolos culturais.....	96
4.4 Ladário Teixeira: virtuose do saxofone e lenda do romantismo no Brasil....	107
CONCLUSÕES.....	121
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126
ANEXO 1 - CD de áudio: Ladário Teixeira na Rádio Nacional (1958).....	133
ANEXO 2 - CD de áudio: Francisco de Oliveira Lima na Casa Edison (1913 - 1916)....	134
ANEXO 3 - Quadro das gravações de Francisco de Oliveira Lima pela Casa Edison.....	135
ANEXO 4 - 30 composições de Francisco de Oliveira Lima.....	138

INTRODUÇÃO

Melômano desde a adolescência, um dia resolvi, além de ouvir, tocar. Primeiro, o violãozinho barato. (...) Mais tarde, violão clássico com um professor comunista. Antes de entrar para a faculdade cisme com o saxofone, comprei um nacional de péssima qualidade (...), tive aulas com Nivaldo Ornellas, passando por um curso rápido com Mauro Senise. Nivaldo queria me mandar para a Julliard, disse que meu sopro (agora, num Yamaha excelente) estava o fino. Mas a coisa se complicou quando entrei para uma banda de rock: a pressa dos ensaios e a natureza das intervenções destruíram meu sopro, meu fôlego e minha embocadura. Mas, o que parecia uma praga revelou-se uma bênção: a certa altura, já versado na audição do repertório sinfônico básico e bem avançado no do século XX, descobri que o saxofone é um instrumento de quinta categoria que jamais alcançará, na família dos sopros (palhetas, madeiras ou metais), o status de um trompete, a divindade de uma trompa, os altiplanos de uma flauta, a obliquidade de um oboé, a majestade de um trombone, a pompa de uma tuba, a agilidade de uma clarineta, e por aí vamos. (...) Pois a natureza do sax é pastosa, flatulenta, eructabunda, e é necessária a intervenção de santos como John Coltrane, Bird, Jan Garbarek ou Victor Assis Brasil para que aquilo soe como arte. (...) O sax é um instrumento de *merda*. (...) (BLOCH, 2014; grifo meu)

Como chave de entrada para o objeto de estudo desta dissertação, a narrativa acima descreve bem o complexo emaranhado de distintivos, significações, e contradições envolvendo o saxofone e sua história no Brasil. Com toda a autoridade que este veículo de mídia lhe concede, o colunista de *O Globo* retrata o saxofone associado a uma diversidade de gêneros e contextos em que o instrumento claramente ocupa um “não-lugar”, tema central da discussão que ora empreenderemos. Longe de uma defesa apaixonada do instrumento, nosso interesse é discutir os fatores que contribuem para um estatuto tão singular atribuído ao saxofone.

Logo na primeira frase do artigo, a palavra *melômano* nos chama a atenção e nos remete inevitavelmente ao pensamento de Bourdieu: “(...) o discurso sobre a música faz parte das ocasiões de exibição intelectual mais procuradas. Falar de música é a ocasião por excelência de manifestar a extensão e a universalidade da cultura que se tem.” (BOURDIEU, 2004, p.163). Ainda na primeira frase, é notável a simplicidade da lógica e a “facilidade” com que aparentemente ouvintes da atualidade se relacionam com o desejo de “além de ouvir, tocar.” Passo a passo, de “violãozinho barato” à “violão clássico com um professor comunista”, à cisma com o saxofone, de “nacional de péssima qualidade” à “um Yamaha excelente”, ao dilema entre “se mandar para Julliard” ou “entrar para uma banda de rock”, a riqueza da narrativa do colunista

transparece no percurso da transformação de seu gosto pessoal da adolescência à maturidade, ao longo do qual interagiu com uma diversidade de gêneros e manifestações culturais típica dos grandes centros urbanos do Brasil contemporâneo. Mas “a certa altura”, a trajetória do melômano chega a um clímax com a “benção” que aparentemente o acúmulo de erudição e experiência lhe trouxe: a noção de que o saxofone não deve ser considerado um instrumento musical autêntico, digno de pertencer ao gosto de um ouvinte “versado” - a não ser que ele seja tocado por uma “lenda” do jazz, pré-condição para que “aquilo soe como arte”.

A invenção do saxofone em 1838 e a posterior disseminação de sua família na segunda metade do século XIX foram desenvolvimentos singulares na história da música. (RICE, 2009) Ao longo de sua trajetória, o instrumento desempenhou papéis marcantes nos mais variados gêneros de diversas culturas pelo mundo, prestando-se como veículo de expressão e identificação de enorme versatilidade. No entanto, a chegada do instrumento no Brasil permanece em obscuridade, tanto para as pesquisas acadêmicas quanto para o senso comum. Um dos objetivos deste estudo é investigar esta fase inicial, buscando reflexões sobre as relações entre o período que podemos chamar de “pré-história” do saxofone no Brasil e na Europa, a diversidade de estilos musicais identificados com o instrumento em seu processo de popularização, e conceitos de identidade e autenticidade.

Em contraposição ao consenso de que “o início da trajetória desse instrumento no Brasil esteve relacionado, sobretudo, à dimensão cultural popular” (AMORIM, 2012, p. 54), foi possível constatar já no período exploratório desta pesquisa uma presença bastante significativa do saxofone na música de concerto e nos meios culturais da aristocracia brasileira da segunda metade do século XIX, tópico a ser explorado em detalhe nos capítulos 2. Executando um repertório de transcrições, fantasias, e variações de árias de ópera comum a outros instrumentos solistas da época como o violino, a flauta, o clarinete, o trompete, e o oficleide, em contextos camerísticos e solos virtuosísticos com acompanhamento de orquestra, o saxofone foi alvo de elogios e críticas pelas novas possibilidades sonoras que introduzia, bem como pelo papel simbólico de modernidade europeia que exercia neste período. Entre estes primeiros saxofonistas e intérpretes pioneiros da música de concerto brasileira, figuram nomes como Joaquim Antonio da Silva Callado, Duque Estrada Meyer, Viriato Figueira da Silva, e Anacleto de Medeiros, alguns dos mais destacados integrantes das primeiras gerações de compositores populares brasileiros, revelando, assim como observado por

Soares (2001) e Amorim (2012), um importante elo de circularidade entre os ambientes erudito e popular na segunda metade do século XIX.

Quanto ao meu interesse pessoal pelo objeto desta pesquisa, posso dizer que tanto minha experiência enquanto saxofonista, pesquisador e educador na área de música popular, quanto a escassez de documentação relacionada ao saxofone no Brasil, levaram-me a investigar as origens do instrumento, sua trajetória pelas diversas culturas, e a forma como ele era tocado e inserido especificamente neste período de gênese dos gêneros populares urbanos brasileiros. Ao longo deste percurso profissional, fiz parte de equipes de pesquisa, catalogação e revisão de importantes acervos relacionados ao período a que chamamos *Belle Époque* brasileira, como o Arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro¹, o acervo Humberto Francheschi², o acervo Pixinguinha³ e mais recentemente o acervo do Instituto Casa do Choro⁴. Como instrumentista, experiências como o contato com um vasto repertório de dobrados, polcas, maxixes, valsas, choros, e a referência da rica diversidade das primeiras gravações mecânicas realizadas no Brasil na primeira década do século XX, de certa forma me proporcionaram um vislumbre deste tempo passado, e me deixaram com algumas questões: Qual foi o espaço conquistado pelo saxofone nos ambientes culturais brasileiros no período que antecede o surgimento das *jazz-bands*? É possível dimensionar este espaço com os dados a que temos acesso atualmente? Com o aumento significativo do interesse que o saxofone vem despertando nos meios acadêmicos a partir da década de 2000, torna-se imperativo um aprofundamento da nossa compreensão dos primórdios historiográficos do instrumento nos ambientes artístico-culturais brasileiros, para que possamos também, dimensionar o espaço simbólico que o instrumento ocupa na memória cultural brasileira.

Através do rastreamento e mapeamento de fontes primárias como jornais, catálogos, acervos de partituras e fonogramas, a presente dissertação procura analisar a trajetória do saxofone enquanto agente cultural e símbolo de modernidade inserido na conjuntura histórico-cultural brasileira, imerso em uma trama de múltiplos e conflitantes significados. A delimitação temporal na qual a construção desta pesquisa se insere

¹ Contendo mais de 3.200 títulos, o acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro (fundada em 1896) “o mais importante acervo de música escrita para banda de nosso país”. (AUGUSTO, 2012, p. 1)

² Humberto Francheschi (1930 - 2014) Escritor, colecionador, pesquisador e fotógrafo, foi responsável por um dos acervos fonográficos mais importantes do Brasil, contendo 12 mil títulos. O acervo foi vendido para o Instituto Moreira Salles no ano de 2000.

³ O acervo Pixinguinha constitui-se em uma das mais importantes coleções de partituras de música popular brasileira e encontra-se sob guarda do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

⁴ Presidido por Maurício Carrilho e Luciana Rabello, o Instituto Casa do Choro (ICC), no Rio de Janeiro, realiza o trabalho sistemático de catalogação, digitalização e disponibilização ao público de acervos de choro.

busca lançar luzes sobre o período que abrange os primeiros indícios historiográficos em 1853 até 1919, possibilitando o surgimento de um novo sistema de pertinências a partir da inclusão destes dados no escopo da nossa compreensão da historiografia do instrumento no Brasil. Este critério mostra-se produtivo na medida em que possibilita abordar o impacto do fenômeno das *jazz-bands* na década de 1920, a chamada *era do jazz* celebrada pelo romancista norte-americano F. Scott Fitzgerald, período em que o saxofone se transforma em uma espécie de embaixador da cultura norte-americana em processo de sobreposição à forte influência francesa nos meios culturais brasileiros.

Feitas estas considerações iniciais, passo a explicar como o presente trabalho foi estruturado. No capítulo 1, procuro estabelecer um diálogo entre os dados obtidos no período exploratório da pesquisa e diversos trabalhos acadêmicos relacionados ao saxofone no Brasil, além de apresentar o quadro teórico que direciona minha investigação. No capítulo 2, procuro ordenar fragmentos e conjuntos de dados para melhor compreender as primeiras interações culturais das quais o saxofone fez parte no Rio de Janeiro imperial. Através de esboços biográficos, apresento rastreamentos dos primeiros registros da presença do instrumento no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, quando surgem em anúncios e programas de concertos, bailes, catálogos de instrumentos, almanaques, e periódicos da cidade, os nomes de João Pereira da Silva, Domingos Miguel, e Cesário Villela, entre outros. Além disso, o capítulo inclui ainda um mapeamento da disseminação do saxofone pelas províncias brasileiras, nomeando pioneiros do instrumento na Bahia, Pernambuco e Pará.

No capítulo 3, analiso a adoção do saxofone por instrumentistas e compositores emblemáticos da cena musical carioca, tais como Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros, investigando a possibilidade do saxofone ter cumprido importantes papéis na formação e disseminação da polca brasileira. Destaca-se também neste capítulo a obra de Francisco de Oliveira Lima, saxofonista paulista que gravou dezenas de fonogramas na década de 1910. No capítulo 4, proponho contextualizar a importância central da cultura europeia no Brasil, analisando como o gênero fantasia de ópera se prestou como excelente agente da subcultura da ópera e se transformou numa espécie de laboratório onde as funções de instrumentista, arranjador e compositor se fundem. Faço por último uma reavaliação das contribuições do lendário saxofonista brasileiro Ladário Teixeira (1895 - 1964) no projeto mecânico do saxofone e na história do saxofone no Brasil, enquanto portador da tradição clássico-romântica.

No que concerne à metodologia, este trabalho se pautou em primeiro lugar por uma revisão bibliográfica baseada em diversos trabalhos acadêmicos sobre o saxofone, (tais como *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, de Albert Rice (2009); *O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*, de Rafael Henrique Soares (2005); *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*, de Rowney Archibald Junior Scott (2007); *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro*, de Bruno Barreto Amorim (2012); entre outros) e textos clássicos da literatura sobre história e etnomusicologia (tais como *A escrita da História*, de Michel de Certeau (1982); *Studying Popular Music*, de Richard Middleton (1990); *Ethnography of music - Ethnomusicology*, de Anthony Seeger (1992); entre outros).

A pesquisa de fontes primárias foi realizada através do dispositivo de busca *online* da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional; o trabalho de análise realizado no capítulo 3 foi feito através de consulta a acervos como o Instituto Moreira Salles⁵ e o Instituto Casa do Choro. A discussão do capítulo 4 sobre metodologia do saxofone no século XIX e presença da música europeia no Segundo Reinado é baseada em trabalhos como *The Early History of the Saxophone*, de Fred L. Hemke (1975), *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published between 1846-1946*, de Gail Beth Levinsky (1997), e *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Cristina Magaldi (2004). As gravações dos recitais de Ladário Teixeira na Rádio Nacional registradas por Jacob do Bandolim foram gentilmente disponibilizadas pelo Instituto Jacob do Bandolim⁶.

⁵ O Instituto Moreira Salles é responsável pela conservação, organização, e difusão de vários dos mais importantes acervos de música, iconografia, fotografia, e literatura da América Latina.

⁶ Criado em 2002, O Instituto Jacob do Bandolim realiza, em parceria com o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, projetos de recuperação, catalogação e divulgação da obra de Jacob do Bandolim.

CAPÍTULO 1 - O SAXOFONE E SUAS HISTÓRIAS

Neste capítulo, discutiremos a forma como o saxofone e seu percurso em terras brasileiras têm sido descritos em recentes trabalhos acadêmicos, cruzando noções e suposições de alguns destes trabalhos com dados obtidos durante esta pesquisa na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Em seguida, faço uma exposição dos conceitos teóricos usados como guias para a investigação.

1.1 Legitimando um presente, enterrando um passado

Podemos observar um número crescente de cursos de bacharelado em saxofone nas universidades brasileiras. Mas, dada a escassez de informações sobre a trajetória do instrumento no Brasil (SOARES, 2000; PINTO 2005), o bacharelado se depara com diversos questionamentos: É possível se conceituar uma escola brasileira de saxofone? Em que período histórico e de que forma o saxofone foi introduzido no Brasil, passando a fazer parte dos ambientes musicais brasileiros? Quais foram os saxofonistas brasileiros de maior atuação profissional? Qual era o repertório tocado e composto por eles? É possível identificar um conjunto de elementos estilísticos que os aproxima? Quais foram as referências culturais e pedagógicas que ajudaram a formar suas concepções estilísticas? Que fatores dificultam a projeção destes músicos, e que relação de valor foi estabelecida com o seu meio cultural em constante transformação?

Ao longo da década de 2000, ocorreu um aumento significativo no número de pesquisas de pós-graduação relacionadas ao saxofone e sua inserção na música brasileira. Entre estes trabalhos, destacam-se as dissertações “O saxofone na música de Radamés Gnattali” (UNIRIO, 2005) de Marco Túlio de Paula Pinto; “O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro” (UFRJ, 2006) de Rafael Henrique Soares; “Tarde de chuva: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70” (UNIRIO, 2008), de Daniela Spiellman; “O saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional” (UFG, 2012) de Bruno Barreto Amorim; a tese “A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil” (UFBA, 2008) de Rowney Archibald Scott Junior.

Revisando esta bibliografia, percebe-se nas primeiras pesquisas uma carência de maior aprofundamento em referências históricas do instrumento, da sua invenção e

disseminação na Europa e nos Estados Unidos, e de que forma estes processos refletiram-se nos ambientes musicais brasileiros da segunda metade do século XIX. Além desta lacuna, de modo geral, foi possível constatar, na concepção histórica do instrumento, uma certa tendência a justificar papéis emblemáticos predominantes na atualidade, como a disseminação do saxofone no Brasil por conta da influência norte-americana das *jazz-bands*, e a introdução do saxofone no choro por Pixinguinha na década de 1940, negligenciando todo o período histórico-cultural brasileiro anterior à década de 1920. Já os trabalhos mais recentes apontam para uma mudança no foco de pesquisa, fornecendo bases mais sólidas para uma reconstituição da trajetória do saxofone no Brasil, bem como dos processos identitários dos quais ele participou ao longo de sua história. Um dos objetivos deste trabalho é dialogar com este corpo bibliográfico e se possível contribuir para a construção deste conhecimento.

No artigo *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, Albert Rice (2009) descreve o surgimento do saxofone em 1839 e a subsequente popularidade da família do saxofone (soprano até baixo) após 1870 na França como um evento único na história da música. O desenvolvimento do saxofone é tratado por Rice em dois estágios básicos: o primeiro de 1839 até 1866, ano em que a patente francesa (obtida em 1846) de Adolphe Sax expira, e o segundo de 1866 até a década de 1890, quando ocorre uma explosão de fabricantes produzindo seus próprios modelos, contribuindo com desenvolvimentos técnicos, impulsionando e refletindo a “rápida adoção da família do saxofone por compositores e instrumentistas na Europa e nos Estados Unidos na década de 1880” (RICE, 2009, p. 81).

Não foi possível ainda estabelecer exatamente quando o saxofone foi concebido por Adolphe Sax, mas presume-se que o primeiro protótipo tenha sido um desenvolvimento em metal do clarinete-baixo que Sax concluiu em 1838. Um modelo de saxofone-baixo foi apresentado na Exposição de Bruxelas de 1839, produzindo relatos entusiasmados de suas qualidades sonoras, nos quais se encontra um dos primeiros usos da palavra *saxophone*. (JOBARD apud RICE, 2009, p. 83) Em 1842, Berlioz oferece uma descrição do saxofone na *Revue e gazette musicale de Paris* como uma “inestimável invenção” de Adolphe Sax. O projeto envolveu a substituição do bocal em formato de copo do oficleide por uma boquilha de clarinete-baixo, e Berlioz faz uso do nome “*ophicleide-a-bec*” para denominar o novo instrumento que, em sua opinião, “provavelmente será de uso geral em poucos anos.” (BERLIOZ apud RICE, 2009, p. 84) Até a década de 1880, o saxofone foi utilizado principalmente na França

como solista, na música de câmara, nas bandas de sopro, em óperas e obras sacras. Os “poucos anos” previstos por Berlioz foram aproximadamente cinquenta; só ao final do século XIX o saxofone iniciaria sua bem-sucedida carreira nas bandas de sopro da Itália, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, e Rússia. Uma análise detalhada da fascinante vida e obra de Adolphe Sax, bem como da invenção do saxofone e sua trajetória de rápida popularização na Europa, e nos Estados Unidos extrapola os limites desta pesquisa. Mas é impossível dissociar a história de Adolphe Sax de qualquer discussão acerca da história do saxofone, quanto mais dos processos identitários dos quais participou em seus primeiros estágios de desenvolvimento. Portanto, retornaremos a esta história no início do capítulo 2.

Marco Túlio de Paula Pinto (2005) sinaliza a carência de referências bibliográficas sobre a história do saxofone no Brasil na dissertação “O saxofone na obra de Radamés Gnattali”, o que “daria ensejo a uma pesquisa envolvendo tais aspectos.” (PINTO, 2005, p. 28) Na presente dissertação, aproveito este ensejo e busco provocar reflexões quanto à pertinência destes primeiros indícios historiográficos, pensar de que forma eles podem ampliar nossa compreensão do surgimento e desenvolvimento de uma linhagem de saxofonistas brasileiros, e como uma noção mais clara deste passado pode afetar as práticas interpretativas e a pedagogia do instrumento na atualidade. Luis Henrique (1988) sugere que “o saxofone chegou ao Brasil antes de ter chegado aos Estados Unidos e antes do Choro ter se firmado como gênero. Ele veio junto às outras novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo na época.” (HENRIQUE, 1988) Na realidade, como veremos, o saxofone foi executado pela primeira vez nos Estados Unidos pelo inglês Henry Wuille em 1853 (HEMKE, 1975, p. 387), mesmo ano em que João Pereira da Silva passa a se apresentar como solista deste instrumento nos teatros do Rio de Janeiro.

Cenário do conturbado processo de transição do Império à República, a *Belle Époque* brasileira (1870-1919) foi um período de tensões entre o projeto republicano de unificação nacional, os discursos político-ideológicos de civilização e modernidade, em meio a passagem de um sistema escravocrata para uma sociedade urbano-industrial capitalista. Ao mesmo tempo, esta fase da história cultural brasileira é considerada fundamental para a compreensão dos processos de formação dos gêneros populares urbanos do Brasil e suas relações com a construção de uma identidade nacional (VASCONCELLOS, 1977). A gênese deste universo cultural foi resultado dos choques

entre uma multiplicidade de culturas em constante interação e transformação, e como veremos a seguir, foi neste contexto histórico que o saxofone desembarcou no Brasil.

Atualmente, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional constitui-se em ferramenta inestimável para as pesquisas historiográficas brasileiras, permitindo-nos ampliar a precisão e a eficiência de nossos rastreamentos. Entre os primeiros indícios historiográficos do saxofone no Brasil, encontramos no *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal* de agosto de 1854, o anúncio do teatro São Pedro de Alcântara de um “espetáculo variado *em português e francês*” no qual em meio a diversas atrações, executa o “Sr. João José Pereira da Silva, igualmente por obséquio no seu *novo instrumento - Saxofone - umas difíceis variações*” (*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal*. Rio de Janeiro, 30 set. 1854. Espetáculos. p.4. - grifos meus). Recitais como o acima noticiado, contendo solos de saxofone em seus programas, começam a aparecer semanalmente em teatros do Rio de Janeiro a partir deste ano.

O *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de outubro de 1854 traz um anúncio do Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar, situado na rua do Ouvidor, número 116. Entre os “instrumentos principais” listados, constam “*Saxophones (instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra).*” (*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 5 out.1854) Tanto a comercialização de saxofones, quanto as apresentações de solistas de saxofone passam a fazer parte dos ambientes culturais cariocas a partir da primeira metade da década de 1850, relativamente poucos anos após o primeiro patenteamento de Adolphe Sax em 1846. Esta constatação esclarece duas suposições erroneamente compartilhadas em diversos relatórios acadêmicos (PINTO, 2005; SPIELLMAN, 2008; AMORIM 2012): 1) a de que Henrique Alves de Mesquita teria trazido o saxofone da França após seu período de estudos no Conservatório de Paris, em 1857; 2) a de que Viriato Figueira da Silva (1851-1877) teria sido o primeiro saxofonista brasileiro.

Na dissertação de mestrado intitulada “O Saxofone no Choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro”, afirma-se que “(...) as bandas militares só iriam usar o saxofone amplamente a partir do século XX, com a popularização desse instrumento e gradual substituição do oficleide” (VELLOSO, 2006, p. 6). Já no capítulo “O oficleide e as inovações acústicas do saxofone”, lê-se: “O saxofone começou a ser utilizado nas bandas militares no fim do século XIX, e nos conjuntos de jazz na segunda década do século XX (...)” (p.19).

No período entre 1860 e 1890 podemos encontrar em jornais do Rio de Janeiro um número significativo de anúncios de licitações para formação e instrumentação de diversas bandas militares e civis, onde já figuravam os quatro principais membros da família de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono). Como veremos no capítulo 2, os primeiros indícios nos estados de Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco e Pará datam da 2ª metade da década de 1870. A respeito do desenvolvimento e da inserção do saxofone nas formações instrumentais da época, o crítico A. Camarate contextualiza a questão já no título de seu artigo, “A música - Sua imobilidade e preconceitos”:

(...) pela sua importância e recursos, [o saxofone] devia estar tão espalhado quanto o clarinete e a flauta, apesar da proteção que teve do governo francês, que o mandou adotar nas bandas arregimentadas, na proporção de oito para cada banda de quarenta figuras, apesar dos elogios que todos os críticos e maestros o fizeram, apesar de constituírem os saxofones uma família inteira de sopranos, altos, tenores e barítonos ainda, como diz Gevaert, não tiveram o desenvolvimento que mereciam. (CAMARATE, 1893, p. 1)

Em outro trecho, o colunista exalta o saxofone como:

(...) a maior invenção de Sax e talvez a única importante da indústria instrumental deste século, (...) que pela sua forma parabólica tem uma extraordinária homogeneidade de som, não é nem o cor-basset nem o fagote. É um elemento inteiramente novo, admirável pela suavidade e redondeza de som e que, apesar de sua pequena extensão, parece-nos a mais notável conquista instrumental d’este século.

A coluna “Artes e manhas” do jornal *Gazeta de Notícias* de 1896 traz um estudo comparativo das escolas de instrumentação em uso na Europa, mostrando a família dos saxofones já incorporada às bandas francesas e alemãs. (JUNIOR, 1896) Data do mesmo ano, a descrição da composição instrumental da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, contendo dois saxofones alto, dois tenores e um barítono (VELLOSO, 2006).

Narrativa inestimável para nossa compreensão do ambiente artístico-cultural carioca do fim do século XIX e início do século XX, o livro *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto constitui “o pilar da memória de centenas de instrumentistas e chorões do Rio de Janeiro da *Belle Époque* (...)” (ARAGÃO, 2013, p. 14). Publicado em 1936, a folha de rosto oferece uma descrição de seu conteúdo: “O perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora, fatos e costumes dos antigos pagodes, este livro faz reviver grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento” (PINTO, 1978). Considerada como o “primeiro relato de um *insider* sobre uma música popular urbana no Brasil” (ARAGÃO, 2013, p. 14), esta obra fundamental foi utilizada

como fonte primária por diversos estudiosos da música brasileira, entre eles Vasconcelos (1961, 1964, 1977), Tinhorão (1998) e Cazes (1998). Partindo de uma releitura etnográfica do livro, Aragão (2011) oferece reflexões relevantes acerca dos processos de construção da memória musical brasileira, desenvolvendo uma “escuta” polifônica dos diversos discursos que formam as relações sociais.

Como fonte primária, os relatos do “Animal” revelam um espaço substancial e significativo ocupado pelo saxofone no meio musical retratado. Partindo desta constatação, o menosprezo de Velloso (2006) em torno da presença do saxofone nos conjuntos de choro das primeiras gerações causa-nos estranhamento. Referindo-se a Gonçalves Pinto, Velloso afirma:

Nas suas descrições dos primeiros conjuntos de choro, nota-se em boa parte, a ausência do saxofone. Supõe-se que tal ausência deve-se ao fato de deste instrumento ser novo e caro à época, tendo que ser importado de países como a França. (VELLOSO, 2006, p. 06)

De fato, os primeiros saxofones produzidos por Sax constam entre os itens mais caros (cerca de 200 francos na década de 1840) do seu catálogo de instrumentos. (RICE, 2009) Mas, aparentemente com o intuito de sustentar a tese de que Pixinguinha introduziu mudanças na prática do choro ao introduzir o saxofone como substituto do oficleide na década de 1940, Velloso oferece uma análise quantitativa dos verbetes de Gonçalves Pinto evidenciando a popularidade do oficleide:

Pinto identifica a presença do oficleide nos primeiros conjuntos de choro, e aponta 15 músicos, entre os 285 chorões por ele identificados, que tocavam oficleide, colocando o instrumento como o quarto mais utilizado, atrás somente do cavaquinho, do violão e da flauta.

Ora, de acordo com o fichamento de Jacob do Bandolim (ARAGÃO, 2013), além dos dez músicos identificados pelo “Animal” como saxofonistas (alguns dos quais pertenceram a gerações diferentes e desempenharam papéis de destaque na historiografia do instrumento como Anacleto de Medeiros e Luiz Americano), sabemos por registros periódicos que havia clarinetistas e flautistas de destacada atuação na segunda metade do século XIX que passaram a tocar saxofone como segundo instrumento, como é o caso de Viriato Figueira da Silva, cujo nome não é associado ao saxofone no livro *O Choro*. A adoção do saxofone por parte dos flautistas, clarinetistas e outros instrumentistas de sopro já estava em desenvolvimento poucos anos depois de sua primeira patente em 1846. Por outro lado, é consenso que a própria matriz do

projeto original de construção do saxofone envolvia experiências e aprimoramentos do oficleide e do clarinete-baixo (HEMKE, 1975; RICE, 2009).

Em contraposição à significativa recorrência e popularidade do oficleide nas páginas de *O Choro*, o seu uso nas composições instrumentais de bandas militares já vinha sendo criticado na década de 1870, como ilustra o seguinte trecho extraído de um artigo em defesa da modernização das bandas do exército brasileiro, publicado na *Revista Musical e de Bellas Artes* de 18 de janeiro de 1879: “O sax-horn barítono, a que dá várias denominações, tem por fim expulsar das bandas o ante-diluviano[sic] oficleide, que nos mais países, já passa por instrumento pré-histórico.” (*Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, Músicas Militares, p. 2, 18 jan. 1879) Em outra crítica de Camarate, o oficleide é caracterizado como símbolo de “atraso” nas bandas brasileiras de forma ainda mais contundente:

(...) o oficleide, essa serpente de chaves, morreu em toda parte do mundo, no longo e porfiado combate que sustentou com os baixos de Sax [*referindo-se à família dos sax-horns, não dos saxofones*]; ficando apenas n’algumas bandas de música do Brasil, enquanto uma decisão do governo o não mandar para o museu do instituto de música, onde de há muito lá devia estar. (CAMARATE, 1893)

Como fator que em grande parte contribuiu para a rápida disseminação do instrumento, podemos constatar que mesmo antes da invenção do saxofone, as inovações e o prestígio de Adolphe Sax (“o gênio do cobre”) já estavam em campo com uma forte insígnia de modernidade, encaixando-se perfeitamente nos discursos político-ideológicos de civilização e modernização em voga no Brasil no final do século XIX. Pelos aprimoramentos no mecanismo de instrumentos como a flauta, o clarinete e o clarinete-baixo, a invenção da família de sax-horns, pelo seu protagonismo no movimento de reformulação das bandas militares francesas na década de 1840, Adolphe Sax deixou sua marca na história dos instrumentos musicais (HEMKE, 1975; LEVINSKY, 1997). Sob esta perspectiva, a construção de um “lugar” para o saxofone no Brasil já estava sendo assegurada institucionalmente na França, antes mesmo de sua chegada em terras brasileiras. É razoável conceber que a chegada do saxofone no Brasil deveria estar sendo aguardada, e que ela aconteceu em algum “ponto” imaginário entre o fim da década de 1840 e o início da década de 1850.

Por outro lado, assim como foi exposto acima, os levantamentos historiográficos indicam que o início da trajetória do saxofone nos meios culturais brasileiros coincide com o período formador do choro enquanto forma de interpretação e formação

instrumental consolidada na década de 1870, mas antecede o nascimento do choro enquanto gênero (SIQUEIRA, 1969), constatação que contribui para desmistificá-lo como um novo instrumento introduzido por Pixinguinha no conjunto regional de choro.

A trajetória de Pixinguinha e sua onipresença enquanto compositor, arranjador, instrumentista e figura mítica da música brasileira foram objeto de diversos estudos biográficos e musicológicos, bastando citar as biografias de Silva & Oliveira Filho (1979) e Cabral (1978) e os trabalhos acadêmicos de Magalhães (2000), Aragão (2005), e Bessa (2005). Recentemente, importantes pesquisas tratando do conjunto *Os Oito Batutas* foram empreendidas na área da antropologia social. Os trabalhos de Bastos (2005), Coelho (2009) e Lacerda (2011) formam uma trilogia etnográfica da trajetória do grupo e do espaço simbólico que este ocupa na memória musical brasileira. Contudo, o recorte temporal desta pesquisa busca analisar e se possível dar pertinência a todo o contexto histórico-cultural que antecede o período em que Pixinguinha realiza as suas primeiras gravações como solista de saxofone com *Os 8 Batutas* no início da década de 1920.

A partir do ano de 1920, explode o fenômeno *jazz-band*.⁷ Os limites desta pesquisa impedem o desenvolvimento de uma abordagem da trajetória do saxofone em terras brasileiras a partir deste período. Mas, para o nosso argumento, é fundamental reconhecer, neste momento de seu percurso, o saxofone como um dos principais protagonistas de um novo conceito de orquestra popular e suas relações com um mercado artístico em emergência, ganhando um novo signo de “modernidade”, não mais figurando entre “as novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo”, mas sim, oferecendo ao público brasileiro “as últimas novidades musicais norte-americanas”, passando de representante do progresso europeu a porta-voz da cultura estadunidense e seu crescente poder político-econômico. A força da indústria do entretenimento avança com novas tecnologias e estruturas neste campo de disputas, contribuindo como fator determinante para “enterrar” as origens francesas do instrumento no passado e consolidar um “outro” saxofone na memória do senso comum.

É neste novo cenário que a presença do saxofone foi registrada em outra “etnografia” da música popular brasileira. Descrito em seu prefácio como “um estudo sobre a melodia carioca”, o livro *Samba*, de Orestes Barbosa, traz um relato apaixonado do gênero e “sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores”. Publicada em

⁷ O número de ocorrências do termo *jazz-band* nos periódicos do Rio de Janeiro vai de 1 em 1919 a quase 3000 a partir de 1920.

1933, esta obra registra em forma poética os personagens e costumes do ambiente musical popular do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. O autor cita diversos músicos de destaque no universo do samba, entre compositores, cantores e instrumentistas. Rememorando “os saxofones” (e “as clarinetas” no mesmo grupo, citando nomes que estabeleceram-se como saxofonistas posteriormente, como Sandoval Dias), Barbosa registra:

Luiz Americano, empolgante, o saxofone de ouro é um espetáculo. Aquele cachimbo de metal na boca de Luiz Americano tem sonoridades inéditas. E Octaviano Romero (Fon-fon) Monteiro, Jonas Aragão, Pascoal de Barros, Braga, Custodio, Arêas, André, Paulino Santos e clarinetas como Ernani Amorim, e Victor Barcellos (Dedé), Nelson, Sandoval Dias. (BARBOSA, 1933, p. 185)

Quais foram as relações de valor estabelecidas entre o público, os músicos e este instrumento a partir deste período de resignificação? Gonçalves Pinto novamente fornece o contraponto, assim como descrito no relato abaixo:

O nosso bom Malaguta foi depois diretor de um rancho que chegou ao apogeu lá pelos lados de Botafogo, com seu instrumento favorito que nesta época era o clarinete que manejava com grande mecanismo, e divino sopro. Depois *evoluiu de acordo com o progresso desta cidade maravilhosa*. Hoje ele é um dos grandes executores do saxofone, regendo com maestria Jazz-Band e Tuna Mambembe. (PINTO, 1978, p. 63. grifo meu)

A citação acima faz uma associação direta entre o saxofone e o ideal de “progresso” que tanto pautou o projeto republicano de modernização dos centros urbanos brasileiros. É curioso perceber também neste trecho a ideia de “evolução” do clarinete para o saxofone, o que, como veremos abaixo, dependendo do perfil, era descrito com tons de lamento ou crítica. Percorrendo os verbetes compilados por Gonçalves Pinto, surgem visões diferenciadas da inserção do saxofone no meio musical carioca. Apesar de exaltar saxofonistas de grande atuação como Anacleto de Medeiros, Romeu Silva e Luiz Americano, o “Animal” claramente retrata o saxofone como pivô de um conflito de identificação com a linguagem musical popular da época, como fica explícito no verbete do flautista Antonio Maria:

Um exímio e melodioso flauta que se passou, agora com armas e bagagens para o saxofone, muito a contragosto dos seus inúmeros admiradores, porque o saxofone é hoje em dia, o instrumento da moda figura obrigada nos Fox-americanos. Enquanto isto a flauta é, e será sempre a rainha melodiosa da nossa musica brasileira. E sabe porque? Porque, Ella se harmoniza com o violão e o cavaquinho que aqui nas paginas deste livro procuro, e tento reviver, (...) (PINTO, 1978, p. 165)

Assim como reveladas em *O Choro*, estas primeiras tensões entre passado e presente, nacional e estrangeiro, tradição e modernidade, ecoaram por todo o século XX. Em sua pesquisa sobre o fenômeno do *jazz-band* no Brasil, Labres (2012) observa um “silenciamento” na relutância por parte do pensamento nacionalista e tradicionalista brasileiro em reconhecer nas *jazz-bands* um “papel definitivo na construção da tradição de orquestras na música brasileira” (LABRES, 2012, p. 2). O pesquisador demonstra a maleabilidade com que, independentemente do gênero musical oferecido ao público, o distintivo *jazz-band* era usado pelas orquestras atuantes no ambiente cultural carioca da década de 1920, em um campo de trabalho cada vez mais submetido a modismos e campanhas publicitárias, e que rapidamente vinculou-se à um “circuito musical internacional de música comercial associada ao *jazz*” (LABRES, 2012, p. 7).

1.2 Legitimando um passado, desenterrando um presente

(...) Ah! como é bom sentir-se n'alma um eco do passado! Choro ou alegre, esse “eco” nos traz o cunho das paixões. Sim! Tudo se modifica e se transforma, menos o coração. (LITERATURA MUSICAL, 1867, p. 1)

Na procura de ferramentas para a pesquisa e escrita de uma narrativa etnográfica sobre a introdução e o desenvolvimento do saxofone em solo brasileiro, foram utilizados textos das áreas de etnomusicologia, estudos culturais e história. O trabalho de pesquisa na área de Ciências Humanas vem sofrendo profundas transformações à medida que se amplia o olhar sobre os objetos investigados na contemporaneidade. Referência fundamental para o estudo dos procedimentos investigativos em pesquisas históricas, a obra *A escrita da História*, de Michel de Certeau, publicada originalmente na França em 1975, oferece reflexões básicas acerca das relações entre prática e escrita historiográfica contemporânea.

A pesquisa histórica começa com “o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira” (CERTEAU, 1982, p. 81). Na atualidade, podemos observar uma inversão no modo de pesquisa postulado pela ciência positivista, que, em sua busca pelos ideais de coerência e uniformidade, procurava extrair as recorrências e regularidades dos objetos analisados, excluindo dos resultados obtidos os resíduos, as coincidências imprevistas, os dados contraditórios, as ideias pré-concebidas e a subjetividade do pesquisador. Na realidade, com o auxílio de

ferramentas proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico, o pesquisador contemporâneo depara-se com os “restos” de passado de uma herança positivista, voltando seus olhares para as “zonas silenciosas”, campos do saber historicamente marginalizados pela Ciência. História e etnologia encontram na “tarefa de instaurar uma *encenação do outro*” (p. 92) o elo que as mantém intimamente ligadas.

Certeau observa um “fenômeno estranho na historiografia contemporânea”:

O historiador não é mais o homem capaz de constituir um império. Não visa mais o paraíso de uma história global. Circula em torno das racionalizações adquiridas. Trabalha nas margens. Deste ponto de vista se transforma num vagabundo. (CERTEAU, 1982, p. 87)

Sob esta nova perspectiva, o passado é (re) criado pelo historiador num processo de *artificialização da natureza*. Este procedimento envolve a complexa operação de transformar o documento (o dado enquanto símbolo do natural) em texto escrito (a narrativa enquanto símbolo do cultural). A historiografia contemporânea constrói modelos formais geradores de novos sistemas de pertinência para os *detalhes excepcionais*, diante dos quais o fato emerge na forma de uma *diferença*. Segundo Certeau (1982), atualmente o conhecimento e o entendimento histórico estão ligados à capacidade de fazer aparecer os desvios, de reconhecer, medir precisamente e interpretar em suas complexas manifestações as *diferenças pertinentes*, as quais possam cumprir as funções de criar interrogações sobre tudo o que permanece ainda exterior ao saber assim como ao discurso, e de renovar “a tensão entre os sistemas explicativos e o “isto” inexplicado” (Ibidem: 92).

A presente pesquisa apoia-se no reconhecimento da necessidade de renovação desta “tensão”, rastreando, reunindo e ressignificando os fragmentos dos primeiros indícios historiográficos da presença do saxofone no Brasil. Neste sentido, a postura teórica de Certeau ocupa posição central na fundamentação e execução do trabalho que ora se propõe. Como vimos acima na revisão bibliográfica, seja por falta de ferramentas de pesquisa mais adequadas, ou por uma tendência a reescrever a história do instrumento de forma a legitimar certos papéis emblemáticos predominantes na atualidade, parte das pesquisas acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil negligenciou o período histórico que antecede tanto o advento da cultura norte-americana como principal influência nos meios culturais brasileiros, quanto os desenvolvimentos tecnológicos que transformaram a indústria do entretenimento nas primeiras décadas do século XX.

Em sua essência, o passado cumpre a função de simbolizar tudo o que nos remete à ausência, representando *aquilo que falta*. Desta forma, ele dá um lugar ao futuro na medida em que é redistribuído e reinterpretado na operação historiográfica. Escrever sobre o passado significa reconduzi-lo a um lugar simbólico onde ele é honrado, mas é também eliminado, para que seja possível criar-se no presente um espaço a preencher. Em uma total inversão do paradigma positivista, Certeau considera o discurso histórico como a “representação privilegiada de uma *ciência do sujeito*”, que em combinação com a encenação literária, “simboliza o desejo que constitui a relação com o outro” (p. 109).

Pensada como um empreendimento de organização de significantes, a construção da escrita busca dar sentido aos limites, diferenças e exceções que a prática investigativa revela, superando as lacunas e incoerências da coleta de dados. Tal empreendimento exige do pesquisador uma profunda consciência do que Foucault chamou de “inteligibilidade intrínseca dos confrontos” (FOUCAULT, 1993, p. 5), ou seja, dos contextos sociais e políticos onde são travadas as disputas por autoridade e legitimidade dos discursos. Admitindo esta postura teórica, a escrita de uma musicologia histórica implica num duplo desafio para o pesquisador, pois assim como a música, “a história não tem sentido”, cabendo à construção narrativa esta arriscada missão.

Refletindo sobre as relações entre música e identidades narrativas, Pablo Vila (1996) sustenta que “se o sentido da música não se localiza nos materiais musicais, a única alternativa é localiza-lo nos discursos contraditórios através dos quais as pessoas dão sentido à música” (VILA, 1996, p. 3) Mas, além disso, devemos reconhecer que o sentido a ser encontrado na música está submetido às articulações que estabeleceu no passado. Mesmo não sendo rigidamente fixadas, elas impõem limites acerca de possíveis articulações futuras, de forma que a música, assim como os instrumentos musicais, não chegam “vazios”, sem conotações prévias, ao encontro de agentes sociais que lhe dariam sentido, mas, pelo contrário, encontram-se carregados de múltiplas e frequentemente contraditórias conotações de sentido. Nas palavras de Vila, “a construção social de identidades envolve uma luta em torno das formas com as quais o sentido é fixado. (...) a luta pelo sentido de uma identidade ou posição do sujeito nunca termina” (p. 4).

Complementando a concepção de Certeau de uma prática historiográfica, faço uso das propostas de Vila para destrinchar os diversos discursos fixados à história de

Adolphe Sax e à história do saxofone, como uma espécie de entidade única e indissociável dos processos identitários sofridos pelo instrumento no Brasil, assim como em qualquer outra cultura.

Para além do referencial da história, procurei me apoiar, no presente trabalho, em alguns conceitos da etnomusicologia que tratam da produção de sentido de artefatos culturais do passado no presente. Neste sentido, os trabalhos de Seeger (1992) e Nettl (1985) são importantes ferramentas para a compreensão de como um mesmo instrumento musical pode produzir diferentes significados em diferentes épocas. Compreendendo a música como um sistema de comunicação que inclui sons estruturados e seres humanos enquanto membros de uma comunidade, com ênfase nas “origens e destinos” da humanidade, Seeger (1992) sugere que a etnografia da música é uma abordagem privilegiada no campo dos estudos musicais, na medida em que articula passado, presente e futuro através de uma “escrita de como sons são concebidos, produzidos, apreciados e de que forma influenciam outros indivíduos, grupos, e processos sociais e musicais” (SEEGER, 1992, p. 89). Nesta pesquisa, busquei compreender as “origens e o destino” do saxofone como componente de um complexo sistema de comunicação, ao qual se prestou com flexibilidade e grande versatilidade como instrumento de música, mas frequentemente também como excelente instrumento de propagandas ideológicas, polêmicas, inveja e vaidade.

Um dos focos da pesquisa em etnomusicologia é tentar compreender como instrumentos musicais são transformados em símbolos culturais, ou seja, de que forma uma sociedade associa signos musicais a significados extramusicais. Segundo Nettl (1996) em *Relating the present to the past*, etnomusicólogos trabalham com o conceito de mudança na música (*musical change*) sob três enfoques simultâneos: 1) Através da sucessão de eventos assim como registrada no sentido histórico tradicional; 2) Pelo modo como sociedades percebem e classificam as mudanças e as relações entre passado e presente – por vezes em contradição aos registros escritos; 3) Pela forma com que diferentes sociedades no mundo adaptam seu passado às necessidades do presente. Com o objetivo de entender como se fixam à um instrumento musical discursos os mais diversos e controversos, a estrutura utilizada nesta pesquisa se apoia exatamente na relação entre presente e passado de Nettl; a ideia de que é possível construir e percorrer uma espécie de túnel do tempo de mão dupla, partindo de um artigo de jornal escrito em 2014 aos salões do Teatro Provisório em 1853, à oficina de Adolphe Sax em Dinant, na Bélgica em 1838, de volta a atualidade.

Em uma análise histórica do conceito de autenticidade assim como pensado pela musicologia moderna, Allan Moore (2007) destaca o sentido mais frequentemente atribuído ao termo remetendo-se à ideia de originalidade, como fidelidade às origens da prática. Mesmo com as limitações que esta visão simplista apresenta no contexto contemporâneo, por conta de uma crise de consciência e de uma tendência metalinguística características da pós-modernidade, a recorrência desta concepção aponta para este anseio pelas origens, um eterno fascínio pelo mítico “ponto zero” de uma prática cultural. Como uma força de reversão da linha do tempo histórico, esta tendência desempenha importante papel nas relações construídas entre música e ouvintes, e no caso em questão, entre instrumentos musicais, músicos e ouvintes. Sob este ponto de vista, a cada ato de escuta musical, a relação entre músico e som é inexoravelmente julgada por ouvintes, todos submetidos a esta “lei natural”, mas cada um partindo de “uma posição cultural particular e historicizada.” (MOORE, 2007)

Ao analisar a forma como ouvintes julgam as relações entre uma prática musical e os músicos que a produzem, Moore (2007) propõe um deslocamento de foco na compreensão do processo de formação do conceito de autenticidade. Esta postura teórica implica um questionamento básico: *quem* é autenticado nesta negociação, os músicos, os ouvintes, ou um “terceiro *outro*”? Naturalmente, podemos entender instrumentos musicais e as articulações das quais participaram historicamente em culturas específicas como componentes estruturais de qualquer contexto musical e, portanto, indissociáveis deste processo em constante reconstrução a cada ato de escuta.

Mesmo que vinculado com o surgimento do rock e o desenvolvimento de novas estruturas de práticas tecnológicas, econômicas e sociais a partir da década de 1950, o principal argumento de Moore em sua reavaliação da importância do conceito de autenticidade na atualidade é a percepção da capacidade da música de “articular para seus ouvintes um lugar de pertencimento,” o que podemos conceber como característica intrínseca das relações entre práticas musicais e ouvintes. Desta forma, instrumentos musicais são transformados em produtos culturais, oferecendo afirmações, identidades, e em última instância, experiências nas quais seus consumidores podem depositar sua confiança. Pensando a concepção de autenticidade como lugar de pertencimento construído nas relações entre ouvintes e instrumentos musicais, as seguintes interrogações passam a rondar nossa investigação: Que lugares são esses que nós, o público e os músicos brasileiros, construímos para o saxofone? Não há dúvida de que as percepções variam desde o “lugar de merda” citado pelo colunista do jornal *O Globo* no

início deste trabalho, até a percepção do saxofone como instrumento-símbolo da modernidade. No entanto, apesar desta pluralidade de significados, não há dúvida de que o saxofone ocupou (e talvez ainda ocupe) durante muito tempo um “não lugar” histórico. Até que ponto esta condição se deu por singularidades do instrumento? Até que ponto esta condição é específica da cultura brasileira?

Neste ponto de nossa discussão, devemos novamente inverter a linha do tempo e retomar um fator limitador primordial na história do saxofone: assim como sintetizado por Scott (2007), apesar da estabelecida reputação de Adolphe Sax como inventor revolucionário de instrumentos musicais, apesar dos decretos de Napoleão III, e apesar do interesse que despertou entre compositores europeus mais abertos a pesquisas e experimentações,

(...) o saxofone não conseguiu se estabelecer dentro da Orquestra Sinfônica do Séc. XIX, já bastante definida em sua estruturação instrumental. As participações de saxofones em peças orquestrais, até os dias de hoje, em geral são caracterizadas por serem trechos de destaque ou solísticos. A essa altura, a inserção de uma nova família de instrumentos não se daria de maneira fácil, ainda mais em se tratando de um instrumento de timbre “exótico” como o saxofone. Esse nos parece um fator importante acerca da dificuldade de inserção do saxofone nos meios eruditos e acadêmicos, de maneira geral. (...) (SCOTT, 2007, p. 17)

É ponto comum entre os pesquisadores o pressuposto de que a ideia original de Sax foi produzir uma espécie de cruzamento entre os naipes de madeiras e metais, assim como a própria gênese do projeto de construção permite entrever (HEMKE, 1975; RICE, 2009). Porém, por sua qualidade híbrida, pela sua proposta de estabelecer uma ponte timbrística funcional, no sentido de misturar-se com facilidade tanto às madeiras, quanto aos metais, quanto às cordas (talvez o naipe mais “sagrado” da orquestra sinfônica enquanto instituição sonora) e neste sentido por sua natureza “impura”, o resultado sonoro do saxofone colocou em campo uma ambiguidade e uma *diferença*, o que talvez representasse também uma ameaça à autonomia, ao equilíbrio e ao lugar de status dos naipes tradicionais cristalizados no modelo de orquestra sinfônica da segunda metade do século XIX. Em última análise, poderíamos interpretar o resultado deste “cruzamento genético” como um “filho bastardo” na genealogia dos instrumentos. A própria descrição do timbre como “exótico” parece apontar para uma condição que acompanha o instrumento desde o seu nascimento, como uma sombra: a de ser um *outsider* deste templo de legitimidade entre os instrumentos musicais e os discursos fixados a eles.

Outro fato importante na trajetória do saxofone na Europa certamente dificultou uma maior aceitação do instrumento: inaugurada por Adolphe Sax em 1857, a cadeira de professor de saxofone do Conservatório de Paris foi suprimida em 1870, (supostamente por falta de recursos financeiros) e retomada apenas em 1942, por Marcel Mule⁸ (LEVINSKY, 1997, p. 57). Este gigantesco hiato limitou o surgimento de novos saxofonistas e professores que pudessem contribuir na disseminação do novo instrumento, aumentando o seu repertório e elevando o nível artístico de sua execução. Segundo Levinsky (1997), parte significativa da literatura didática para saxofone na Europa atribuía a retomada de sua importância ao surgimento do *jazz* e ao desenvolvimento da indústria de entretenimento.

Assim como será discutido em maior detalhe no capítulo seguinte, no Brasil, o saxofone foi lenta e progressivamente encontrando um espaço significativo entre as práticas de música de câmara, de bandas de música, e de gêneros populares urbanos em formação na segunda metade do século XIX e início do século XX. Por outro lado, talvez a negação de um lugar para o saxofone na orquestra sinfônica da segunda metade do século XIX tenha sido justamente a maior consequência de sua aceitação nas bandas civis e militares. Mesmo nesse gênero, o processo de consolidação foi lento e conturbado, estendendo-se na França até o final da década de 1870 (HEMKE, 1975). Assim como o grupo da família de saxofones afinados em Dó e Fá, concebido por Sax para formações sinfônicas, a própria noção de que o instrumento seria adequado para uso orquestral está misteriosamente ausente da maior parte dos métodos europeus (LEVINSKY, 1997, p. 64).

Possivelmente, por sua imediata identificação com uma prática musical funcional e essencialmente urbana, ou seja, de uma qualificação inferior à *grande arte*, o saxofone tenha amarrado o primeiro nó de sua trajetória, trancando os portais do “templo sagrado” da cultura erudita e pondo-se “no olho da rua”. Considerando a época da invenção do instrumento e seu impacto no mundo da música de concerto europeia, o risco de admitir uma presença incômoda, capaz de comprometer a “autenticidade” de uma instituição como a orquestra sinfônica ao introduzir uma sonoridade que *não pertence* às origens da prática, seria grande demais. Por outro lado, assim como as identidades narrativas e discursos articulados com as práticas musicais no Brasil não poderiam deixar de refletir, a novidade que o saxofone ofereceu como possibilidade

⁸ Marcel Mule - (1901 - 2001) Saxofonista e professor francês fundamental para a disseminação e a pedagogia do instrumento no século XX.

sonora não foi autenticada pela orquestra sinfônica enquanto instituição magna da música culta, o que de certa forma o estigmatizou, e o transformou em um *estrangeiro*.

CAPÍTULO 2 - O SAXOFONE NO SEGUNDO REINADO

Um estudo historiográfico de suas ocorrências na imprensa do Rio de Janeiro

(...) Penetrai o norte ou o sul do Brasil, partindo da sua capital, e vereis que todo ele, à exceção do centro, ainda existe um caráter especial de música, um gosto particular pela viola, pela fruta[sic], cuja execução mais fácil, cujos acentos mais vibrantes, mais voluptuosos, combinam com a natureza a um tempo indolente e febril do nosso povo.

O Rio de Janeiro encasacado e frizado, trajando *drap satin* ou a seda de *Nôtre Dame de Paris*, de maneira nenhuma podia dedilhar as ásperas cordas do violão, ou roçar violentamente a mão calçada em um níveo par de luvas da casa Dazon por um grosseiro e pouco aceiado pandeiro de couro cru. (...) Há até quem diga que os pianos e frutas[sic] de Raphael, de Campos, de Frion, de Melly ou de Severino e Magallar seriam profanados se exprimissem as fáceis e doces melodias nacionais. (...) (O RIO DE JANEIRO HARMÔNICO, 1856, p. 1)

Como uma lente telescópica de alta precisão, a ferramenta de busca *online* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional oferece ao pesquisador uma espécie de viagem no tempo, permitindo-nos não só compreender mais claramente os ambientes culturais brasileiros do passado, mas também redimensionar as origens de certas ideias e discursos que se reproduzem e se disputam até os dias de hoje. Assim como observa Cristina Magaldi (2004, p. x), “a maior parte das interpretações contemporâneas das práticas musicais do século XIX são ainda, direta ou indiretamente, dependentes das ideias propostas por Mario de Andrade”, que, em sua militância nacionalista, contribuiu muito para a construção da ideia de que a música composta no Brasil nos períodos anteriores ao advento do movimento modernista na década de 1920 era destituída de “brasilidade”. Esta tendência gerou negligência e distorções em torno das práticas musicais brasileiras do século XIX por parte das pesquisas acadêmicas, e podemos observar um fenômeno semelhante ocorrido com o estudo do saxofone no Brasil, onde os ícones *jazz-band*, e Pixinguinha frequentemente são tratados como ponto de partida na trajetória do instrumento pelos ambientes culturais brasileiros.

O trecho citado acima faz parte de um longo artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de dezembro de 1856, em que o autor “C.” tece duras críticas ao Imperial Conservatório de Música e ao meio musical carioca em sua obsessão pelos hábitos parisienses e sua aversão a uma ideia de identidade nacional, já bastante delineada para a época. Escrito em um português rebuscado, característico das longas críticas publicadas em jornais deste período, o texto expõe parte importante do complexo

cenário em que o saxofone se inseriu ao desembarcar em terras brasileiras no início da década de 1850. Como capital de um governo monárquico no Novo Mundo, o Rio de Janeiro imperial foi ao longo de sua história sendo modelado e estruturado em torno da presença da cultura europeia, ocupando este elemento parte central em sua vida artística. Com o projeto de reurbanização e modernização da cidade empreendido por Pedro II neste período, também começam a surgir na imprensa correntes ideológicas reativas ao regime monárquico-escravocrata e a cultura europeia em defesa de ideais nacionais.

Neste capítulo, trataremos dos primeiros indícios da presença do saxofone no Brasil assim como noticiado em periódicos do principal centro urbano do país, procurando entender de que forma o instrumento interagiu com os ambientes musicais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Mas antes, proponho uma breve reflexão sobre as controvérsias e estigmas que o instrumento trouxe em sua “bagagem” a partir de suas primeiras aparições na França no início da década de 1840.

2.1 Adolphe Sax, “o estrangeiro”

O saxofone pode ser considerado um filho da Revolução Industrial, um *enfant terrible* na história dos instrumentos musicais. Com a introdução de processos mecânicos na fabricação de instrumentos de sopro na primeira metade do século XIX, as demandas por sua produção e comercialização em larga escala cresceram exponencialmente na Europa. (HEMKE, 1975) Este fenômeno está diretamente ligado ao movimento de modernização das bandas militares francesas, e ao protagonismo exercido por Adolphe Sax neste amplo contexto histórico-cultural.

Para compor este cenário de forma sintética, devemos primeiro ter em mente que havia uma forte competição entre as bandas militares da Europa, bastante acirrada por ambições artísticas e nacionalistas; Inglaterra, Alemanha, França e Itália disputavam o primeiro lugar na corrida do progresso da música, no aprimoramento da mecânica, afinação e eficiência de instrumentos antigos, na introdução de novos instrumentos, e na solução dos problemas acústicos de equilíbrio e projeção em execuções ao ar livre. Os registros das Exposições Industriais anuais realizadas nas principais capitais europeias mostram um surpreendente aumento na quantidade de instrumentos da família dos metais e das madeiras no período entre 1834 e 1844, e foi justamente neste pico de produtividade e competitividade na história da fabricação de instrumentos musicais que

Adolphe Sax emerge como exímio fabricante de instrumentos de ambas as famílias. (HEMKE, 1975, p. 164)

De aprimoramentos em instrumentos diversos como o bugle, o cornet, oficleide, o clarinete, clarinete baixo, flauta, fagote, trombone, tímpano, à invenção de famílias inteiras de instrumentos como a dos sax-horns, das sax-trombas; ainda que o saxofone jamais tivesse sido concebido, Adolphe Sax personificaria o espírito do progresso de sua época através de seu talento, sua precisão e enorme versatilidade. Como um salvador predestinado a acabar com a estagnação em que se encontravam as bandas francesas na primeira metade do século XIX, Sax foi trazido de Bruxelas para Paris em 1842 com auxílio financeiro de militares franceses para apresentar e executar um projeto de reforma completa de seu instrumental. (p. 193)

Adolphe Sax aplicou uma lei fundamental da acústica a seus instrumentos: “*O timbre do som é determinado pelas proporções de uma coluna de ar no interior do corpo de um instrumento.*” (FETIS apud HEMKE, 1975, p. 59) O processo de fabricação dos instrumentos de Sax era completo, desde a fundição dos metais, boquilhas e palhetas, todas as peças e etapas eram realizadas em sua oficina, o que livrava sua produção do sistema de interdependência dos fabricantes parisienses. Além disso, Adolphe Sax era um hábil multi-instrumentista, tocava os instrumentos que construía com o conhecimento de suas propriedades acústicas, e organizava audições de seus instrumentos regularmente em sua oficina, que chegou a ter uma sala de concerto com projeto acústico do próprio Sax com lugares para 400 pessoas. (HEMKE, 1975, p. 327)

Curiosamente ausente da primeira proposta de reformulação do corpo instrumental das bandas francesas apresentada por Sax ao rei Luís Filipe em 1845 (o inventor já enfrentava um ação judicial por conta da patente do sax-horn em 1843), Sax soube guardar seu trunfo para o momento oportuno; ao saxofone estava destinada uma posição de “meio-campo” ou “coringa”, assim como o texto descritivo do pedido de patente de invenção no ano seguinte nos permite compreender. As motivações e ambições de Sax ficam evidentes:

Sabemos que, em geral, a sonoridade dos instrumentos de sopro é forte demais ou fraca demais, uma ou outra dessas falhas é especialmente perceptível nos baixos. O oficleide, por exemplo, que reforça os trombones, produz um som tão desagradável que deve ser mantido fora das salas de ressonantes, devido a sua incapacidade de tocar suavemente. O fagote, ao contrário, tem um som tão fraco que ele só pode ser usado para partes de acompanhamento e recheio; para efeitos de forte específicos de orquestração

ele é praticamente inútil. Devemos notar que o fagote é o único instrumento deste tipo que se mistura bem com instrumentos de corda.

Apenas os instrumentos de metais produzem um efeito satisfatório em execuções ao ar livre. Bandas compostas por esses instrumentos são o único tipo de formação que pode ser usada nestas circunstâncias.

Todos sabem que para execuções ao ar livre, o efeito de instrumentos de corda é nulo. Por conta da fraqueza de seu timbre, o uso deles nessas condições é quase impossível.

Tomado por essas diferentes limitações, eu procurei uma maneira de remediar estas situações criando um instrumento que, pelo caráter de sua voz, pode se conciliar com os instrumentos de corda, mas que possui mais força e intensidade do que as cordas. Este instrumento é o Saxofone. O Saxofone é capaz de modificar o volume de seus sons melhor do que qualquer outro instrumento. Eu o fiz em latão e na forma de um cone parabólico para produzir as qualidades acima mencionadas e para manter uma perfeita igualdade por toda a sua tessitura. A embocadura do saxofone usa uma boquilha com uma palheta simples, cujo interior é bem largo e se faz mais fino na parte que se encaixa no corpo do instrumento.⁹ (SAX apud HEMKE, 1975, p. 47. tradução minha)

Como visto no capítulo 1, o impacto de suas inovações e a promessa de modernidade associada aos instrumentos de Sax chegaram rapidamente ao Brasil, cujo meio artístico esforçava-se para acompanhar “todas as revistas musicais da Europa, tudo quanto enfim se publica com referência ao movimento evolucionista da arte musical.” (FETIS, 1881. p.2.) Faz-se presente neste ponto da investigação a postura teórica de Pablo Villa (1996) aplicada à instrumentos musicais: o passado de associações e discursos fixados à música, e por extensão à instrumentos musicais, condiciona os processos identitários que se estabelecem no futuro. Por ser uma invenção do século XIX, no caso do saxofone é possível analisar este fenômeno nos aproximando com mais facilidade do mítico ponto zero de origem do instrumento.

Não obstante todas as premiações recebidas em exposições industriais ao longo dos anos 1840, os diversos testemunhos de compositores e instrumentistas europeus de renome em favor de seus inventos e as estreitas relações que Adolphe Sax mantinha com o meio político e a realeza francesa, seus instrumentos encontraram inicialmente

⁹ “We know that in general, wind instruments are either too harsh or too weak in sonority; one or the other of these faults is most especially perceptible in the basses. The Ophicleide, for example, which reinforces the trombones, produces a sound so disagreeable that it must be kept out of resonant halls because of its inability to be played softly. The bassoon, to the contrary, has such a weak sound that it can be used only for accompanying and filling parts; yet for specific forte effects in orchestration it is absolutely useless. One should note that the bassoon is the only instrument of this type which blends well with string instruments. Only brass wind instruments produce a satisfying effect in outside performance. Bands comprised of these instruments are the only kind of ensembles which can be used in these circumstances. Everyone knows that for outside performance the effect of stringed instruments is null. Because of the weakness of their timbre, their use is almost impossible under such conditions. Struck by these different drawbacks, I have looked for a means of remedying these situations by creating an instrument, which by the character of its voice can be reconciled with the stringed instruments, but which possesses more force and intensity than the strings. This instrument is the Saxophone. The Saxophone is able to change the volume of its sounds better than any other instrument. I have made it of brass and in the form of a parabolic cone to produce the qualities which were just mentioned and to keep a perfect equality throughout its entire range. The Saxophone embouchure uses a mouthpiece with a single reed whose interior is very wide and which becomes narrower at the part which is fitted to the body of the instrument. (...)”

uma violenta oposição de fabricantes europeus, do Conservatório, da Ópera e do Ginásio Musical de Paris. Mesmo a efetiva incorporação do saxofone à prática e escrita para banda só começa a se consolidar na França a partir da segunda metade da década de 1860. (HEMKE, 1975, p. 28)

Somando forças para ridicularizá-lo, obter seus segredos de fabricação e derrubar suas patentes, os adversários de Sax empreenderam verdadeiras campanhas de difamação contra o artista, literalmente amaldiçoando o saxofone, tamanho era o ciúme e o impacto da mudança da oficina de Sax para Paris em 1842. Este fator certamente contribuiu muito para a relutância de orquestras e bandas em incorporar o saxofone em suas formações, além de transformar sua carreira profissional em uma grande guerra judicial, com ingredientes de romance policial: a vida de Adolphe Sax foi carregada de intrigas, sabotagens, intensos sentimentos de vaidade, inveja, e cobiça, em um período da história europeia de revoluções sociais e políticas de grande intensidade.

Em suma, a invenção do saxofone e os primeiros passos de sua trajetória na década de 1840 foram marcados por polêmicas, incertezas e disputas, como cicatrizes de nascença que o tempo não apaga. Notadamente, os inimigos parisienses de Adolphe Sax apelidaram-no de “*o estrangeiro*” (HEMKE, 1975); além do nome e da personalidade de seu inventor, o saxofone leva em sua sombra este apelido que atravessa o seu percurso desde suas origens. Enrolado a esta trama, o instrumento chega ao Brasil na primeira metade da década de 1850. Outros enredos aguardavam sua chegada.

2.2 Cruzando o Atlântico

Grande espaço dos jornais cariocas do Segundo Reinado era ocupado pela seção “Movimento do Porto”, onde se registravam diariamente, entradas e saídas de dezenas de embarcações comerciais do exterior. Neste período, o Rio de Janeiro imperial e aristocrático se transformava na “cidade dos pianos” (SAMPAIO, 2010), tamanha a quantidade de pianos que se multiplicavam pelas residências cariocas. Segundo Magaldi (2004), em 1856 havia dezesseis lojas de música no Rio de Janeiro que lucravam com a venda de pianos, em sua maioria importados da Inglaterra e da França. Desde pelo menos o início da década de 1830, armazéns de instrumentos musicais e partituras, entre as quais as “de Raphael, de Campos, de Frion, de Melly, de Severino e Magalar” citadas na epígrafe deste capítulo, anunciavam regularmente no *Diário do Rio de Janeiro* “novo

sortimento de instrumentos de música, recém-chegados da Europa”. Como os registros das embarcações não apresentavam discriminação individual dos itens importados por estes estabelecimentos, estes dados permitem-nos apenas imaginar os primeiros saxofones em sua viagem ao Brasil, atravessando o Atlântico em vapores europeus entre os anos de 1852 e 1853.

Como “vitrines do luxo da corte”, os jornais da época eram testemunha da grande atividade no comércio local. (FREITAS SILVA, 2010) Um passeio pela rua do Ouvidor em 1854 oferecia ao transeunte uma grande variedade de produtos importados. Desde lustres, candelabros e arandelas de José Clemente Duvivier no número 57, a produtos da Sociedade Sanitarista de Paris, como o líquido desinfetante epidérmico de *De Deloyen*, no número 69; papéis pintados franceses no número 64; camisas e enxovais da *Imperial Fábrica de camisas para homens da Madame C. Creten*, “camiseira de S. M. o Imperador” no número 81; a “verdadeira água dos Amantes, muito aperfeiçoada e conhecida por suas virtudes” na *Casa do Preço Fixo*, no 66; artigos de caça na *Loja da Espingarda Gigantesca* de V. Cigaux & A. Cantais, no 76; e artigos de ótica, física e matemática na *Loja dos Óculos Grandes*, de Severino, Magallar e Banchieri, no 116. Freitas Silva ressalta que, assim como objetos relacionados às práticas musicais como partituras e instrumentos, “esses objetos valiam não apenas pela sua função prática, mas como símbolos na representação de “civilização” da burguesia carioca do século XIX - eram parte daquilo que incluía o Brasil no mundo civilizado.” (FREITAS SILVA, 2010, p. 154)

No mesmo estabelecimento do número 116, encontrava-se o grande “*Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar*”. O texto do anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de outubro de 1854 descreve os produtos e serviços oferecidos pelo armazém:

Este antigo e acreditado armazém tem sempre para vender um completo sortimento de instrumentos de música, de todas as qualidades e invenções até agora conhecidas, assim como todos os acessórios concernentes a este ramo de negócio, o que tudo se pode vender mais barato, por se fazer o negócio em grande escala; podendo o comprador estar certo de que compra instrumentos finos, e dos melhores autores que há, como sejam, Halary, Gautrot, A. Sax, Courtouis, David, Lefevre, Clair-Godfroy, Noblet, Luiz Buffet, etc. etc. Grande porção de papel de música, métodos e escalas para todos os instrumentos, cordas de tripa, seda e bordões para todos os instrumentos. O antigo e reconhecido crédito desta casa assegura aos compradores compras conscienciosas. No caso de algum dos objetos não sair ao gosto do comprador, poder-se-há trocar por outro. N.B. - Na mesma casa consertam-se todos os instrumentos. (*Diário do Rio de Janeiro*. 5 out. 1854. Vendas, p.4.)

A variedade dos instrumentos principais listados no anúncio é impressionante, e através dela, podemos ter uma noção razoável do instrumental de banda e orquestra disponível no Brasil na década de 1850: clarinetes e requintas de buxo¹⁰ e de ébano de 7 até 13 chaves, flautas de buxo, ébano e grenadil de 1 até 9 chaves, flautins de dito de 1 até 5 chaves, flageolets de ébano e de buxo, fagotes, oboés, pífanos, rabecas, rabecões (violoncelos) de cravelha e de máquina, contrabaixos, violetas, violões, clarins lisos e a pistão, cornetas lisas e de chaves, clavicors, oficleides, oficleides monstro, bombardões, sax-horns, trombones lisos e a pistão, trompas lisas e a pistão, árvores de campainhas lisas e com armas, caixas de guerra e de rufo simples e de parafuso com armas, bombos simples de corda e de parafuso com armas, pratos de todos os tamanhos, triângulos de aço, acordeões de todos os tamanhos, castanholas de ébano e de marfim. Entre os últimos itens da lista de instrumentos principais, constava uma novidade: “*Saxophones (instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra)*”.

Alguns anos mais tarde, outro antigo armazém de instrumentos e música situado na rua do Hospício, n. 85, anunciava saxofones entre os itens à venda. No *Correio Mercantil* de 4 de novembro de 1857, lê-se no catálogo de instrumentos da *Casa Francisca Klier & Irmã*: “*Saxophones, moderno instrumento de metal que se toca com boquilha de madeira*”.

Natural da Alemanha, João Bartholomeu Klier, flautista, clarinetista, diretor da orquestra do teatro São Pedro de Alcântara na década de 1840, foi também um dos maiores comerciantes de instrumentos e partituras no Rio de Janeiro deste período. O seguinte anúncio do *Diário de Rio de Janeiro* de 1852 ostenta sua posição de destaque no comércio de música no Império:

J. B. Klier, fornecedor de música e instrumentos da Casa Imperial, previne aos seus amigos e freguezes residentes fora desta corte, (a fim de não esperarem anúncios a miudados), que no seu estabelecimento, rua do Hospício, n. 85, se acha continuamente a maior coleção que existe nesta capital de todo o gênero de musicas antigas clássicas, assim como as mais modernas para qualquer uso que seja, em consequência dele receber quase mensalmente da Europa em grande quantidade as produções mais modernas e dos melhores autores, como a todos é patente; acham-se aí igualmente, para cima de 200 das melhores modinhas e lundus brasileiros; toda qualidade de instrumentos de música de superior qualidade, cuja solidez e boa afinação se afiança aos compradores; cordas para quaisquer instrumentos, papel pautado e todos os artigos pertencentes à arte de música. E alugam-se bons pianos

¹⁰ Madeira usada no corpo de flautas e clarinetes no século XIX.

ingleses. (*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 12 fev. 1852; Vendas. p.4.)

Na edição de 10 de maio de 1857, o mesmo jornal traz na coluna “Crônica Diária”, um texto que descreve as relações comerciais de Klier em Paris, e o negócio passando para as filhas de Klier:

Lê-se na *Union Instrumentale*, periódico que se publica atualmente em Paris: “A antiga casa J. B. Klier, do Rio de Janeiro, continua depois do falecimento de seu fundador o seu comércio de instrumentos de música, sob a firma Francisca Klier e Irmã; como outrora ela continua a esmerar-se para merecer a confiança de seus numerosos fregueses, e estende progressivamente suas relações em Paris, de onde recebe a maior parte de seus artigos. Entre os seus fornecedores citaremos M. Gautrot, à rua de S. Luiz, n. 60, que desde muitos anos lhes envia os principais objetos, não tendo até hoje interrompido a sua correspondência comercial com este estabelecimento importante, apesar da morte do Sr. João Bartholomeu Klier. (*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 10 mai. 1857. Crônica Diária. p.1)

Para nossa investigação, dois aspectos se destacam neste último recorte: Primeiro, a evidência de que desde pelo menos o início dos anos 1830, as relações comerciais na área de instrumentos entre Rio de Janeiro e Paris eram mesmo intensas; os fornecedores franceses tinham no mercado brasileiro um negócio lucrativo. Em segundo lugar, a exemplo desta “crônica diária” e de seções tipo “revista dos jornais estrangeiros” no *Diário do Rio de Janeiro*, muito do que se publicava na imprensa carioca da época era extraído de jornais europeus; parte dos anúncios classificados dos jornais cariocas do período eram escritos em francês¹¹, e vários teatros apresentavam “espetáculos variados em português e francês.”¹² O desenvolvimento do Rio de Janeiro como centro cosmopolita nas últimas décadas do regime monárquico intensificou ainda mais a conexão musical entre Paris e a capital imperial.

O saxofone foi introduzido em Portugal em 1852 por Augusto Neuparth (1830-1887) (ASENCIO, 2012, p. 28). Exímio fagotista, clarinetista, oboísta, Neuparth assumiu a cadeira de professor de instrumentos de palheta do Conservatório de Lisboa em 1870, e pela forma como é citado na crítica musical carioca, tornou-se referência de sonoridade e técnica de saxofone no Brasil. O trecho abaixo foi extraído de uma resenha de um concerto de Viriato Figueira da Silva em 1875, executando fantasias de flauta e saxofone:

¹¹ http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_01&PagFis=40435

¹² <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&PagFis=9290>

Neste instrumento [saxofone] ostentou também este tocador execução regular e bastante agilidade. A qualidade de som porém ainda carece de muito estudo e modificações para que se compare à do de Neuparth e de Domingos Miguel. (HUELVAS, 1875. p. 2)

É bastante improvável que o saxofone tenha sido introduzido no Brasil antes de 1852. Na presente pesquisa, não foram encontrados registros ou maiores indícios de que Neuparth esteve no Brasil, mas é interessante notar que já na década de 1870, havia na crítica brasileira uma referência de “qualidade de som” de saxofone, construída em grande parte por saxofonistas que se destacaram nas décadas de 1850 e 1860, como Neuparth, Domingos Miguel, (descrito na *Gazeta da Tarde* de abril de 1881 como “o primeiro artista nosso que se dedicou a estudar o saxofone”) e o músico que foi um dos pioneiros do instrumento no Brasil: João José Pereira da Silva.

2.3 Ao ilustrado público, o saxofone - Pioneiros do instrumento no Brasil

O trabalho em arquivo desafia o pesquisador numa espécie de labirinto, onde cada fragmento aponta uma direção e forma um corredor a ser percorrido, mas esconde desdobramentos imprevisíveis. Como que por acaso, em meio aos rastreamentos, me deparei com o seguinte trecho da coluna “Semana Artística” do jornal *Gazeta da Tarde* de junho de 1882:

No meio daquela sinfonia harmônica da beleza, da alegria, da fina educação e do espírito, faltava uma nota, uma das partes infalíveis nas grandes festas, nos bailes da alta sociedade europeia - a Imprensa...

Em Paris, em Londres, em Roma, em Viena, em Madri, em toda a parte onde há uma alta classe, que se distingue pelo seu fino trato, pelo seu cultivo literário, a Imprensa tem sempre entrada ampla em todas as grandes cerimônias do mundo elegante.

E a prova mais convencedora [sic] de que é ela uma figura cuja presença é exigida por todos, é a crônica elegante que os principais jornais europeus publicam diariamente, dando conta, em notícias mais ou menos minuciosas, dessas reuniões *mondaines*. (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1882. Semana Artística. p.1)

Graças à ferramenta de busca da Hemeroteca, é possível ressignificar o papel da imprensa nas relações entre nacional e estrangeiro, passado e presente, popular e erudito, o dito e o não-dito. Podemos rastrear fatos, opiniões, ideologias e interesses atravessando longas distâncias, disparando interações, reações e novos processos de criação artística, tecnológica e identitária.

As relações entre o documento e o trabalho de campo são objeto de investigação nas reflexões de Cunha (2005), evidenciando questões básicas para as pesquisas em

arquivos. “O valor do *documento* reside em que se mantenha intacto na sua suposta capacidade de nos deslocar para o passado.” (CUNHA, 2005, p. 26) Ou seja, ao documento é atribuído o poder de preservar o tempo, um “tempo que permanece transformado.” Mas, ao deslocar documentos, artefatos e narrativas de seus contextos originais, surgem para o etnógrafo difíceis questionamentos: para que servem os registros etnográficos se não se prestam a ser reproduzidos sob a forma de fontes de uso historiográfico, dada as suas limitações do contexto (passado), do presente e dos sujeitos envolvidos?

Para o pesquisador em seu processo de textualização, Cunha pontua o desafio da escritura: “Como compartilhar a experiência solitária e por vezes autoritária de ler, decifrar e interpretar o que se abriga nos arquivos?” (p. 17) A autora traz à baila a complexidade e as limitações do processo de produção de narrativas a partir do ato de “*ver imagens e ouvir vozes* de um tempo distante”. Partindo do pressuposto de que “a experiência etnográfica é sobretudo uma relação” (p. 1), Cunha reafirma o conceito do processo de formação de identidades sociais como produto do encontro, assim como descrito por Bhavnani & Haraway (1994): “(...) Não há nada pré-relacional, pré-encontro. Somente no relacionamento é que nós e todo mundo desenha suas fronteiras e sua pele.”¹³ (BHAVNANI & HARAWAY apud VILA, 1996, p. 1 - tradução do autor). O arquivo é tratado como um campo marcado por uma multiplicidade de encontros e relações de saberes, trazendo ambiguidades e tensões à experiência etnográfica. Pensado desta forma, a produção do texto etnográfico deve ser essencialmente polifônica, reproduzindo um diálogo sensível entre diferentes modos de ver e pensar o passado, sem anular a historicidade dos artefatos ou dos sujeitos que os interpretam.

Agregando este conceito à minha missão de perseguir os primeiros indícios da presença do saxofone no Brasil, tentei escutar esta polifonia passeando pelo Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX através da imprensa “local” e das ferramentas digitais de busca de dados da atualidade. Assumindo minha parcialidade, me vi separando, juntando, ordenando e descartando fragmentos de um passado, que por vezes tomavam forma e foco, mas frequentemente simplesmente apontavam para a grande precariedade da memória cultural brasileira, mais dúvidas e um silêncio ensurdecedor que emanava dos arquivos. O leitor poderá acessar os links nas notas de rodapé,

¹³ “(...)there’s nothing pre-relational, pre-encounter. So it is only in engagement that we, and everybody else, get our boundaries and our skins drawn. (...)” (BHAVNANI & HARAWAY apud VILA, 1996: 01)

percorrer todos os recortes utilizados nas construções propostas, e quem sabe ampliar esta pesquisa, tirando suas próprias conclusões.

2.3.1 João Pereira da Silva

(...) Quando ao homem de gênio se adere a matéria sonora, diz o escritor, forma-se então o ente complexo que se chama - “instrumento”. Conclui-se pois que só à homens privilegiados é permitida essa fusão misteriosa, que amolda as mais rebeldes tubas à onipotência do sopro humano. (...) (*Correio Paulistano*, 1867, p. 1)

Um leitor do *Diário do Rio de Janeiro* de 16 de dezembro de 1853 encontraria na seção “Espetáculos”, o anúncio do “Grande Concerto vocal e instrumental, em benefício de Antônio Luiz de Moura¹⁴, primeiro clarineta da orquestra” no Salão do teatro Provisório. O anúncio informa que os ingressos “podem ser procurados na casa do beneficiado, rua Senhor dos Passos, n. 172”, e ainda “sendo este o primeiro concerto que o beneficiado dá nesta corte, espera merecer do público em geral, e particularmente dos seus amigos e afeiçoados, a possível coadjuvação.” Após uma “Ouvertura pela orquestra”, o beneficiado executa uma “Fantasia de clarineta sobre motivos da *Sonnambula*”. Os números seguintes do programa intercalam peças vocais e instrumentais, entre eles, de Tronconi - “Fantasia de arpa, pelo Sr. Tronconi”; de Gambaro - “Variações de fagote, pelo Sr. Martiniano”; de Rosquellas - “Aria variada de rabeça sobre motivos andaluzes, pelo Sr. Demetrio”; de Verroust¹⁵ - “Aria variada de pistão, pelo Sr. Henrique” (certamente o Sr. Henrique Alves de Mesquita); e também de Verroust - “Aria de *Sax-Ophoni*, pelo Sr. João Pereira”.

Assim como anunciados em diversas edições do *Diário do Rio de Janeiro* do início do Primeiro Reinado, tornou-se uma prática comum os intervalos dos espetáculos teatrais serem “preenchidos” com números de música instrumental executados por solistas de cordas e sopros, os “professores da orquestra”. Reproduzindo modelos importados da França e da Inglaterra, os concertos eram também chamados de “*academia de musica instrumental, vocal e baile*”, e frequentemente eram realizados em benefício de artistas estrangeiros ou conhecidos do público fluminense. Foi neste ambiente que João Pereira da Silva apresentava-se regularmente com seu “novo

¹⁴ Antonio Luiz de Moura (1820?-1889) - Compositor e clarinetista, fundou em 1854, junto a Henrique Alves de Mesquita o Liceu Musical e Copistaria da Praça da Constituição, n. 79 e foi nomeado professor do Conservatório de Música “para a cadeira de clarinete e qualquer outro instrumento que esteja ao seu alcance”, segundo o texto da nomeação. Nesta instituição foi professor de Francisco Braga e Anacleto de Medeiros. (VASCONCELLOS, 1975:156)

¹⁵ Stanislas Verroust (1814-1863) - Oboísta e compositor francês, foi professor de oboé do Conservatório de Paris entre 1853-1860. O repertório para oboé era frequentemente transcrito para outros instrumentos de sopro neste período.

instrumento” ao longo da década de 1850, executando na maior parte das vezes “umas difíceis variações”, ou uma “ária variada de saxofone.”

Pereira da Silva foi o solista de saxofone de maior destaque nos teatros e salas de concerto do Rio de Janeiro na década de 1850, e pelo que os registros da imprensa indicam, foi ele o músico que apresentou este instrumento ao público brasileiro pela primeira vez. Além de saxofonista, ele foi flautista, compositor, regente, impressor e editor de música. Nasceu em 1832, já que seu nome constava na lista de “cidadãos qualificados votantes na freguesia de Sant’Anna” com 28 anos de idade em 1860.

Vincenzo Cernicchiaro¹⁶ inclui um verbete sobre João Pereira da Silva em sua *Storia della Música nel Brasile* de 1926, descrevendo-o como “excelente executante de saxofone e flauta”, e “regente da banda da Marinha durante cinquenta anos”, tendo composto diversas peças para banda que eram frequentemente executadas pela banda da Marinha, mas não chegaram a ser publicadas. A coluna “Vida Social” do jornal *Cidade do Rio de Janeiro* de 13 de abril de 1898 nos traz importantes dados sobre este pioneiro do saxofone no Brasil:

Faz anos hoje o apreciado e distinto maestro João Pereira da Silva, tão estimado na nossa marinha pela sinceridade de seu caráter e conhecida afabilidade. É o maestro o professor das bandas navais, onde em cada discípulo que conta, vê um admirador e amigo. Os trabalhos e esforços que tem empregado para tão justos apreços bem denotam o grau do seu gênio musical e o interesse que toma para corresponder às expectativas de seus amigos.

Ainda há poucos dias, foi oferecida e executada por uma das bandas navais, uma bela marcha - Pátria - da lavra do conhecido maestro, ao venerando Dr. Prudente de Moraes. (*Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. 13 abr. 1898. Vida Social. p. 2)

Ainda que o saxofone não seja citado, podemos notar a qualificação de autenticidade discutida por Moore (2012), na relação direta entre “grau de gênio musical” e “sinceridade de caráter e conhecida afabilidade”. Assim como veremos em praticamente todas as valorações, comentários e críticas da imprensa da época, o julgamento da qualidade de um artista está submetido a julgamentos de posição social, índole, caráter, gênero, entre outros fatores extramusicais. É como se a excelência de um instrumentista só pudesse ser legitimada por meio das relações sociais em que participa, e o “maestro comendador” João Pereira da Silva parecia preencher todos estes pré-requisitos: O *Almanak Lamaert* de 1865 cita-o como “músico da Capela de S. M. Imperial”, além de “mestre dos músicos do Arsenal da Marinha”. Seu nome aparece

¹⁶ Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) - violinista, compositor, regente e musicólogo italiano radicado no Brasil.

também nas categorias “instrumentista em negócios eclesiásticos” e “copistaria de música”.

Pereira da Silva se apresentava regularmente em duo com o clarinetista Antonio de Luiz Moura na segunda metade da década de 1850, em cerimônias religiosas, concertos de câmara e números de intervalos de peças teatrais. Em anúncio de apresentação em 15 de abril de 1858 no teatro S. Pedro de Alcântara, lia-se “Grande concerto em benefício do professor Adriano Pereira de Azevedo, primeiro pistão da orquestra da ópera nacional.” Dividido em três partes, o programa abria com a “Grande *ouverture* Stabat Mater de Mercadante”, e seguiam-se números musicais cantados e solos de instrumentistas. Fantasias e variações de árias de ópera predominavam no repertório de trompetistas, trombonistas, fagotistas, oficleidistas, flautistas, rabequistas, e clarinetistas. Na segunda parte, a companhia dramática encenava a “linda comédia em 2 atos intitulada *O Anjo da Paz*”; no intervalo entre os dois atos seria executada a quadrilha intitulada *Miscelânea Portuguesa*, de Antonio Luis de Moura. A terceira parte fechava com mais números vocais, entre os quais um de José Amat¹⁷ interpretando canção de sua própria autoria, e instrumentais. O programa incluía ainda uma “Grande Phantasia, a duo, de clarineta e saxofone pelos Srs. A. L. de Moura e João Pereira da Silva, extraída da opera *Maria de Roham*” e um solo de oficleide pelo Sr. Domingos Alves.

A crítica deste concerto foi publicada três dias depois; o colunista S.F. se expressou maravilhado com o a sonoridade do músico beneficiado, “nunca pensara que o pistão pudesse dar notas tão doces, tão redondas, tão melancólicas, como as que então ouvi”, elogiou a apresentação de “um outro instrumento pouco simpático”, o oficleide, comentou as “difíceis variações de fagote pelo Sr. Martiniano” e o “belo dueto de clarineta e saxofone pelos Srs. Moura e Pereira da Silva, e finaliza a crítica da parte musical do espetáculo com um “O resto foi sofrível, ou não prestou.” No que classificou de “uma bela noite”, a parte “sofrível” ficou por conta da representação da comédia *O Anjo da Paz*, entre a primeira e a segunda parte do concerto:

(...) Por Deus! se eu fosse escritor, não cortejaria o público, não. de certo; diria que a empresa do teatro de S. Pedro de Alcântara estragou o gosto do público oferecendo-lhe sem critério representações baldas de merecimento; que hoje a empresa tenta em balde [sic] regenerar o seu teatro, o gosto estragado do público força a sua escolha; é a pena de Talião. (...)

¹⁷ José Amat (1810?-1870?) - Compositor, pianista, violonista e cantor espanhol radicado no Brasil. Foi gerente e administrador econômico da Imperial Academia de Música e Ópera, fundada em 1857; Musicou versos de diversos poetas românticos brasileiros, principalmente Gonçalves Dias.

(*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1858. Folhetim - Livro do Domingo. p.1)

Incluo a citação desta crítica para adicionar uma peça na composição do complexo ambiente cultural que envolvia o saxofone em suas primeiras aparições no Brasil. Acusando a “empresa do teatro” de “estragar o gosto do público” em 1854, o crítico do *Diário do Rio de Janeiro* nos dá indícios dos ciclos viciosos nas relações entre o público e a indústria do entretenimento no que podemos considerar seus primeiros estágios de desenvolvimento. Assim como veremos em outros discursos veiculados na imprensa carioca deste período, boa parte dos dilemas da cultura brasileira na segunda metade do século XIX foram importados da cultura europeia e persistem até os dias de hoje.

Segundo Magaldi (2004), recitais solo tornaram-se comuns no Rio de Janeiro somente a partir do final do século XIX e até virtuosos estrangeiros de renome como Thalberg e Gottschalk apresentavam-se em aberturas e intermissões, dividindo o palco com todo o elenco do teatro lírico. Funcionando como ponto de convergência entre músicos de diversas nacionalidades (portugueses, espanhóis, italianos e brasileiros, entre outros) e diversos instrumentos (sopros, cordas, piano e canto), cujo repertório era composto essencialmente de excertos de óperas, danças de operetas e números virtuosísticos de música instrumental derivados de árias de ópera, a academia musical era também uma expressão e um reflexo da pluralidade cultural que caracterizava os ambientes artísticos fluminenses.

A atuação de Pereira da Silva como compositor e impressor de música também pôde ser rastreada na imprensa da época. O *Diário do Rio de Janeiro* de 25 de novembro de 1855 publicou um anúncio do “Imperial Estabelecimento musical Theotonio Borges Diniz, professor e copista de música da casa de Sua majestade o Imperador: *A minha paixão* - linda polca que tem sido tocada pela banda de menores do arsenal da Marinha, arranjada para piano pelo mestre da mesma o Sr. João Pereira da Silva; à venda no Imperial estabelecimento musical de Diniz”. Quatro anos mais tarde No *Correio Mercantil* de agosto de 1859, sob o título de “Música Moderna para piano e piano e canto”, Pereira da Silva constava como dono no anúncio de venda de partituras do mesmo estabelecimento: “imprensa de música de João Pereira da Silva, sucessor de T. B. Diniz, praça da Constituição, n. 11”.

O *Periódico dos Pobres* de novembro de 1854 publicou um anúncio de récita em benefício da atriz Izabel Maria Nunes, em que ao fim do 1º ato do melodrama *Heroísmo*

de um português ou As ruínas de Babilônia, “a orquestra tocará a nova quadrilha oferecida à beneficiada pelo Sr. João Pereira da Silva, intitulada *Chon-Chon*. E findo o drama, outra quadrilha também oferta do mesmo Sr. à beneficiada e que se intitula *A americana*.” Seguiam-se programados “umas variações de Beriot”, pelo rabequista alemão Julio Hertleb, e “pelo Sr. João Pereira da Silva, também em obséquio, no novo instrumento *Sax-ophone*, uma peça concertante sobre motivos da ópera *Trovador*.” O *Diário do Rio de Janeiro* de janeiro de 1856 traz o anúncio de outro concerto em benefício da mesma atriz, e as quadrilhas de Pereira da Silva foram novamente programadas.

Cernicchiaro cita ainda uma “romanza” da autoria de Pereira da Silva, intitulada *O cego*, que “obteve algum sucesso” (VASCONCELLOS, 1975). Foi possível confirmar esta informação no *Diário do Rio de Janeiro*; na edição de 13 de agosto de 1860, foi publicada na seção “Anúncios”, sob o título habitual de “*Música Moderna*”, uma listagem das últimas novidades à venda no “Imperial estabelecimento musical de João Pereira da Silva”. Entre lundus, modinhas, romances e polcas, destacam-se “*O cego*, bela modinha que está muito em voga, 600 rs” (sem menção ao seu compositor) e a peça “*À terra um anjo baixou*, romance pelo Sr. H. Alves de Mesquita, 500 rs”. Mesquita dedicou “ao amigo e colega João Pereira da Silva” a sua tocata “*A vaidosa*”, editada por Buschman, Guimarães e Irmão. O *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* de 1860 mostra que Mesquita e Pereira da Silva foram colegas no ensino de música do Liceu de Artes e Ofícios.¹⁸

¹⁸ Fundado em 1856 sob os auspícios da Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios oferecia cursos de belas artes aplicadas aos ofícios e à indústria (como arquitetura naval, desenho, aritmética, geometria, inglês, francês, música, entre outros) especialmente para homens livres da classe operária. (Fonte: Wikipedia, acesso em 07/07/2015)

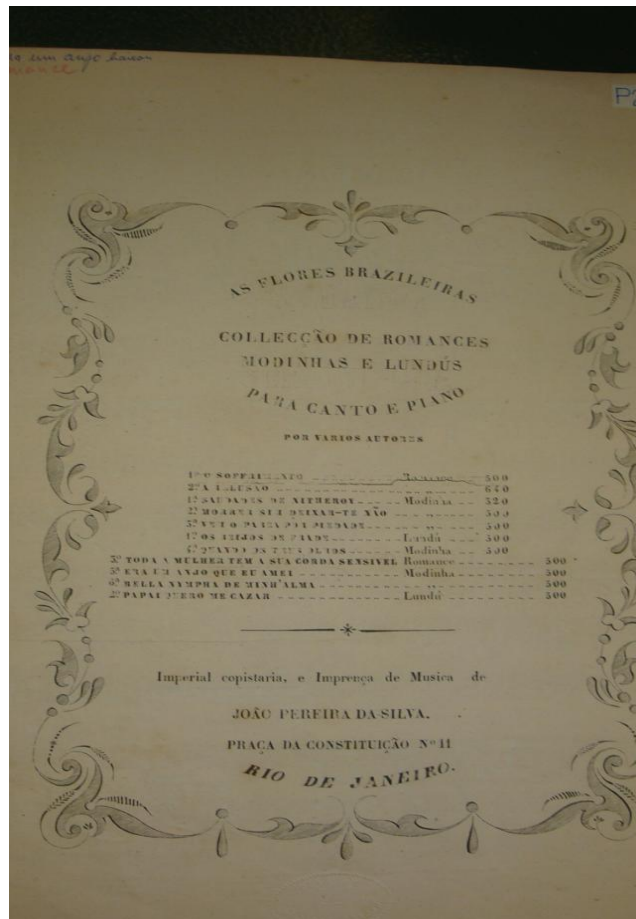


Figura 1. Capa da partitura *À terra um anjo baixou*, romance (H. A. Mesquita) Imprensa de música João Pereira da Silva (fonte: Coleção Mozart de Araújo)

A *Gazeta de Notícias* de 20 de junho de 1890 revela outro elo entre Pereira da Silva, Henrique Alves de Mesquita e Cernicchiaro: Os três achavam-se entre os “mais distintos e conhecidos maestros” da sociedade “Empresa Musical Beneficente”, que contava “em seu seio perto de 200 associados”, entre profissionais e amadores. Julgo pertinente citar alguns trechos do texto do anúncio que mostra aspectos do funcionamento do mercado musical da cidade, e os conflitos presentes nas relações entre profissionais e o público:

AO ILUSTRADO PÚBLICO EM GERAL - Esta sociedade que se acha à disposição do ilustrado público desta capital e do interior, assim como das irmandades, ordens religiosas e confrarias, estabeleceu o se escritório a rua da Carioca, n. 9, sobrado, onde à disposição de todos quantos queiram contratar orquestras ou bandas, para qualquer gênero de festividades, de completo acordo com os interessados, respeitando a praxe até hoje em vigor, e não como se incubem de propalar os parasitas que têm sempre vivido de sugar o suor de um corporação inteira, deixando-a viver no desconceito

público, com o fim ignóbil, que os torna inimigos desta nascente sociedade, de guardarem para si a parte do leão da fábula.

O fim da Empresa Musical não é extorquir seus fregueses, é servi-los bem e dignamente; e com a parte do leão que os parasitas da classe não se consolam de perder; aumentar os vencimentos dos professores que as suas tabelas miseráveis marcam, e com o que sobra, que não é pouco, formar a caixa beneficente que, de ajuda com outros muitos recursos da arte, que são ao mesmo tempo oferecer ao ilustrado público audição correta e educadora, constituir o salvo conduto das famílias dos associados contra as evoluções precárias e aflitivas da sorte. (*Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 20 jun. 1890, p. 5)

Considerando o ano de fundação da sociedade, devemos levar em conta que os músicos descritos na lista de “distintos e conhecidos maestros” já estavam em atividade nos teatros fluminenses desde pelo menos o início da década de 1850. Iniciando suas carreiras em um período histórico anterior ao advento da gravação mecânica e do fenômeno do rádio, em que, o lugar do músico instrumentista era obviamente valorizado de forma diferenciada, em um mercado apoiado essencialmente em performance, ensino e impressão de música, os sócios da Empresa Musical Beneficente parecem ter se unido expressamente em defesa de uma posição de destaque e um espaço neste circuito em transformação. O tom do texto sinaliza uma dificuldade de sobrevivência neste campo profissional, explicitando uma forte competitividade entre músicos de diferentes regiões e diferentes gerações. Fechando o dramático apelo por autenticidade, o sócio fundador da empresa “ousa esperar confiante a aprovação e apoio do respeitável e ilustrado público, visto a justa legitimidade dos fins à que se propõe.” Como veremos mais adiante na investigação, as transformações da segunda metade do século XIX refletiram-se no desenvolvimento de uma indústria de entretenimento vinculada à cultura europeia, no qual o papel do músico instrumentista foi gradativamente se transformando, culminando em um divisor de sua história com o advento da gravação mecânica e o rádio.

Institucionalmente, podemos considerar o Arsenal de Marinha do Rio de Janeiro como grande porta de entrada do saxofone no Brasil, com todo o seu papel no processo de expansão urbana e industrial da capital. É interessante também observar que o saxofone foi aos poucos sendo adotado por músicos de destaque que transitavam na cena musical de concerto do Rio de Janeiro, e que em pouco tempo encontrou também um (in)certo lugar nesta *academia*, integrada por uma significativa variedade de instrumentistas de diferentes nacionalidades, e que tinham no canto, principalmente na ópera italiana, e no virtuosismo instrumental, suas referências musicais. De certa forma,

no Brasil, o saxofone atraiu músicos de talento e sensibilidade em um meio artístico plural onde as controvérsias envolvendo Adolphe Sax e seus instrumentos não se faziam sentir com a mesma intensidade, o que em alguma medida facilitou sua aceitação como instrumento solista neste primeiro momento. Por outro lado, assim como na Europa, esta aceitação no Brasil foi bastante irregular e problemática até o fim do século XIX.

João Pereira da Silva viveu até 1909, a edição de 11 de março de *O Século* traz a nota de missa por sua alma. “Oculto no sepulcro dos anônimos”, partimos deste estudo historiográfico para encenar seu rito de sepultamento, no sentido enunciado por Certeau, reconduzindo o “fantasma” a seu túmulo, ao mesmo tempo honrando sua memória e criando no presente um lugar a preencher. (CERTEAU, 1975) É lamentável que não tenha sido possível encontrar maior número de informações sobre este importante músico brasileiro do século XIX, especialmente porque, como impressor e editor de música, a probabilidade de outras composições suas terem sido publicadas é enorme. No entanto, assim como proposto por Certeau, podemos analisar este pequeno corpo de informações e incorporá-lo ao “sistema de pertinências” de nossa investigação.

Com as informações recolhidas até este ponto, podemos traçar uma linha do tempo da disseminação do saxofone, de sua invenção até seu primeiro registro no Brasil, nos dando assim, uma noção mais clara dos estágios iniciais de adoção e incorporação do instrumento na cultura ocidental:

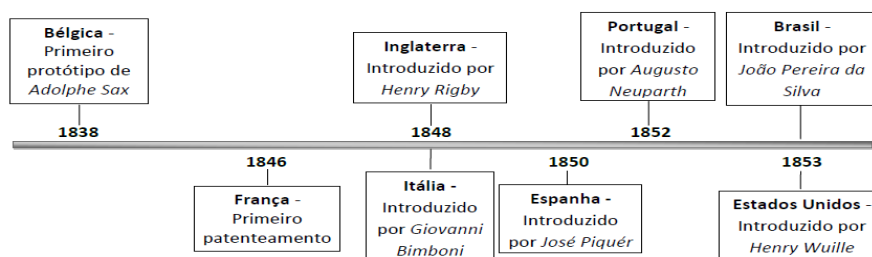


Figura 2. Linha do tempo da disseminação do saxofone (fontes: HEMKE, 1975; ASENSIO, 2012; Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2014).

O nome de João José Pereira da Silva esteve à margem da história, e sua atuação como músico de proeminência do Segundo Reinado e pioneiro do saxofone no Brasil ganha novos significados com a pesquisa possibilitada pela Hemeroteca Digital da

Biblioteca Nacional. Assim como João Bartholomeu Klier, Pereira da Silva fez parte de uma linhagem de instrumentistas de sopro que também eram mestres de banda, compositores e editores de partituras. Como veremos em maior detalhe adiante, o saxofone foi adotado por outros músicos de perfil semelhante nas gerações seguintes, como Alípio Rebouças (1851-1914), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Coelho Grey (1870?-1940?), Antonio Maria Passos (1880?-1940?), entre outros. Por conta de suas experiências como clarinetistas e/ou flautistas, e suas posições à frente de bandas e orquestras, tiveram acesso facilitado ao novo instrumento. Mas outros pioneiros ainda se preparavam para subir aos palcos brasileiros.

2.3.2 - Domingos Miguel

(...) E o povo daquela cidade afluíu ao hotel para ver o homem que tocava *cachimbo*, e de noite o salão do hotel estava repleto de curiosos. (FETIS, 1881)

Assim como registrado na imprensa do Rio de Janeiro, a partir da primeira metade da década de 1860 começa a despontar na “plêiade de artistas fluminenses” o “exímio professor” Domingos Miguel Rodrigues Bastos, descrito no artigo citado acima como “o primeiro *artista nosso* que se dedicou a estudar o saxofone quando ainda este instrumento era pouco conhecido entre nós.” Apesar do autor do artigo referir-se a Domingos Miguel como “artista nosso”, um programa de concerto no teatro S. Pedro de Alcântara anunciado no *Correio Mercantil* de abril de 1864 informa-nos de sua origem portuguesa. Figurando entre os mais destacados músicos da cena musical do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, os “sempre aplaudidos” Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antonio da Silva Callado, Viriato Figueira da Silva, André Reichert, entre outros, Domingos Miguel tocava clarinete, fagote, e passou a se apresentar como solista de saxofone a partir de 1868, segundo nosso rastreamento de dados.

O *Diário de Notícias* de agosto de 1870 traz um breve comentário sobre a participação de Domingos Miguel como solista de saxofone no “espetáculo em benefício da Associação Tipográfica Fluminense, honrado com as augustas presenças de S.S. M.M. e A.A. Imperiais”; dividindo o programa com solo de flauta de Callado, solo de trompete de Oliveira Braga - “com acompanhamento de orquestra, tocou o sr. Domingos Miguel uma fantasia no saxophone, *instrumento rebelde* em que este distinto artista faz maravilhas.” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1870 - grifo meu)

Em um rico exemplo de discurso vigente no Segundo Reinado, a extensa e rebuscada resenha do concerto do clarinetista e saxofonista português Rafael José Croner, publicada no *Correio Paulistano* em agosto de 1867, descreve a clarineta como o “instrumento mais rebelde que se conhece”, mostrando o trânsito de artistas europeus no circuito fluminense e ao mesmo tempo revelando um lugar de pertencimento diferenciado ocupado pela flauta neste cenário musical:

(...) A influência que exerce a música sobre nossa sensibilidade opera-se evidentemente por meio de “instrumentos”, não se falando da voz humana.

Alguns instrumentos conseguem dominar todo o sistema das sensações, mas alguns há que não podem lograr este resultado feliz, porque não tendo uma compleição geral de sons que os habilite, são impotentes para certas emoções, e por conseguinte, para certos sentimentos. Uns só podem ser “graves”, outros “agudos”, exclusivamente.

A clarineta é um desses instrumentos limitados, “brehaigne”, como diziam alguns para significar a esterilidade; não pode pois em nossa alma sublevar afetos, que dependem de sensações brandas, e que são o eco, por assim dizer, das harmonias.

Embora mais “grave” do que a flauta, não dispõe todavia a clarineta dos melífluos sons, que encarecem a lânguida amante das serenatas.

O Sr. Croner porém, com um poder absoluto, abre exceção à leis que pareciam necessárias e transformam inteiramente o caráter deste áspero instrumento. (...) (LITERATURA MUSICAL, 1867)

Teria o saxofone herdado este distintivo de seu antecessor? Qualificativos como *rebelde* e *ingrato* eram usados para descrever outros instrumentos considerados difíceis nas resenhas de concertos deste período, e trataremos da questão dos discursos sobre o saxofone como instrumento fácil/difícil posteriormente na pesquisa. Sabendo do fluxo regular de músicos europeus a excursionar e se fixar no Brasil a partir da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, e admitindo a possibilidade de que o saxofone pode ter sido introduzido no Brasil em um evento fora da cobertura da imprensa ou do alcance do acervo da Biblioteca Nacional, surge a dúvida: teria este instrumento sido apresentado ao público brasileiro pela primeira vez por músicos europeus? Como continuação de uma edição anterior, o texto apresenta logo no início uma fala atribuída à Chateaubriand sobre a influência da cultura francesa que não nos passa despercebida: “Os sábios, os literatos e os artistas, formam hoje uma classe, que domina a opinião. Não é tanto ao renome de nossas armas, como à superioridade de nossas artes, que devemos nossa preponderância na Europa.”

Mesmo sem referência ao saxofone neste trecho, fica evidente mais uma vez a pré-condição de um artista estrangeiro para que um instrumento seja legitimado perante

o público brasileiro, para que “aquilo soe como arte”. Em outro trecho do artigo, o colunista se diz impressionado com a execução de Croner ao saxofone: “(...) nunca pensamos que tal instrumento fosse suscetível de tanta melodia.”

“Clarinetista da Câmara de S.M. Fidelíssima o senhor D. Luiz I”, Rafael José Croner retornou aos palcos brasileiros ao lado de seu irmão, o flautista Antônio José Croner, em 1872. Foi na primeira viagem de concertos de Rafael Croner em 1863 que o Correio Paulistano registra: “instrumento pela primeiro [sic] tocado em São Paulo”. O novo instrumento, “o saxofonio”, executado por um artista europeu de renome, foi ouvido com “admiração religiosa”, e até considerado “instrumento muito mais agradável que a clarineta.” Um comentário sobre o concerto de despedida dos irmãos Croner publicado na seção “Golpe de vista sobre os teatros” do periódico *A vida fluminense* de 4 de dezembro de 1872 mostra a importância da escola de canto como referência técnico-estilística para a música instrumental: para o colunista, do desempenho de Rafael Croner “não se pode exigir mais perfeição, mais suavidade, nem melhor compreensão da arte do canto aplicada aos instrumentos de sopro.” Neste programa, Domingos Miguel entra como clarinetista no *Grande dueto concertante* para duas clarinetas.

Para nos ajudar a entender melhor o cenário musical em que Domingos Miguel atuou, devemos retornar ao artigo “O Rio de Janeiro Harmônico”, citado no início deste capítulo. Já na década de 1850, circulavam discursos nacionalistas e regionalistas em defesa da inclusão de compositores brasileiros no repertório do público e de uma identidade “local” um tanto romantizada de cada província, como o colunista do *Diário do Rio de Janeiro* de 1856 sugere em sua extensa crítica:

(...) Entrai em uma casa onde haja uma moça que aprende a cantar, e pedi a esta que vos dê o prazer (oficial) de ouvi-la em alguma peça de seu repertório.

Passareis por uma dolorosa decepção se desejais ouvir uma canção de D. José Amat sobre letras do nosso poeta Gonçalves Dias: a menina não *perde o tempo* em cantar música tão *frívola*; prefere *dar conta* de uma aria em francês ou italiano, entre parêntesis, idiomas que muitas vezes desconhece, e perde nesta repetição metódica e fria de almas frases e alguns sons a facilidade de embeber na harmonia do canto, esse fluido que só parte do coração e que se chama sentimento. (...) (O RIO DE JANEIRO HARMÔNICO, 1856. grifos do original)

Extraído de seu longo e ilustrado argumento em defesa dos compositores nacionais, o trecho acima citado oferece diversas vias de acesso ao dinâmico circuito musical do Rio de Janeiro e suas relações com outras províncias brasileiras. Escrita em

1856, a crítica encerra seu argumento referindo-se ao “talento superior” do “jovem compositor de música”, “o Sr. Henrique Alves de Mesquita”, cujo “nobre exemplo” deveria ser seguido por outros compositores brasileiros. Quase como um manifesto, o texto antecipa algumas das disputas que se desenvolveriam ao longo da segunda metade do século XIX, período em que o saxofone compareceu aos palcos do Rio com significativa assiduidade.

Estruturado em teatros, salões, instituições de ensino, o mercado de cópia, edição de partituras e a venda de instrumentos musicais, o circuito musical do Rio de Janeiro parecia estar em um pico de desenvolvimento durante a década de 1870, com o surgimento de clubes e sociedades musicais e um grande número de atrações e espetáculos em teatros anunciados semanalmente na imprensa do período. Ao longo da fase histórica focalizada neste capítulo, predominou nos teatros o formato “espetáculo-concerto”, no qual companhias dramáticas e orquestras se intercalavam disputando a atenção do ilustrado público com programas variados, estrelados por atores, cantores e instrumentistas de renome da época. Como vimos acima, frequentemente estes concertos eram organizados “em benefício” de artistas de cortes europeias de passagem pelo Brasil, ou de músicos e atores conhecidos do “público inteligente desta capital, tão generoso para com os artistas que vêm implorar-lhe proteção.” (*Jornal da Tarde*, 12 set. 1870) Além de concertos realizados nos salões do Imperial Conservatório de Música, associações como o Clube Mozart, o Clube Beethoven, e a Real Sociedade Clube Ginástico Português vendiam bilhetes para os teatros e sediavam as “academias de música instrumental, vocal e baile”, com a pretensão de contribuir para “o progresso e a grande reforma na arte musical do Rio de Janeiro.”

Insigne artista da cena musical fluminense do Segundo Reinado, Domingos Miguel apresentava-se regularmente executando árias, caprichos e variações de saxofone no Clube Mozart. O periódico *A Reforma* de junho de 1870 nos oferece uma descrição dos saraus desta “tão simpática quanto civilizadora instituição”:

O *Clube Mozart* é uma associação de amadores e artistas que buscam no cultivo da boa música um nobre e agradável passatempo. Em geral o programa das suas festas revela bom gosto e uma louvável tendência de chegar à interpretação dos grandes mestres.

O da última reunião, que efetuou-se há dias, prova o que vimos de dizer.

A par de cavatinas e duetos de ópera do repertório moderno executou-se uma sinfonia, composição do hábil Sr. Gamboa, e alguns outros pedaços de boa música instrumental, que, infelizmente até hoje tem sido muito pouco cultivada entre nós. (...)

Associações como o *clube Mozart* são sob todos os pontos de vista úteis e dignas de animação e aplauso.

Desenvolvem o gosto pelas artes, elevam o espírito, estabelecem hábitos de sociabilidade, quebram finalmente a embrutecedora monotonia dos soturnos hábitos coloniais que ainda dominam entre nós. (*A Reforma*. Rio de Janeiro. 18 jul. 1870. p.2.)

O *Diário do Rio de Janeiro* de fevereiro de 1870 nos dá indícios da ilustre frequência do clube, reiterando o papel edificador da associação em meio à “monotonia” do circuito cultural:

O sarau esteve na altura a que tem direito associações de tal ordem e natureza, e mais uma bela noite de verdadeira festa intelectual, contaram as pessoas que sabem verdadeiramente apreciar a arte em uma de suas mais brilhantes manifestações.

O *Clube Mozart* é uma das mais interessantes associações que conta a boa sociedade fluminense; a crônica registra com prazer esses magníficos saraus musicais, que vem animar o talento e espalhar o bom gosto, no meio da monotonia em que vivemos. (*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 11 fev. 1870. p.1.)

No clube se tocava, cantava e dançava até às duas da madrugada; a crônica “Club Mozart” do folhetim do *Diário de Notícias* de 5 de outubro de 1870 nos presenteia com uma bela descrição “em estilo parlamentar” da “hora do baile”:

(...) Um murmúrio de vozes, de risos, de tudo, expande-se na modesta sala.

Principiou a dança, isto é, fugiu a seriedade, reina a loucura.

Às quadrilhas sucedem as polcas, às polcas as valsas. Aquele torvelinho de saias e de calças, não há barreiras que se lhe oponham: corre, voa, roda sempre; tem por companheira a mocidade, por divisa o infinito (na dança, entenda-se!) (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 out. 1870. Folhetim. p.1)

Assim como ressaltado por Magaldi (2004), “em uma prática que se remete à Portugal, os mais luxuosos teatros do Rio de Janeiro serviam como uma ponte entre a monarquia e o povo”, onde todas as comemorações e festividades da corte eram celebradas com espetáculos musicais e teatrais. Praticamente toda a atividade musical no Rio de Janeiro Imperial estava direta ou indiretamente ligada aos teatros, empregando instrumentistas, compositores, copistas, empresários e professores de música.

No ano de 1872 ainda se falava em monotonia nos hábitos fluminenses, e a competição entre os teatros era acirrada, assim como indica mais um anúncio de “grande e variado concerto” no teatro Lyrico Fluminense, “dirigido pelo inteligente artista nacional J. R. Cortes, com o concurso de dez bandas de música de amadores e vários professores”, entre os quais Callado e Domingos Miguel, “coadjuvando uma orquestra de 80 professores”; após uma descrição completa do programa contendo

aberturas, caprichos, peças concertantes, e várias marchas extraídas de óperas executadas ao piano, violoncelo, rabeca, flauta, e saxofone, o colunista de *A República* conclui:

(...) Como se vê a noite promete ser duplamente agradável, já pela excelente escolha das peças musicais, já pela participação de instrumentistas conhecidos e festejados.

Neste tempo de completa carência de divertimentos, o concerto anunciado deve chamar ao Lírico luzida concorrência. (*A República*, 13 mai.1872. Teatro Lírico Fluminense. p. 2)

Esta situação de “completa carência de divertimentos” parece começar a mudar nos anos seguintes, ao menos pelo que indica o aumento no número de teatros disputando a “concorrência do público”; a seção Teatros do jornal *A Nação* de junho de 1874 lista a programação de diversos teatros do Rio em 1874. As principais montagens de ópera tinham lugar nos luxuosos São Pedro de Alcântara, Lírico Fluminense, e teatro D. Pedro II. Como opção, teatros menores como o São Luiz, o Cassino, o teatro Ginásio, Vaudeville, Alcazar Lyrique e Phoenix Dramática, apresentavam as últimas novidades parisienses, entre operetas cômicas francesas, operetas de Offenbach, zarzuelas e danças exóticas, atraindo a classe média emergente e um público mais heterogêneo, motivado mais pelo entretenimento do que pelo glamour e status social associado à ópera.

Apesar do papel crucial dos teatros na dinâmica cultural do Rio de Janeiro imperial, devemos reter a noção de que havia um grande número de salões de baile, eventos ao ar livre como desfiles em datas comemorativas do calendário civil e religioso, festas populares, e é claro, o carnaval para manter a agenda do público cheia. Por outro lado, assim como ressaltado por Magaldi (2004), não havia ainda no Rio de Janeiro imperial número suficiente de músicos profissionais para suprir esta demanda; a escassez tanto de músicos quanto de público para tantas opções obrigava os teatros a escalonar os horários de seus espetáculos; formar uma orquestra de “80 professores” no Rio de Janeiro Imperial não era simples; e comentários e críticas por parte de estrangeiros e viajantes à respeito da má qualidade das orquestras, montagens operísticas e teatros fluminenses eram frequentes.

O Cruzeiro de 22 de setembro de 1878 nos mostra um retrato do circuito de entretenimento do Rio de Janeiro em transformação. Assinada por “um amador”, o texto nos traz indícios de que o lugar do músico instrumentista neste circuito estava começando a mudar:

SKATING-RINK - O empresário deste estabelecimento encetou uma série de concertos, mas como os dois primeiros não tiveram a concorrência esperada, deixou-se disso e arruma-nos com um homem que toma banho de chamas de petróleo e outras babuzeiras idênticas.

O público fluminense está a braços com uma infinidade de divertimentos, necessita portanto que lhe prendam a atenção os convenientes anúncios, ora é exatamente o que não fez o Sr. Glette.

Se o público soubesse que a orquestra era composta de professores como Pereira da Costa, Côrtes, Domingos Miguel, Callado, Dorisson, Gravenstein, Pagani, Carvalho, e outros, que nestes concertos se executariam as melhores produções de Mercadante, Mendelshon, Meyerbeer, Rossini, e Bellini de certo afluiria a eles, mas isso não se fez, e o mau tempo por seu turno concorreu bastante para a pouca influência a esta espécie de divertimento.

Insista, pois, o Sr. empresário em dar-nos os concertos encetados, fazendo-os anunciar com antecedência, e lhe garantimos que não terá de arrepender-se. (UM AMADOR, 1878)

Pelos comentários da imprensa, a década de 1870 viu a “monotonia dos soturnos hábitos coloniais” se transformar em “infinidade de divertimentos”; números de ventriloquismo, prestigitação, mágica, malabarismo e novas formas de divertimento começam a disputar com as orquestras e companhias dramáticas a concorrência do público; a supremacia da ópera no gosto do público começa a ser ameaçada.

“Professor consumado e conhecido em todo o Império”; a excelente reputação de Domingos Miguel certamente contribuiu para a significativa aceitação que o saxofone teve nesta fase de desenvolvimento, assim como descrito no *Correio do Brasil* em resenha de concerto realizado no teatro Cassino em dezembro de 1872,

O professor Domingos Miguel tocou uma fantasia no saxofone; artista modesto e sem pretensões, é sempre ouvido com agrado; exímio concertista, de que já tem dado bastante provas, temos sempre visto figurar seu nome para beneficiar seus colegas, porque, talvez esta mesma modéstia de que todos lhe acusam lhe não consinta dar um concerto em seu benefício. Se assim é, faz mal, porque deve ter confiança no seu talento e na consideração que o público lhe vota, pelo muito que se tem prestado para coadjuvar seus colegas tanto professores como amadores. (*Correio do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1872, p.3.)

Os folhetins dos jornais *O Globo* e *Gazeta de Notícias* foram campo de disputa entre críticos e jornalistas, exibindo “a extensão e a universalidade” de sua cultura, e competindo pela veiculação dos últimos desenvolvimentos do “movimento evolucionista da arte musical.” Como é de se esperar, as primeiras inclusões do saxofone em formações orquestrais do período foram polêmicas, mas a figura de um instrumentista-intérprete como Domingos Miguel parecia emprestar alguma legitimidade ao “novo instrumento”:

(...) Um dos pontos, que tem servido de alvo para a crítica, é a substituição do solo de trompa, no último ato de *Romeu e Julieta*, pelo solo de saxofone. Começamos por dizer que nos agrada em extremo a execução deste trecho pelo Sr. Domingos Miguel; em relação ao timbre do instrumento, achamo-lo extremamente adequado a substituir o canto de Vaccai, em virtude da dificuldade que há em achar um trompista que o possa executar nesse instrumento escabroso. Temos tido ocasião de verificar o pouco caso que em geral aqui se faz do saxofone; na nossa opinião é ele um instrumento precioso.

As suas notas agudas são doces e penetrantes, as do médium, extremamente expressivas, e as graves sonoras e belas. É tempo de dar o devido apreço a este valioso auxiliar de orquestras. (...) (LULLI, 1875)

Ainda que dispersos nas valorações da imprensa deste período, começam a aparecer indícios de que a aceitação do saxofone também foi problemática no Brasil, como aponta a frase “pouco caso que em geral aqui se faz do saxofone” na citação acima. O texto de Lulli é todo referido à Julio Huelvas, crítico do jornal *Gazeta de Notícias*. A resposta foi publicada no dia seguinte:

(...) Diz o delicado folhetinista de *O Globo*, que o ponto que tem servido de alvo para a crítica, (não a nossa) é a substituição do *solo* de trompa pelo saxofone.

Ninguém nega as belezas deste instrumento, a qualidade homogênea de seu som, devido à forma parabólica que tem; a vantagem dele dedilhar por oitavas, etc; mas por muitas belezas que encerre esta invenção de Ad. Sax, *o gênio do cobre*, um saxofone não é uma trompa, e muito menos um *quarteto* de trompas! (...) (HUELVAS, 1875, p. 1, grifos do original.)

Outros embates estavam sendo travados, como mostra o ataque ao Imperial Conservatório de Música na crítica intitulada “Filarmônica Fluminense”, publicada em *O Cruzeiro* de 19 de julho de 1878:

(...) Se entramos no Conservatório, é porque sabemos que ali está o calcanhar de Aquiles, aí! se rompêssemos de todo o véu!

Deveríamos talvez dirigir-nos à quem de direito, e para quê?

Ao contrário, julgamos conveniente *não lembrar* aquele estabelecimento, que, em todo caso, vai pelo menos ensinando os rudimentos musicais. Mas nós o faríamos, se não fosse o receio que tivemos de que, nesta época econômica, um decreto descesse por aí abaixo e, .. *foi uma vez o Conservatório...*

O que é verdade, o que não podem contestar é que devem cessar os abusos de serem ali colocados os que vão encarregar-se da educação dos que desejam tornar-se artistas; é que os pretendentes devem ser submetidos à uma prova de capacidade, como se faz em qualquer academia ou escola. Assim, teriam tempo de apresentar-se com o direito que dão o talento e o saber, os que agora vivem desprestigiados, e os nossos jovens artistas, ao deixarem os bancos de discípulos, orgulhar-se-iam de apontar como seus mestres a Henrique Mesquita, Pereira da Costa, Reichert, Domingos Miguel, Dorisson, Pagani, Martini, Cerrani, Côrtes, e outros cujos nomes não nos ocorrem. (...) (SCUDO, 1878, p. 3)

Submetido às instabilidades da “época econômica”, a crítica leva a crer que na ausência de um processo seletivo, a autenticidade do corpo docente do Imperial Conservatório de Música se comprometia. Ao que o colunista de *O Cruzeiro* sugere, o programa da instituição negligenciava compositores e instrumentistas brasileiros, visto que excluía músicos de destaque no circuito de teatros do Rio de Janeiro, e ia “pelo menos ensinando os rudimentos musicais” a seus alunos. Como veremos mais adiante, as nomeações interinas para cargos do Imperial Conservatório de Música foram causa de polêmicas e protestos na imprensa ainda em 1880. Mas já no início da década de 1870, o olhar crítico da imprensa carioca registrava ressentimento de falta de oportunidades e reconhecimento para instrumentistas e compositores brasileiros da época.

Vermes (2011) ressalta a atuação de Henrique Alves de Mesquita como “um compositor exemplar no trânsito entre a música erudita e a popular.” (VERMES, 2011, p. 4) Publicada na Revista do Domingo do *Diário do Rio de Janeiro* de 19 de fevereiro de 1871, a descrição do concerto em homenagem a Mesquita no Clube Mozart nos proporciona um olhar sobre o “lugar” que a geração de instrumentistas como Domingos Miguel, Joaquim Callado e Viriato ocupava no meio artístico fluminense neste período, ao que indica, gozando de uma reputação estabelecida, mas ainda lutando pela sobrevivência neste mercado profissional:

(...) Eu não sei que haja vantagem em ser homem privilegiado e nascer neste fecundíssimo torrão, onde há mais deputados do que juízo! Aqui como nas belas estufas parisienses, chamuscadas hoje pela pólvora prussiana, só vive, brilha, perfuma e torna-se notável a planta exótica que nos envia qualquer botânico estrangeiro. (...)

O *maestro* corria do teatro de S. Pedro de Alcântara ao Lyrico, do Lyrico ao Alcazar, com o pistão debaixo do braço, abdicando todos os seus foros e todos os braços de sua inteligência para conseguir um pedaço de pão e o dinheiro do aluguel da casa em que mora. (...)

Chegou em fim o dia da festa. Mesquita recebeu também a aclamação devida ao esforço, ao talento e, porque não dizê-lo? ao mal aventurado talento brasileiro. (...)

O Club Mozart é uma das mais úteis e distintas sociedades que existem entre nós, não há talento que lhe passe pela porta em vão, e é rara a frente digna de coroas, que não colha das mãos dos cavalheiros ilustres que formam a associação, o troféu, o louro e a verbena.

H. A. de Mesquita guardará a recordação da noite de 15 de fevereiro de 1871 como uma das mais belas, se não a mais bela de sua existência. (...) (*Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 19 fev. 1871. Revista do Domingo. p.1.)

Com a chegada da luz elétrica e o crescimento dos movimentos abolicionista e republicano, o início da década de 1880 prometia grandes transformações em todos os

âmbitos da realidade brasileira. A “vida artística” do Rio de Janeiro continuava intensa; editou-se no ano de 1882 um periódico com tiragem de 3.000 exemplares especializado na programação cultural da cidade, a *Gazeta dos Teatros*. O Recreio Dramático, por exemplo, anunciava em junho deste ano “grande concerto em que tomam parte, os insignes Viriato, Pereira Costa e Domingos Miguel” ainda no mesmo formato intercalando comédias e números musicais. O teatro prometia estar “ricamente ornado e iluminado por uma esplêndida luz elétrica. Uma banda de música tocará no jardim no intervalo.” e a crônica fluminense registrava a condição do músico neste período: “Triste sorte a dos artistas em nosso país. Trabalham, esforçam-se, revelam talento, adquirem reputação: mas, oh! irrisão! a fortuna foge-lhes constantemente.” (Semana Artística, *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1882)

A coluna “Artes e Artistas” da *Gazeta da Tarde* de 25 de abril de 1881 nos traz um extenso perfil de Domingos Miguel por ocasião do primeiro concerto realizado em seu benefício no teatro Sant’Anna:

É chegada a ocasião de podermos julgar do entusiasmo do nosso público pelos artistas que estudam o que trabalham, e que sem maior auxílio que o de sua perseverança e aplicação, conseguem atingir uma grave importância, o granjear um nome que é sempre pronunciado com respeito.

Há um certo número de artistas, se bem que muito limitado infelizmente, que tem todo o direito a exigir do público auxílio e proteção.

Está neste caso Domingos Miguel - o clarinetista.

Domingos Miguel não cultivava a música por negócio, se, entretanto vive dela, faz muito por ela também.

Foi ele o primeiro artista nosso que se dedicou a estudar o saxofone, quando ainda este instrumento era pouco conhecido entre nós.

Foi ele quem a custa de muitos sacrifícios conseguiu obter por preço exorbitante o primeiro, e creio que único clarinete sistema Romero que aqui apareceu.

Domingos Miguel é profundo conhecedor da arte que professa, e os seus conhecimentos artísticos não se limitam, como sucede vulgarmente, à agilidade e nitidez com que executa as mais difíceis composições no instrumento a que se dedicou, e estuda, estuda muito.

Todas as revistas musicais da Europa, tudo quanto enfim se publica com referência ao movimento evolucionista da arte musical, ele lê e questiona com perfeito conhecimento de causa.

Isto é pouco vulgar entre nós.

Os nossos artistas, com raríssimas exceções, se por um lado entusiasma o público, fazendo-se ouvir como solistas, causam verdadeiro tédio, trazidos para um grupo onde se converse, e se discuta assunto puramente artístico, mesmo aquela onde seja exigido grande cabedal de conhecimento. (...) (FETIS, 1881. p.2.)

Pelo que argumenta o colunista da *Gazeta da Tarde*, Domingos Miguel figura entre os “legítimos” artistas brasileiros de seu tempo, preenchendo os requisitos musicais e atributos pessoais necessários para “granjear um nome que é sempre pronunciado com respeito.” Como atestam diversos anúncios da imprensa da época,

Miguel participava regularmente de espetáculos “em benefício” de outros artistas, concertos para angariar fundos de auxílio às “vítimas da seca nas províncias do Norte” na década de 1870, e concertos em prol da causa abolicionista ao longo da década de 1880, chegando a tornar-se “sócio honorário” da Caixa Libertadora José do Patrocínio em 1883.

(...) E não é viajado o Domingos Miguel.

Aqui estudou e aqui se fez.

E até hoje não chegou até nós artista algum naquele gênero que o excedesse.

Tem uma outra qualidade recomendável o Domingos Miguel, de digna de registrar-se no caso vertente.

Nunca incomodou o público fluminense, é a primeira vez que pede para si.

Entretanto, nenhuma associação de caridade ou artista apelou em vão pelo seu valiosíssimo concurso.

Houve tempo em que, festa que não tomasse parte o Domingos Miguel, não tinha o programa completo, e era por isso julgada *festa de pouco mais ou menos*.

Como homem possui as qualidades mais recomendáveis.

Na corporação musical não conta sequer um desafeiçoado, todos o estimam como homem e o respeitam como artista.

E amanhã o salão do Sant’Anna estará vazio! Entretanto o Polytheama regorgita do povo que via todas as noites aplaudir a Companhia “Guillaume”.

Questão de moda.

E entre nós, moda é tudo.

Estou certo que se Domingos Miguel se propusesse executar suas variações no saxofone dançando na corda bamba, o nosso público afluiria ao Sant’Anna em número tão elevado que o salão... *seria pequeno demais para contê-lo.* (...)

Chegando ao fim da trajetória deste pioneiro do saxofone no Brasil, aqui reconduzimos mais uma vez o artista a seu túmulo, o passado ao seu lugar simbólico. O *Diário do Comércio* de setembro de 1889, nos informa na seção “Palcos e Salões”: “Alguns professores de música desta corte estão organizando, uma *matinée* em benefício de seu colega, Domingos Miguel, que está atualmente enfermo.” Já a *Gazeta de Notícias* comentava sobre o “benefício de Domingos Miguel”:

Não há nesta cidade quem não tenha ouvido o artista, que na campanha abolicionista foi um dos que sempre, tomaram parte em todas as festas que tinham por fim extinguir a escravidão em nossa pátria. Hoje, porém, Domingos Miguel está paralisado, e apela para o generoso público, que tantas vezes o festejou, para concorrer à sua festa. (*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 set. 1889. Foyer. p.1.)

Domingos Miguel agonizou dois anos de paralisia antes de finalmente despedir-se do público brasileiro:

Com regular concorrência, sepultou-se ontem, no cemitério S. Francisco Xavier, o cadáver do conhecido professor das nossas orquestras, Domingos Miguel, que há dois anos, guardava o leito, atacado de uma paralisia geral.

(*Diário do Comércio*. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1891. Falecimentos. p.2.)

A Crônica Fluminense do *Diário de Notícias* de 2 de agosto de 1891 fecha com tons de mágoa e resignação o estudo biográfico deste grande expoente do cenário musical brasileiro do Segundo Reinado:

Este infeliz clarinetista, que honrava a classe musical quer como artista, quer como homem, levou muitos anos a morrer lentamente, aos poucos, atirado no fundo do leito, por um ataque de paralisia. Foi sempre muito considerado pela sua aptidão e honradez, mas o seu falecimento passou despercebido. O pobre artista nem ao menos foi acompanhado ao tumulo por um pouco da cera barata que a nossa imprensa tem por costume gastar com qualquer ruim defunto. (*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 ago. 1891. Crônica Fluminense. p.1.)

É necessário notar que, assim como analisado no capítulo 1, Domingos Miguel e os primeiros saxofonistas brasileiros foram lembrados pela imprensa e de certa forma “entraram para a história” como clarinetistas, flautistas, regentes, etc. A adoção do saxofone como segundo ou terceiro instrumento em meio às suas carreiras, a ausência de professores e um maior número de instrumentistas autodidatas dispostos a arriscar-se em um novo, caro e polêmico instrumento, a forma como as estruturas cristalizadas do meio musical em que viveram, condicionaram o papel do instrumento em suas atividades profissionais e perante o público. Como no caso de Viriato Figueira da Silva, alguns destes músicos muito raramente foram lembrados como saxofonistas.

Vincenzo Cernicchiaro (1926) dedica parte de seus registros aos clarinetistas em atividade no Brasil Imperial, dando lugar de destaque para Domingos Miguel:

Pode-se dizer com razão que Domingos Miguel foi o melhor dos clarinetistas brasileiros da segunda metade do século passado. Pouquíssimos colegas de instrumento seus alcançaram a doçura e pureza de sua sonoridade, aliadas a uma execução correta e admirável, qualidades estas que foram postas à prova nos concertos que ele dava. Era igualmente um ótimo executante de *saxofone*, revelando neste instrumento os mesmos dotes que demonstrou no clarinete. (CERNICCHIARO, 1926, p. 518. grifo meu)

Uma descrição da instrumentação da orquestra do teatro da Companhia Lyrica Francesa, regida por um maestro francês, mas organizada por Domingos Miguel em 1881, não inclui saxofones. Se em 1873, Domingos Miguel constava no *Almanak Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* como “professor de clarineta e saxofone” na seção “profissões”, em 1886 era encarregado da “aula de clarinete e fagote” da Academia de Música do Clube Beethoven. Instituição engajada no “progresso e na

grande reforma na arte musical do Rio de Janeiro”, o Clube Beethoven publicou declaração em *A Vanguarda* de 6 de abril de 1886:

Academia de Música - A diretoria do Clube Beethoven pela presente faz público que atendendo à conveniência de alargar-se a esfera da arte musical e de dar maior impulso ao estudo e à execução das composições dos grandes mestres antigos e modernos, resolveu abrir um curso gratuito, no edifício do Clube, com o título de *Academia de Música*, para alunos que de outro modo não possam adquirir uma educação sã e sólida de música. (...) (JÚNIOR, 1881)

Esta academia não exigia nenhum “estudo anterior de música”, mas seus alunos deviam ser do sexo masculino, maiores de 9 anos e possuir o “ensino de primeiras letras”. Como instituição “modelada pelas da Europa”, a academia do Clube Beethoven não oferecia ou não anunciava aulas de saxofone no seu currículo, mesmo contando com um saxofonista “conhecido em todo Império” em seu corpo docente. A ausência da cadeira de saxofone no Conservatório de Paris de 1870 até 1942 teve na incorporação do saxofone aos meios culturais do final do século XIX e início do século XX, e a citação mostra que os efeitos se refletiram no Brasil.

2.3.3 - Cesário Villela

Outro solista de saxofone que se apresentou com regularidade na década de 1880 foi o “estimadíssimo artista” Cesário A. G. Villela. Clarinetista, maestro professor de música do Conservatório Livre de Música e do Colégio Universitário Fluminense, compositor de sucessos de carnaval, polcas e tangos para piano editadas pela Bushmann & Guimarães, Cesário Villela foi mais um notável instrumentista que adotou o saxofone como instrumento solista em recitais nos teatros fluminenses do final do século XIX.

Infelizmente pouquíssimas informações a respeito de Cesário Villela chegaram até nós. Cernicchiaro (1926) dedicou uma seção do seu *Storia della Musica nell Brasile* aos clarinetistas que se apresentavam nas orquestras do Brasil do Segundo Reinado, mas ao contrário do que consta nas informações sobre Domingos Miguel, descreve Villela apenas como “um dos mais distintos” clarinetistas do período, sem associá-lo ao saxofone. O *Diário de Notícias* de 4 de novembro de 1886 traz um registro da grande popularidade alcançada por Cesário Villela como compositor em vida na coluna “Ecos e notas”:

Na próxima sexta-feira faz benefício no Recreio o estimado professor de música Cesário Villela, cujo nome é tão popular, tendo firmado já tantas composições, cujo início-sucesso foi a celeberrima *Boa Noite*. Boa noite tenha o simpático beneficiado, e que não lhe faltem concorrência e palmas. (*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 4, Nov. 1886. p.1. grifo original)

Em anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* de abril de 1886, a loja de tecidos Ayrosazinha oferecia “aos fregueses, no ato de suas compras (...) um exemplar da linda polca *Ayrosazinha*, com que nos mimoscou o distinto compositor e nosso particular amigo, o Sr. Cesário Villela.” Pela grande quantidade de anúncios de suas polcas para piano no *Diário de Notícias* e em outros periódicos do Rio de Janeiro, há indícios de que Cesário Villela enviava suas “últimas novidades” regularmente para os jornais como forma de manter seu nome em evidência, deixando entrever também a grande popularidade do gênero, a demanda de repertório popular para piano e a importância do mercado de edições de partitura para o músico profissional do período.

O inspirado professor, o nosso amigo, o Sr. Cesário Villela deu publicidade a mais uma polca que tem por título “Não se assuste!”.

Nós nos limitamos unicamente a agradecer o exemplar que nos foi enviado, e dizer que é simplesmente esplendida a polca, que só pelo próprio nome do autor, dispensava todos os reclamos. (*Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 25, mai. 1885. p.1.)

A escolha dos títulos de seus sucessos certamente fazia parte de uma estratégia publicitária: *Que mal faz isto?!*, *Deixe de massada, hein?*, *Não pagas nada*, *Eu quero falar-te*, *Só duas peras*, *doutor*, são alguns dos títulos que apelavam à atenção do ilustrado público fluminense. A *Gazeta de Notícias* de 13 de março de 1886 traz um anúncio intitulado “Sucessos do Carnaval”, onde lê-se: “As músicas que incontestavelmente mais se executaram durante o carnaval foram as do professor Cesário Villela, abaixo mencionadas, e que se encontram a venda no Imperial estabelecimento de pianos e músicas de Buschmann & Guimarães: *Há alguma novidade?*, *Calunga*, *Ora meu Deus*, *Boa noite*, *Não se assuste*.” Na terça-feira de carnaval do ano de 1887, lia-se em anúncio do teatro Santa Izabel na *Gazeta de Notícias*:

ÚLTIMO BAILE À FANTASIA - O nec plus ultra. O nec plus ultra! Sucesso impossível! Imensa novidade! Surpresas! Novidades! *Maxixes!* Bilontra!

O grande *salão do baile*, transformado em templo cosmopolita de prazer e tripúdios mágicos!(...)

Os bailes serão abrilhantados pela presença de várias sociedades carnavalescas. Às 8 horas fará sua entrada triunfal o Grupo Carnavalesco Recreio dos Artistas.

Grande orquestra sob a regência do professor D. de Alexandro, executando quadrilhas, polcas, valsas, mazurcas e tangos dos mais modernos, entre elas as últimas novidades do maestro Cesário Villela. Começará às 8 horas e terminará às 2. (*Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 22 fev. 1887. p.4. grifos meus)

Através dos dez anúncios de bailes em teatros do Rio de Janeiro nesta edição da *Gazeta de Notícias*, podemos observar, entre vários aspectos de interesse para melhor compreender os ambientes culturais nos quais o saxofone foi introduzido no Brasil, a luz elétrica e o maxixe figurando entre as “novidades” euforicamente anunciadas, os primórdios de uma indústria de entretenimento como elemento cultural fundamental no ideal cosmopolita em valorização neste período, e principalmente, a diversidade de gêneros europeus “abrasileirados”, ou seja, compostos por compositores brasileiros, e executados por orquestras de baile como núcleo do repertório carnavalesco em uma das mais importantes festas populares brasileiras.

Podemos enriquecer nossa compreensão dos papéis sociais envolvidos na dinâmica dos ambientes culturais do Rio de Janeiro do Segundo Reinado através de crônicas e críticas da imprensa. Publicada no periódico *A Estação* de janeiro de 1886, a “*croniqueta*” assinada por “Eloy, o herói”, citada abaixo, nos fornece uma espécie de lente de aumento das controvérsias e preconceitos em circulação nas práticas musicais deste período. O autor trata de recomendar às suas “condescendentes e benignas leitoras” uma professora de canto e piano de nome “Exma. Sr. D. Amelia Anais da Silva Costa”, que na sua opinião “pode-se chamar de uma educadora às direitas.” O cronista argumenta:

(...) A música é condição fundamental da educação feminina. Uma mulher que não sabe música é como um céu sem astros.

Mas entendamo-nos: há música e música, assim como para Signarello havia *fagot* e *fagot*. Se uma menina há de tornar-se flagelo da vizinhança, executando num piano cataléptico, sem consciência do que está fazendo, essa aluvião de polcas insuficientes, que todos os dias os editores de música despejam sobre a paciência do público, melhor é que façam meias ou se entreguem ao honesto e proveitoso cuidado de criar pintos. Mas a Exma. D. Amelia Costa prefere Chopin ao Sr. Cesário Villela. Também eu. (*A Estação*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1886. p.4. grifos do original)

Ainda que sua fama não tenha sido associada ao saxofone, Cesário Villela se apresentou como solista de saxofone no circuito de teatros do Rio de Janeiro até pelo menos o fim da década de 1890, vindo a falecer somente em 1919. Em 1893 foi parceiro de teatro de revista de Francisca Gonzaga e Henrique Alves de Mesquita na “espetaculosa revista fluminense” *Abacaxi*. Revelando seu envolvimento com as

correntes ideológicas em circulação no Segundo Reinado, Cesário Villela tem entre suas composições uma polca intitulada *A Revolução* (“a qual se recomenda por ser muito bonita e de fácil execução.”), os tangos *O Tiradentes* e *O Mequetrefe* (em homenagem ao periódico de orientação progressista acima citado), e o Hino do Clube Abolicionista Gutemberg, uma das diversas sociedades que se organizaram em prol da causa abolicionista, frequentadas também, como visto acima, por Domingos Miguel e Viriato Figueira. Entre os títulos citados no catálogo da Bushmann & Guimarães e os dados obtidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foram contabilizados quase 30 composições de Cesário Villela, em sua maioria polcas e tangos para piano.

2.3.5 - Outros pioneiros

Além da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, as fontes utilizadas para o rastreamento desta pesquisa foram o livro *Storia della Musica nell Brasile (1549-1925)*, escrito pelo musicólogo italiano Vincenzo Cernicchiaro (publicado em 1926), e o livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto, publicado em 1936, formaram a base de dados para as obras de Ary Vasconcellos (1977, 1985, 1991), um dos primeiros estudiosos a se debruçar sobre a música e os compositores brasileiros da segunda metade do século XIX. Estas duas fontes de cunho memorialista formaram também a base de dados de Vermes (2011) para a reconstituição e análise de uma “cena musical” no Rio de Janeiro entre os anos de 1890 e 1920, numa abordagem que procura tornar visíveis os trânsitos e superposições que compõem a complexa rede de relações entre categorias cristalizadas na história das práticas musicais, como popular, erudito, compositor, intérprete, etc.

Vincenzo Cernicchiaro descreve dois músicos baianos responsáveis pela introdução do saxofone em Salvador, provavelmente ainda na década de 1850. O primeiro deles foi o clarinetista, saxofonista e compositor Lourenço José de Aragão, nascido em 1815. Mestre de banda do corpo de polícia da Bahia, compositor e editor de música, José de Aragão é descrito em *Storia della música nel Brasille* como “o primeiro a apresentar o saxofone em sua cidade natal, com o qual encontrou aplausos e admiradores.” (CERNICCHIARO, 1926, p. 519) O *Almanak Administrativo e Mercantil da Bahia* de 1855 anunciava Lourenço José de Aragão como músico e comerciante de “ditos de música vocal e instrumental” locado “atrás do Muro das Freiras”. O periódico baiano *O Monitor* traz o requerimento de aposentadoria de José de Aragão como

“mestre da música do corpo de polícia desta província” em abril de 1873. Nenhuma das informações rastreadas associa o nome de Aragão ao saxofone. Ainda segundo Cernicchiaro, deixou diversas transcrições, dobrados, polcas e valsas.

Outro pioneiro do saxofone no nordeste brasileiro foi Alípio Rebouças. Nascido na Bahia em 1851, Rebouças foi executante de flautim, flautista, saxofonista, compositor e professor. O livro de Cernicchiaro (1926) é uma das poucas fontes de informações sobre este “valoroso artista”. Curiosamente, o musicólogo italiano também descreve Alípio Rebouças como “o primeiro a revelar o som” do saxofone nos ambientes musicais de Salvador. Integrante da banda da Guarda Nacional e da orquestra do teatro São João, Rebouças teria conquistado a “simpatia e admiração” de Carlos Gomes em uma montagem de *O Guarany*, regida pelo compositor em 1880. O *Diário de Notícias* da Bahia de 7 de julho de 1880, descreve em detalhe o concerto-homenagem à Carlos Gomes como “a mais alta prova de apreço pelo seu grandiosíssimo talento”, no qual “o Sr. Alípio Rebouças, artista da orquestra, ofereceu também ao herói da festa uma bonita batuta de jacarandá, encastoadada de prata (...)” Deixou diversas obras sacras, além de modinhas, dobrados, valsas e polcas.

O saxofone também foi introduzido em outras províncias do Brasil ao longo da década de 1870, quando aparecem diversos registros entre apresentações, anúncios de armazéns de instrumentos e licitações dos Arsenais de Guerra e outras bandas militares e civis em Belém, São Luiz, Recife, e São Paulo. Nestes centros urbanos, o novo instrumento ingressou em teatros e diversos clubes de música de concerto, com programas musicais que seguiam os referenciais estéticos e modelos de espetáculos variados de música vocal e instrumental em prática nos teatros e sociedades musicais do Rio de Janeiro.

Julgo pertinente incluir aqui uma tabela com os nomes de alguns dos instrumentistas que se apresentaram como solistas de saxofone (não raramente com acompanhamento de orquestra) executando o mesmo repertório de variações e fantasias sobre temas de ópera italiana executado nos ambientes musicais fluminenses. Considerando estes dados, podemos perceber que o saxofone foi especialmente bem recebido em Belém, onde já na década de 1870 registram-se anúncios de venda da família básica completa de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono) e um número significativo de executantes. Apesar da escassez, em seu conjunto, os dados nos oferecem uma noção mais clara da disseminação do saxofone pelo território brasileiro, através de sua adoção por parte de músicos de outros estados com perfil semelhante

(flautistas e clarinetistas mestres de banda, compositores e editores de música) ao dos instrumentistas estudados até este ponto da investigação. Esperamos que estas informações possam indicar caminhos para desdobramentos e pesquisas futuras.

Quadro 1: Lista de pioneiros do saxofone em disseminação no território brasileiro no Segundo Reinado (fonte: Hemeroteca Digital de Biblioteca Nacional).

Nome	Cidade	Obs.	Ano
Antonio Pinto Monteiro	Belém	1º tenente do corpo policial do Pará	1845 (nasc.)
Henrique Luiz Levy	São Paulo	clarinetista e saxofonista	1866
Antonio Martins Vianna	Recife	“festejado professor”	1872
Claudino Gonçalves Rosa	São Luiz	integrante dos “ocarinistas portugueses”	1876
Nicanor Rodrigues da Silva Cruz	São Paulo	-	1877
Miranda Costa	Belém	-	1878
Figueiredo	Belém	-	1878
Estevão da Costa Gomes	Belém	-	1879
Horácio de Carvalho Lemos	Rio de Janeiro	tenente clarinetista e saxofonista	1882

De volta à cena musical do Rio de Janeiro da virada do século XX, Alexandre Gonçalves Pinto preserva a memória de outro pioneiro do saxofone. Regente, multi-instrumentista, saxofonista e violonista contemporâneo de Anacleto, Coelho Grey “era um dos primeiros músicos de Jacarepaguá naquele tempo” e pertenceu a uma família de chorões. “O Animal” conta o episódio em que Coelho Grey, “conhecedor da gíria de todos os instrumentos”, foi promovido a tenente mestre de banda dos batalhões da Guarda Nacional, após provar suas habilidades de multi-instrumentista para o comandante desta corporação em 1893. (PINTO, 1978, p. 75) Em outra passagem do extenso perfil de Grey em *O Choro*, Gonçalves Pinto descreve o encontro de Grey com

Anacleto de Medeiros, “o seu companheiro de instrumento que era o saxofone”, em “um choro (...) lá pelas bandas de São Cristovão”. Suas atividades como mestre de bandas em Jacarepaguá começam a ser registrada pela imprensa fluminense somente a partir da década de 1910, e assim como em alguns casos abordados acima, seu nome não foi associado ao saxofone nestas fontes.

Concluindo este corpo de informações acerca da introdução do saxofone em território brasileiro, foi possível acompanhar a trajetória do saxofone sendo introduzido no Rio de Janeiro e em Salvador na primeira metade da década de 1850, apresentado ao público paulista pelo português Rafael Croner em 1863, fixando-se nas províncias do Pará, Maranhão e Pernambuco a partir da década de 1870, e passando de novidade para um estágio significativo de familiaridade nas práticas musicais urbanas até o fim dos anos 1880. Constatou-se o surgimento de uma linhagem de flautistas e clarinetistas virtuosos no Brasil Imperial que, entre suas múltiplas atividades de mestres de banda, compositores, professores e editores de música, adotaram o saxofone como segundo instrumento, chegando a compor para o instrumento, como o *Tema variado para saxofone e orquestra* de João Pereira da Silva, e a “grande polca de concerto para saxofone com acompanhamento de orquestra” *O Artista*, de Viriato Figueira da Silva, partituras ainda perdidas.

A atuação do saxofone enquanto instrumento solista nos espetáculos variados apresentados nos teatros dos principais centros urbanos brasileiros e a sua gradual efetivação em bandas de música não foram suficientes para assegurar-lhe uma cadeira no Conservatório Imperial, que, modelado no Conservatório de Paris, reconheceu a necessidade das aulas de saxofone em 1884, mas não encontrava-se em “circunstâncias financeiras lisonjeiras” para instituir o seu lugar. Enquanto símbolo cosmopolita de progresso e modernidade associado ao repertório romântico de fantasias de árias de ópera, gênero a esta altura desgastado e rejeitado pela crítica frente aos crescentes ideais e valores estéticos da música alemã, o saxofone encontrou no Brasil uma oposição na forma de correntes ideológicas nacionalistas, identificadas com a flauta, a viola, o sertanejo, valores de simplicidade e cordialidade, assim como nos revela a imprensa já no início da década de 1850. Estes fatores ajudam a explicar não só porque vários destes instrumentistas não foram lembrados e reconhecidos como saxofonistas pela imprensa, mas também porque o desenvolvimento do saxofone no Brasil na segunda metade do século XIX se deu de forma lenta, irregular e controvertida.

No capítulo seguinte, abordaremos duas figuras que estiveram intensamente ligadas às práticas populares e contribuíram para a introdução do saxofone no choro: Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros. Destaco ainda, a atuação de Francisco de Oliveira Lima como o primeiro saxofonista e compositor brasileiro a gravar um extenso repertório de polcas, *schottischs*, e valsas em discos da Casa Edison a partir de 1913.

CAPÍTULO 3 - O SAXOFONE E O DESENVOLVIMENTO DO CHORO

Neste capítulo, investigaremos a inserção do saxofone nas práticas musicais populares do período de transição entre o Segundo Reinado e a Proclamação da República. No Rio de Janeiro, Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros deram início a uma linhagem de instrumentistas/compositores de choro que adotaram o saxofone em suas atuações profissionais. Já no início do século XX, desponta em São Paulo a figura de Francisco de Oliveira Lima, cuja extensa obra registrada em discos da Casa Edison o qualifica como o primeiro saxofonista brasileiro da discografia popular brasileira. Para esta análise, recorrerei a fontes primárias como a Hemeroteca da Biblioteca Nacional e o acervo de fonogramas da Casa Edison disponível no Instituto Moreira Sales, e trabalhos acadêmicos de musicologia, história e sociologia.

O Baú do Animal (ARAGÃO, 2013) oferece ao leitor um olhar multidisciplinar para a cena musical e a memória da música popular urbana brasileira do fim do século XIX. Partindo deste amplo mapeamento, pesquisas futuras sobre a emergência do choro no Rio de Janeiro imperial ganham base sólida, nas diversas linhas de investigação que traça e aponta. Não é preciso revirar “o baú” em busca do saxofone, ele revela uma linhagem de saxofonistas que remonta à década de 1870 (com Viriato Figueira da Silva, Anacleto de Medeiros, Antonio Maria, Louro) e se estende aos anos 1930 (com Luiz Americano, Severino Rangel (Ratinho) e Romeu Silva). Para uma reavaliação da atuação do saxofone nas práticas populares brasileiras nesta fase de transição entre os séculos XIX e XX, primeiramente abordaremos duas figuras reificadas por Gonçalves Pinto que se tornaram emblemáticas, na medida em que transitaram entre funções e gêneros diversos em suas carreiras, ressignificando todo um ciclo de produção musical no qual o saxofone se fez presente.



Fig. 3. Louro ao saxofone (canto direito) e grupo de chorões, data desconhecida (fonte: Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro)

3.1 Viriato Figueira da Silva (1851-1883)

(...) A *Gazeta da Tarde*, o primeiro e único diário brasileiro, que, seguindo o sistema dos jornais parisienses, publicou em suas páginas diversas músicas, sentiu-se grandemente honrada - quando estampou em suas colunas a polca *Macia*, a primeira que ela publicou, um mimo, recomendado ao público pelo nome que o firmava, o de Viriato. (...) (*Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 abr. 1883. Viriato Figueira da Silva. p.1.)

Com os recursos da ferramenta de busca da Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, um estudo historiográfico do saxofone no Brasil do segundo reinado realizado na atualidade pode nos ajudar a compreender melhor as controvérsias em torno da inserção do saxofone entre instrumentistas e compositores pioneiros dos gêneros populares urbanos em surgimento na segunda metade do século XIX. Ao contrário dos primeiros saxofonistas abordados neste estudo, o flautista, saxofonista, compositor e regente, Viriato Figueira da Silva (1851-1883) alcançou em sua breve carreira grande popularidade como concertista e compositor brasileiro. Sua polca *Só para moer*, estava entre as obras de compositores brasileiros registradas por Patápio Silva nas primeiras gravações mecânicas realizadas no Brasil em 1901. O verbete da *Wikipedia* afirma que Viriato “foi o primeiro solista de saxofone do Brasil”, informação que se reproduziu sem investigação também em trabalhos acadêmicos sobre saxofone no Brasil (PINTO, 2005; SPIELLMAN, 2008; AMORIM, 2012), fosse por falta de recursos tecnológicos

para pesquisa até recentemente, ou por desinteresse pelo aspecto historiográfico, seus desafios e implicações.

Apesar da maior parte das fontes de pesquisa indicar o ano de nascimento de Viriato Figueira da Silva em 1851, Vincenzo Cernicchiaro (1926) situa o evento “em torno de 1856”. Em se tratando de um resumo biográfico feito com o distanciamento de um músico estrangeiro que atuou no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, e uma das pouquíssimas fontes de informações sobre Viriato, considero pertinente transcrever o registro de Cernicchiaro:

Excelente flautista de seu tempo foi também o notável Viriato Figueira da Silva, igualmente aluno de Callado, nascido no Rio de Janeiro aproximadamente em 1856, e falecido em 17 de dezembro de 1883. Era um artista de ordem superior na virtuosidade, projetava-se por uma ampla sonoridade própria e pela execução impecável. Foi um dos primeiros a fazer conhecer as belas e bem escritas composições de Andersen, que executava admiravelmente, assim como as fantasias de Popp. Alguns anos antes de sua morte, empreendeu uma viagem artística pela Bahia, onde obteve os mais sinceros sucessos. Compositor, se conhece dele o “Carnaval do Brasil”, executado pela primeira vez em concerto do Clube Mozart (15 junho, 1878). O Viriato teve também fama como habilidoso executante de *saxofone*. (CERNICCHIARO, 1926. p.511. grifo meu)¹⁹

Enquanto na maior parte das fontes de informações sobre Viriato Figueira da Silva percebe-se um forte vínculo entre sua figura e o compositor de polcas pioneiro do choro, é interessante notar que Cernicchiaro, ao escrever sobre Viriato partindo de uma espécie de observação-participante e de um “lugar” de músico de concerto, registra o repertório “erudito” executado por ele, valorizando sua contribuição em introduzir compositores europeus aos ambientes musicais do Rio de Janeiro Imperial. Curiosamente, Cernicchiaro cita as obras de compositores como o flautista dinamarquês Joachim Andersen (1847 - 1909, compositor e regente) e Wilhelm Popp (1828 - 1902, flautista e compositor alemão), que ainda faziam parte do repertório do flautista Patápio Silva e do saxofonista Ladário Teixeira (1895 - 1964). Por outro lado, uma investigação do início da trajetória musical de Viriato na capital revela um contexto sócio-cultural bem mais diversificado e competitivo.

¹⁹ “Eccelente flautista del suo tempo fu anche il noto Viriato Figueira da Silva, parimente allievo del Callado, nato al Rio de Janeiro verso il 1856, ivi morto al 17 dicembre 1883. Era um artista di ordine superiore nella virtuosità; si raccomandava per l’ampio suono che traeva da esso e la impeccabile esecuzione. Fu uno dei primi a far conoscere le belle e ben scritte composizioni di Andersen, che eseguiva ammirabilmente, nonce le fantazie di Popp. Alcuni anni avanti la sua morte, intrapese um viaggio artistico a Bahia, ove ebbe i più franchi successi. Compositore, si conosce di lui il “Carnevale del Brasile”, eseguito per la prima volta al concerto del Club Mozart (15 giugno 1878). Il Viriato ebbe anche rinomanza di abile suonatore di *sassofono*.”

Segundo *O Mequetrefe*, em editorial publicado poucos dias após seu falecimento (citado em extensão abaixo), Viriato Figueira da Silva foi “*menor* do arsenal de marinha, de cuja banda de artífices fazia parte”. Foi exatamente essa banda que, segundo os relatos de Cernicchiaro, foi regida por mais de cinquenta anos pelo músico que nossa investigação identificou como primeiro solista de saxofone brasileiro, o maestro João José Pereira da Silva. Os primeiros registros da atuação de Pereira da Silva como solista de saxofone em concertos nos teatros do Rio de Janeiro surgem na primeira metade dos anos 1850, período em que Viriato presumivelmente foi trazido de sua cidade natal, Macaé, para a capital, ainda em seus primeiros anos de vida.

O artigo “Os Filhos das “classes perigosas” no arsenal de marinha do Rio de Janeiro e a “regeneração” pelo trabalho (1871-1910)”, de Mônica Regina Ferreira Lins, é de grande valia em nossa linha investigativa. Além de dimensionar o complexo panorama das questões sócio-políticas que atravessam o período histórico abordado aqui, o texto nos leva a refletir sobre o amplo papel da instituição que serviu de porta de entrada para o saxofone nos ambientes culturais fluminenses, não só “uma instituição do Estado com intensa participação na política, na ordem institucional e de importância histórica no processo de industrialização do Rio de Janeiro”, mas simplesmente “a maior organização industrial do período,” que desde 1836 abrigava e formava em suas dependências meninos pobres, órfãos ou abandonados, filhos de prisioneiros de guerra, filhos dos escravos da nação e dos africanos livres” para a “reposição de matéria humana” nos serviços públicos e no trabalho industrial. (LINS, 2011) Segundo Ferreira Lins “entregar um menor para a Marinha era um bom negócio”, não só para quem lucrava com o “recolhimento” da criança, mas também para o projeto político de remodelação da cidade dos higienistas sociais do período.

Foi neste tumultuado ambiente de encontros e choques culturais que Viriato Figueira da Silva teve sua formação artística. Segundo nos informa o editorial de *O Mequetrefe* citado abaixo, em 1872 Viriato deixou a banda do Arsenal de Marinha e passou a dedicar-se inteiramente ao estudo da flauta. Porém, a atividade de Viriato como solista de saxofone nos teatros fluminenses se registrou justamente neste período. Assim como constam em programas de seus últimos concertos, Viriato Figueira incluiu em seu repertório peças de autoria de João Pereira da Silva, como o *Tema variado para saxofone e orquestra*. Reunindo estas informações, podemos concluir que 1) Viriato Figueira da Silva teve seus primeiros contatos com o saxofone através do mestre da banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, João Pereira da Silva, e 2) Ele não foi “o

primeiro solista de saxofone do Brasil”, mas sim, pertenceu ao que podemos chamar de segunda geração de saxofonistas brasileiros, assim como o baiano Alípio Rebouças, nascido em 1851, e ainda no Rio de Janeiro, Cesário Villela e Horacio Lemos.

Em seu curto tempo de vida, Viriato Figueira da Silva figurou entre os “insignes artistas” que se apresentavam regularmente nos ambientes musicais dos teatros do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, tendo estabelecido destacada atuação como um dos primeiros concertistas brasileiros a excursionar por capitais das regiões norte. Tais excursões eram realizadas principalmente por artistas internacionais, como os irmãos Croner de Portugal, e o flautista belga Matheus Andrés Reichért. Quase como ídolo popular em viagem épica, tanto a partida quanto a chegada de Viriato da “excursão artística em diversas províncias do Norte” foram noticiadas em periódicos fluminenses. No periódico baiano *Diário de Notícias* de 8 de outubro de 1881, encontramos na primeira página uma resenha do “grande e extraordinário concerto de 120 músicos” no teatro São João, durante a excursão nortista de Viriato. O texto evidencia com clareza a associação entre saxofone, modernidade e cosmopolitismo:

(...)Não é só, porém, na flauta que Viriato se faz aplaudir, é também no saxofone.

Viriato é um verdadeiro artista *cosmopolita*. É um talento musical, que muito e muito honraria o Brasil e os seus filhos, se por algum tempo, abandonasse sua terra natal e fosse ser *Profeta* no estrangeiro, a exemplo de Carlos Gomes, o qual ainda hoje viveria ignorado senão tivesse tido a feliz lembrança de sair de seu país. (...) (*Diário de Notícias*, Bahia, 8 out. 1881. p.1 grifos originais.)

“Ser *Profeta* no estrangeiro, a exemplo de Carlos Gomes” - assim como em vários textos da imprensa brasileira abordados anteriormente, os obstáculos e dilemas do músico profissional no Brasil eram temas recorrentes a partir da segunda metade do século XIX. Frequentemente retratado com tons de lamento e pessimismo, o sonho de reconhecimento e consagração de artistas brasileiros não podia se realizar em seu próprio país, segundo a lógica do ideário cosmopolita em desenvolvimento neste período. Por outro lado, a adoção do saxofone como símbolo de modernidade estrangeira por parte de um concertista renomado da capital como Viriato parecia se encaixar bem no discurso ideológico deste periódico baiano.

Ao lado de Joaquim Antonio da Silva Callado Júnior, Capitão Rangel (Miguel Rangel 1845?-1905?) e Luizinho (1845?-1905?), o nome de Viriato é constantemente evocado nas páginas do livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves, como um dos principais “*chorões da velha guarda*”. (PINTO,1978). Este grupo de compositores-

instrumentistas de sopro (dominado por flautistas, mas ao qual devemos incluir Henrique Alves de Mesquita segundo nossa linha investigativa), formou uma espécie de núcleo de criação de um repertório de polcas, tangos brasileiros, habaneras, valsas, schottisches e quadrilhas, servindo de fundação para o choro enquanto novo gênero popular urbano em surgimento nas décadas de 1860-1870. Transitando em ambientes os mais diversos do Rio de Janeiro; de uma intensa atividade de concertos em teatros, à aulas em conservatório e aulas particulares, à saraus, bailes e festividades populares, foi precisamente neste elo de circularidade que se forjaram os elementos característicos dos primeiros gêneros populares urbanos do Brasil.

A edição de 10 de maio de 1883 de *O Mequetrefe* traz em sua primeira página um editorial em homenagem a Viriato Figueira da Silva, com vários elementos para reflexão em nossa linha investigativa. Por se tratar de um breve mas rico resumo biográfico perdido na escassez de informações sobre este vulto histórico, optamos por citá-lo integralmente:

Honramos hoje a nossa primeira página com o retrato do malogrado flautista Viriato Figueira da Silva.

A consideração burguesa, que no nosso país só se dispensa aos inúteis ou aos ruidosos, que só aclama os protegidos e os parlapatões, nunca acolheu este rapaz de talento verdadeiro e sério.

Eliminado, há anos, de um concurso para uma cadeira do conservatório de música, a que tinha incontestável direito, começou de peregrinar a vida errante dos nossos principais artistas, tocando nos teatros e lecionando a sua arte por casas particulares.

Tendo sido menor do arsenal de marinha, de cuja banda de artífices fazia parte, daí saiu em 1872, abandonando, por falta de inclinação, o instrumento que então tocava, e dedicou-se exclusivamente ao estudo da flauta, em que para logo se tornou notável, alcançando ser, depois da morte do Callado, o nosso primeiro flautista.

O infeliz moço trilhou o caminho abrupto de todos os nossos artistas de talento, foi de desilusão em desilusão percorrendo a vida até o abismo que o trouxe em pleno florir da mocidade, cheio de sonhos e de quimeras, agarrado à sua arte, que ele amava extremosamente, lutando e vencendo como um forte, o abandono e a desesperança.

Em muitas festas abolicionistas, lá ia o grande flautista, com o seu instrumento inspirado e mágico, levar aos infelizes o concurso gratuito do seu talento e da sua arte. Também era compositor, e como tal deixou alguns trabalhos de merecimento, que as meninas românticas, com suas mãos desgraçadas de pianos cavos, estropiavam por este Brasil a fora.

Como executante, porém, é que mais se revelava o grande mérito de Viriato, a sua flauta gemia doridamente, com a maior expressão de sentimento, as músicas dos mestres mais afamados e provecctos.

E tal era a nitidez e o brio da execução que toda a sala prorrompia uníssona nos aplausos mais entusiásticos.

Hoje porém, tudo está naturalmente esquecido e o ídolo de cinco minutos não será para maioria das nossas plateias senão uma recordação que desvanece. Tal é o destino de todo o artista entre nós.(...) (*O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, 10 mai. 1883. p.1)

Apesar de um posicionamento político ambíguo expresso em seus textos e ilustrações, *O Mequetrefe* foi um periódico que circulou no Rio de Janeiro entre os anos 1875 e 1893 a serviço do movimento republicano e seu ideário. Entre seus colaboradores, estavam figuras de relevo da intelectualidade fluminense, como Artur Azevedo, Olavo Bilac e Raimundo Correa. Seus principais alvos eram o Imperador Dom Pedro II e seus ministros, a igreja católica e “o poder pessoal, que é um excesso da monarquia constitucional.” (LOPES, 2011). Curiosamente, o texto omite o nome do instrumento que Viriato teria abandonado “por falta de inclinação” ao deixar a banda do Arsenal de Guerra. Torna-se inevitável elocubrar: se a referência foi ao saxofone, a omissão poderia indicar mais claramente uma relutância em associar a figura de Viriato ao saxofone por parte dos segmentos “nacionalistas”, até porque segundo nossos levantamentos, ele não atuou profissionalmente como solista de nenhum outro instrumento além da flauta e do saxofone, e os solos de saxofone de Viriato foram programados e resenhados na imprensa até os últimos anos de sua carreira no início da década de 1880.

A imprensa fluminense nos permite analisar as dimensões da polêmica em torno da nomeação de Augusto Paulo Duque Estrada-Meyer para a cadeira de professor de flauta do Conservatório de Música em 26 de março de 1880, menos de uma semana após o falecimento de Joaquim Antonio da Silva Callado. “O rei da música naquele tempo”: a expressão usada pelo “Animal” traduz a idolatria com que o nome de Callado era pronunciado, e o impacto de sua morte prematura (segundo a *Gazeta de Notícias*, “vítima de um acesso pernicioso que violentamente o acometera”) certamente ainda se fazia sentir com intensidade no meio musical fluminense. A nota de “confirmação oficial” da *Gazeta de Notícias* qualificava nomeação e nomeado: “A nomeação é interina; o nomeado porém, reúne todas as condições para bom desempenho do cargo para que foi nomeado”. Na edição do dia seguinte, lia-se a resposta em anúncio particular assinado por “*O inimigo da bajulação*”, direcionada ao conservatório: “A única condição que o novo professor reúne em si, para o bom desempenho de tal lugar [sic] é ter o dorso muito flexível”.

Ainda que o saxofone não seja citado neste episódio, podemos destacar parte das estruturas de poder em jogo nos meios musicais do Rio de Janeiro em um período em que o instrumento já se encontrava em desenvolvimento. Introduzido ao público fluminense na primeira metade da década de 1850 por instrumentistas de reconhecida qualidade, porque ainda não havia sido possível instituir uma cadeira de ensino de

saxofone no Imperial Conservatório de Música, quase trinta anos depois? Por falta de repertório, por falta de músicos especializados, por falta de demanda de alunos, por falta de lastro, ou por falta de um protegido do monarquia imperial?

Por ocasião da nomeação, Viriato fez publicar na *Gazeta de Notícias* de 29 de março de 1880 uma longa carta em protesto contra a nomeação interina, temendo “ver um amador ocupando o lugar outrora ilustrado pelo artista Callado, de saudosa memória e mérito incontestado.” Ao que nos sugere Cernicchiaro em seus relatos, Duque Estrada-Meyer realmente não gozava de boa reputação no meio musical: “Como compositor, não se conhece nada dele, posto que era músico fraco, leitor à primeira vista medíocre, e pouco ágil nas execuções orquestrais.” (CERNICCHIARO, 1926, p. 511, tradução minha). Reconhecendo “a influência dos padrões do novo professor” Viriato sustenta a acusação de incompatibilidade “no lado moral” entre o ofício do “distinto guarda-livros da casa comercial dos Sr. Narciso, Arthur Napoleão & Miguez” e os interesses do Conservatório, desafiando Duque Estrada-Meyer para um concurso público dividido em três provas específicas: “1º Argumentação entre os candidatos da harmonia propriamente dita, 2º Leitura à primeira vista de uma ou mais peças concertantes, 3º Desenvolvimento de tema em forma de fantasia”.

Determinado a fazer justiça, Viriato tentou inverter o poder de decisão: “o público - repetimos - terá o direito de duvidar das habilitações dos artistas residentes nesta capital, e reconhecerá, se não houver protesto, o Sr. Meyer, como natural sucessor na ordem do mérito, do desditoso Callado.” Levando em conta o peso de uma nomeação de um ministro do Império, as relações de poder na capital imperial, a significativa popularidade de Viriato, e a aparente disparidade da competição, é difícil imaginar que Duque Estrada-Meyer aceitaria o desafio, e não foram encontrados indícios de que o “duelo” aconteceu. O estabelecimento de Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, por sua vez defendeu-se da acusação de interesse direto ou indireto na nomeação de seu funcionário através da edição de 10 de abril de 1880 da *Revista musical e de Belas Artes*, alegando que “No capítulo - arbitrariedades, a nomeação do Sr. Duque Estrada Meyer é simplesmente: mais uma, e nada mais!” Vimos no perfil biográfico de Domingos Miguel que o conservatório e suas arbitrariedades já estavam sob fogo cruzado desde a década de 1870. De qualquer forma, a polêmica explica porque não há “menção ao fato de que Meyer era professor do Conservatório”, assim como analisado por Aragão (2013). Discutindo aspectos do aprendizado nas práticas musicais do

período, o pesquisador ressalta ainda o fato da “descrição de Pinto sobre Callado em nenhum momento o nomeia como professor.”

Assim como no caso de Domingos Miguel e outros saxofonistas do período, a presença de Viriato em diversos concertos em prol da causa abolicionista foi registrada na imprensa fluminense. Como discípulo e companheiro de Joaquim Antonio da Silva Callado, Viriato foi lembrado como “nosso primeiro flautista” depois da morte de seu mestre em 1880. A amizade entre os dois estendeu-se para “além-túmulo”, assim como registrada na *Gazeta da Tarde* de dezembro de 1883:

A memória dos dois grandes músicos brasileiros, rediviva no coração de todos os que sentem e amam a arte, Viriato Figueira da Silva e Joaquim Antonio da Silva Callado, vai ter uma brilhante sagração.

Diversos cavalheiros, com o intuito de fazer com que descansem em jazigo perpétuo os restos de tão notáveis cidadãos, vão realizar brevemente no teatro Sant’Anna, um espetáculo-concerto no qual tomarão parte, as sumidades do nosso mundo artístico. (...) (*Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 7 dez. 1883, p.2.)

E o saxofone, onde se encaixa nesta história? Nos esparsos fragmentos historiográficos que dão forma à figura que por muito tempo foi considerada como “o primeiro solista de saxofone do Brasil” refletem-se as contradições que dificultaram e obscureceram o processo de disseminação do saxofone no período que compreende as décadas 1850 a 1880. Em relatório sobre o ano de 1884, o ministério do Império justifica falta de recursos para a criação de cadeiras de diversos instrumentos no Conservatório de Música, entre eles os saxofone:

O Conservatório de Música é um estabelecimento de incontestável utilidade e continua bem merecer a proteção do Estado. Quando as circunstâncias financeiras do país forem mais lisonjeiras, não se esquecerá a Diretoria da Academia das Belas Artes de solicitar aumento na prestação anual que atualmente é concedida a este estabelecimento, não só com o fim de criar algumas outras aulas de reconhecida necessidade, como sejam as de fagote e corne-inglês, de oboé e *saxofone*, de harpa e cítara, de composição, órgão, contraponto, etc., e bem assim dividir algumas das atuais cadeiras, em que um só professor dificilmente pode satisfazer a todo o ensino, como acontece com a aula de rudimentos do sexo feminino, mas também para melhorar os vencimentos dos professores e empregados. (...) (*Brasil. Ministério do Império*. Rio de Janeiro, 1884. p.8. grifo meu)

Escrever sobre o saxofone quase sempre se reduz a discorrer sobre uma ausência, de certo modo voltamos sempre ao seu *não-lugar*. Para além de preencher lacunas e esclarecer imprecisões na historiografia do saxofone no Brasil, parece haver

um *não-dito* na forma como se deram as associações entre a figura de Viriato Figueira da Silva e o saxofone nas fontes analisadas por esta investigação.

Assim como registrado na imprensa fluminense, Viriato se apresentou como solista de flauta e saxofone regularmente em teatros do Rio de Janeiro na década de 1870, executando peças de virtuosismo, caprichos e temas com variação em ambos os instrumentos. Por outro lado, nas quase vinte menções ao seu nome no livro *O Choro*, Alexandre Gonçalves Pinto evoca a figura de Viriato Figueira como grande flautista e compositor e jamais como saxofonista. Poderia se argumentar que a inserção do saxofone nos ambientes culturais descritos por Gonçalves Pinto se deu em um período posterior, mas ele não demonstra constrangimento em exaltar figuras de gerações subsequentes, como Anacleto de Medeiros, Coelho Grey e Luiz Americano como saxofonistas. Contraditoriamente, também foi visto acima que “o Animal” caracterizou o saxofone como símbolo de evolução e “progresso desta cidade maravilhosa” (PINTO, 1978, p. 63), o “instrumento da moda figura obrigatória nos Fox-americanos”, expressando um discurso de descontentamento, lamentando pelos flautistas que adotaram o saxofone como segundo instrumento. “Enquanto isto a flauta é, e será sempre a rainha melodiosa da nossa musica brasileira.” (p. 165) Neste sentido, não é de se estranhar a ausência do saxofone nas notas de falecimento de Viriato Figueira da Silva publicadas em *O Mequetrefe*, *Gazeta de Notícias* e *Gazeta da tarde*.

Reunindo os títulos encontrados no acervo do Instituto Casa do Choro e no acervo Alexandre Dias²⁰, 15 composições de Viriato foram catalogadas, entre polcas e quadrilhas. As informações da Hemeroteca adicionam quatro títulos de partituras que se encontram perdidas até o momento: *Amoroso* - tango “oferecido ao seu compadre e amigo Luiz F. dos Santos”, a polca *Caiu, não disse*, editados pelo Sr. Manoel A. Guimarães & Irmão, a peça de concerto citada por Cernicchiaro, *Carnaval do Brasil*, e uma peça explicitamente escrita para o saxofone, citada em programa de concerto no teatro Recreio Dramático em benefício do clarinetista e saxofonista Cesário Villela: “*O Artista*, grande polca de concerto para saxofone com acompanhamento de orquestra, composição pelo pranteado flautista brasileiro Viriato Figueira da Silva, e por ele dedicada ao popular e querido ator brasileiro, o comendador F. Correa Vasques” (*Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 nov. 1886. p.6)

²⁰ Alexandre Dias - pianista, pesquisador responsável pela idealização e manutenção de diversos acervos digitais como o www.ernestonazareth150anos.com.br e o www.chiquinhagonzaga.com/acervo.

Como pudemos ver no artigo “O Rio de Janeiro Harmônico” citado acima, já na década de 1850, período em que o saxofone foi introduzido no Brasil, era possível detectar uma forte identificação entre a flauta e os valores da *genuína* música brasileira nos discursos nacionalistas em circulação. Mas neste período histórico, o modelo cultural vigente era europeu, predominantemente francês, e como vimos acima, o saxofone, foi qualificado em críticas da imprensa brasileira como instrumento “difícil”, “ingrato” e “rebelde”. Expressa de forma tão apaixonada por Gonçalves Pinto em *O Choro* aproximadamente 80 anos depois, a associação entre flauta e música brasileira (a constante reverência ao grupo de Callado, Viriato, Rangel e Luizinho, todos “afamados” flautistas-compositores) parece ter sido exacerbada como instrumento de defesa dos gêneros nacionais contra um “inimigo” ainda mais poderoso: a cultura norte-americana e sua crescente indústria do entretenimento na década de 1920, que contou com o saxofone como maior instrumento de identificação em meio ao fenômeno das *jazz-bands*.

3.2 Anacleto de Medeiros (1866-1907)

Anacleto de Medeiros no saxofone; Irineu de Almeida, oficlide; Lica, no bombardão; Pedro Augusto, no clarinete, e Luís de Sousa, no pistom, em uma serenata plenilunar, era a maior homenagem que a Noite poderia receber de corações humanos. (CEARENSE, 1924. p. 223)

Filho de uma escrava liberta, Anacleto de Medeiros nasceu na ilha de Paquetá em 13 de julho de 1866, e tornou-se um dos mais importantes músicos da cena musical carioca do final do século XIX. Assim como conceituado por Baptista Siqueira (1969), Anacleto forma ao lado de Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Antônio da Silva Callado uma “trindade” da música popular urbana emergente à época. Um estudo historiográfico deste grande mestre da música brasileira extrapola completamente os limites de nossa investigação. Proponho aqui uma reavaliação das formas como o nome de Anacleto de Medeiros associou-se ao saxofone nas fontes pesquisadas. A citação acima é bastante sugestiva de uma significativa incorporação do saxofone aos conjuntos populares urbanos das décadas de 1890 e 1900, período rememorado por Catullo. Obviamente, é apenas uma sugestão, posto que, seguindo o uso das ocorrências do saxofone na imprensa como instrumento de coleta de dados, as manifestações culturais “da rua” (salvo o carnaval) não eram assunto merecedor da atenção de seu “ilustrado

público”. Os periódicos do Rio de Janeiro começam a registrar as atividades profissionais de Anacleto de Medeiros a partir de 1884, mas sempre como compositor e maestro, não como instrumentista.

No capítulo *Saxofone, um estranho nos “Choros”*, Velloso analisa a presença do saxofone nas gravações realizadas no Brasil a partir de 1912, com formação instrumental típica do choro, concluindo que “era raro encontrar o saxofone como instrumento solista nos pequenos conjuntos, onde a flauta e o clarinete eram mais frequentemente utilizados.” (VELLOSO, 2006, p. 49) Por outro lado, o trecho do perfil de Anacleto de Medeiros onde “O Animal” descreve a relação do maestro com seus amigos na roda de choro, é suficiente para levantar dúvidas acerca desta noção:

(...)Privando com eles na maior intimidade no mesmo nível de igualdade os acompanhando para o choro onde sobressaía com num inigualável executor no seu saxofone que era o seu instrumento predileto. (PINTO, 1978, p. 78)

Levando em conta as limitações naturais da tentativa de interpretar o grau de inclusão ou pertencimento do saxofone no choro através de uma análise quantitativa dos músicos associados a este instrumento nos perfis do Animal, rastreamos até este ponto a trajetória do saxofone nas mãos de uma linhagem de múlti-instrumentistas de sopro (que exerciam paralelamente atividades de compositor, regente, arranjador e professor), que atravessa a virada do século e tem seu ponto culminante na obra de Anacleto de Medeiros e Francisco Lima.

No ano de 2004, tive a oportunidade de participar de uma equipe de catalogação do Acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro. Antônio Augusto (2012) descreve o sentimento de frustração no encontro com um campo em ruínas:

Apesar de sabermos que Anacleto escreveu um amplo repertório que foi executado e gravado pela corporação, é desapontador o número de originais de Anacleto, documentos de indescritível valor histórico-musicológico, encontrado no Acervo. As 38 composições do autor são cópias de período posterior ou arranjos e adaptações realizadas por terceiros. (AUGUSTO, 2012, p. 6)

Não obstante as condições precárias em que o acervo se encontrava, o projeto permitiu uma reavaliação do papel de Anacleto de Medeiros no trânsito entre música popular e música de concerto. Segundo o levantamento de Augusto (2012), o acervo da banda contabiliza 38 composições de Anacleto, entre polcas, valsas, *schottischs*, tangos,

quadrilhas e marchas, gêneros que, no repertório da banda, conviviam com aberturas e adaptações de trechos operísticos e sinfônicos.

Como sabemos, a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro contava com naipe de saxofone em seus registros desde a fundação em 1896 (AMORIM, 2012). Mas, quando o processo de gravação mecânica se inicia no Brasil em 1902, não é possível distinguir sua presença na precária qualidade das gravações. A dificuldade é maior sabendo que o saxofone frequentemente dobrava melodias, contrapontos e figuras de acompanhamento com outros instrumentos na escrita tradicional para banda. Sabe-se também que a banda completa não cabia no estúdio de gravação e reduções eram necessárias. Dependendo da gravação, os nomes “Banda da Casa Edison” e “Grupo da Casa Edison” eram utilizados nessas reduções com músicos diferentes.

É o caso da gravação de 1903 do choro (assim como anunciado em voz alta no início da gravação) *Está se coando* de Anacleto de Medeiros pelo Grupo da Casa Edison. A instrumentação de solo de clarinete com acompanhamento de tuba e contraponto de bombardino sintetiza a sonoridade da banda completa de forma engenhosa, e a precisão da execução sugere a batuta ou a execução ao clarinete do próprio Anacleto.



Exemplo musical 1. *Está se coando*, polca (Anacleto de Medeiros), compassos 1 a 4

Mostrando a compatibilidade entre as denominações polca e choro, *Está se coando* foi gravada em disco da Casa Edison novamente em 1913, mas desta vez anunciada como “polca pelo Grupo Vieira Lima & Cia de São Paulo.” O locutor que anuncia parece ter invertido a ordem dos sobrenomes ao anunciar o nome do grupo, uma vez que o catálogo de Nirez inclui a gravação de *Está se coando* entre 18 discos do Grupo Lima Vieira & Cia. Esta é uma das primeiras gravações do saxofone realizadas no Brasil, neste caso já assumindo a função de que Pixinguinha fez lembrar tempos depois; a instrumentação é solo de flauta com contraponto de sax-soprano e acompanhamento de violões e cavaquinho.

Exemplo musical 2. *Está se coando*, polca (Anacleto de Medeiros, contraponto de Oliveira Lima), compassos 1 a 8

Não há registros de peças escritas especificamente para o saxofone no acervo remanescente das obras de Anacleto de Medeiros. Assim como a maior parte do repertório de choro do século XIX, os *schottischs*, polcas, e valsas de Anacleto cabem perfeitamente na extensão do saxofone. Mas, levando em conta a predileção de Anacleto pelo saxofone, assim como descrito pelo Animal, não é difícil entender o papel do instrumento como veículo de expressão daquele que foi uma das figuras mais importantes da cena musical carioca da virada para o século XX. Quando o pioneiro saxofonista paulista Francisco de Oliveira Lima inicia uma série de gravações pela Casa Edison em 1913, a música de Anacleto se faz presente com a polca *Está se coando*. O fato de Pixinguinha ter gravado a polca *Três Estrelinhas*, com solo de saxofone pela Victor em 1919 também reforça a ligação entre o célebre Anacleto compositor e o “desconhecido” Anacleto saxofonista. Neste ponto da pesquisa, considero produtivo discutir o saxofone na concepção e difusão de gêneros populares urbanos em emergência no fim do século XIX.

Assim como Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Callado, Anacleto foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento da polca brasileira, matriz de vários sub-gêneros em compasso binário recorrentes na música brasileira do período focalizado. Pesquisas sobre a polca no Brasil, enquanto “uma tradição brasileira” assim como qualificada por Alexandre Gonçalves Pinto em *O Choro*, ainda estão por merecer maior aprofundamento. A imensa popularidade do gênero ao fim do século XIX é evidente “no grande número de músicas qualificadas sob este gênero encontradas em centenas de partituras e cadernos manuscritos” (ARAGÃO, 2013, p. 119) e nos catálogos de

partitura em circulação na virada do século. O catálogo “Flores do baile”, por exemplo, estampado na capa e na contracapa de uma edição da casa Artur Napoleão da famosa polca *Só para Moer*, de Viriato, com mais 600 títulos de compositores brasileiros e estrangeiros, “das polcas mais em voga”:

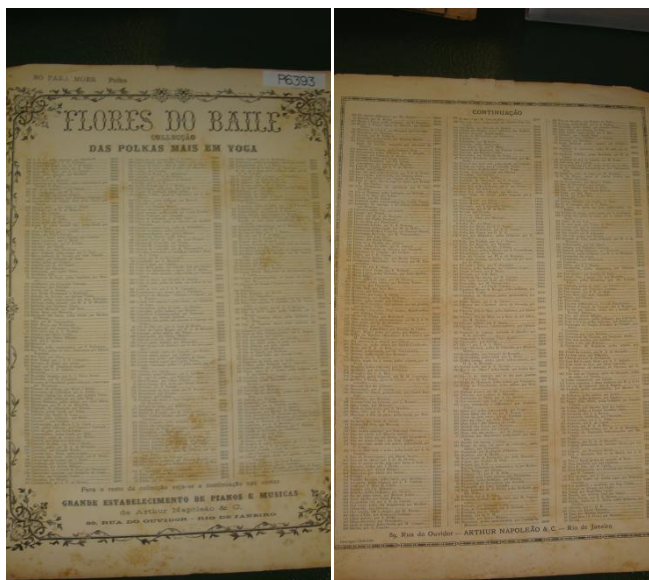


Figura 4. Catálogo de polcas da casa Artur Napoleão, 1900 (fonte: Coleção Mozart de Araújo).

Analisando um catálogo como este, podemos observar mais de perto a mistura da polca com outros gêneros, além de dimensionar o quanto se perdeu na falta de cuidado com os acervos de música brasileira do século XIX. Partituras perdidas como de Callado, a polca-lundu *Peça só que você verá*, e a polca *Caiu, não disse?*, de Viriato Figueira da Silva. Como pequenas crônicas musicais, os títulos das polcas faziam alusões e referências a fatos e expressões do cotidiano dos músicos e da população.

Sob a análise de Aragão (2013), o “todo-complexo” da polca possuía uma flexibilidade que a permitiu misturar-se com células rítmicas e “requebros” de outros gêneros em compasso binário como o maxixe, o lundu, o tango e o cateretê, podendo ser qualificada de “macia”, “vagarosa” ou “chorosa” quando tinha andamento mais lento e um caráter mais lírico; ou “buliçosa” e “saltitante” quando os “requebros” se fazem presentes na melodia em andamento mais rápido. Este forte elemento rítmico subjacente nos contornos melódicos torna-se a característica principal de construção de um estilo que começa a se difundir a partir da década de 1870 e se consolida definitivamente na virada para o século XX. Na medida em que foi adotado por compositores que participaram desta gênese musical, como Viriato Figueira da Silva e

Anacleto de Medeiros, proponho considerar o saxofone como agente coadjuvante neste processo.

Para ilustrar o ponto em questão, cito alguns exemplos de células rítmicas e síncope “entranhadas” nas linhas melódicas de compositores de polca do período referido, delineando um estilo emergente na música de Mesquita e Callado, passando por reelaborações nas obras de Anacleto e mais adiante nas gravações das polcas de sax-soprano de Francisco Oliveira de Lima:



Exemplo musical 3. *Está se coando*, polca (Anacleto de Medeiros) e célula rítmica subjacente, compassos 1 a 4

Analisando aspectos de transmissão e oralidade, Aragão ressaltava a circulação de “um vocabulário de unidades menores que são transmitidas e recorrentemente recombinadas” (ARAGÃO, 2013:166) nas práticas musicais do choro no século XIX. Os exemplos a seguir mostram uma concepção ritmo-melódica originando-se em outros gêneros nas obras de Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Callado, antecessores de Anacleto de Medeiros:



Exemplo musical 4. *Batuque*, tango - 3º parte (H. A. Mesquita), compassos 46 a 49



Exemplo musical 5: *Lundu Característico* (J. Callado), compassos 97 a 100



Exemplo musical 6: *Puladora*, polca (J. Callado), compassos 1 a 4

3.3 Francisco de Oliveira Lima

No período de transição entre o Segundo Reinado e a República, parte significativa da atividade econômica e cultural no Brasil se transferiu para São Paulo. Na década de 1910, as “novidades paulistas” do mercado fonográfico passam a ser anunciadas nos jornais da capital fluminense. É neste contexto que surge Francisco de Oliveira Lima, o primeiro saxofonista brasileiro a gravar uma quantidade expressiva de polcas, valsas, e schottischs, na maior parte de sua autoria. Oliveira Lima gravou 52 fonogramas na Odeon como solista de sax-soprano na década em 1913 e 1916, disponíveis para audição *online* no acervo do Instituto Moreira Salles.

Até o momento, não foi possível encontrar locais e datas de nascimento e morte de Francisco de Oliveira Lima em nossos rastreamentos. Os dados artísticos no verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira trazem uma boa estimativa de tempo de vida: o saxofonista teria nascido na década de 1880 e falecido por volta de 1850. Mas a informação de que ele teria nascido e falecido no Rio de Janeiro é improvável; Oliveira Lima era um dos líderes do “Grupo Lima Vieira & Cia de São Paulo”, assim como anunciado em voz-alta no início da gravação de *Está se coando* em disco da Casa Edison; seus discos constavam na lista de “novidades paulistas” dos anúncios da Odeon na imprensa da capital fluminense; os dados encontrados na imprensa paulista confirmam pelo menos parte de sua atuação profissional como compositor e maestro em São Paulo.

Não obstante as dificuldades de obter dados biográficos mais precisos, o processo mecânico de gravação não só salvou do esquecimento um personagem da história do saxofone no Brasil, mas revelou um artista cuja obra pode ser vista como um elo de ligação entre o século XIX e o século XX, tanto pelas características estilísticas e qualidade de suas execuções, quanto pelo quantidade de composições registradas. Entre os gêneros gravados constam diversas polcas, *schottischs*, e valsas, um tango, uma

habanera, e uma mazurca. Em nossa análise, importa perceber que Oliveira Lima parece ter seguido a mesma concepção de Anacleto, Mesquita, Callado, entre outros, como linguagem rítmico-melódica aplicada ao saxofone que vai ser reafirmada e reelaborada por saxofonistas como Severino Rangel (Ratinho), Luiz Americano nos anos subsequentes.



Exemplo musical 7. *Cabulosa*, polca (Francisco de Oliveira Lima), compassos 1 a 4



Exemplo musical 8. *Estrada de ferro*, polca (Francisco de Oliveira Lima), compassos 1 a 4

No catálogo de Nirez, o compositor e saxofonista paulista Francisco de Oliveira Lima aparece associado a três grupos de nomes diferentes, a saber: Grupo Lima Vieira & Cia, Terceto Francisco Lima (acompanhamento de cavaquinho e violão), e Grupo Francisco Lima (ver anexo 1). No acervo do Instituto Casa do Choro, encontramos um manuscrito da valsa *Colhendo Flores* (de “Francisco Lima - Paulista sax”), uma de suas composições gravadas em 1916. Constam também duas partituras para piano de um compositor homônimo, Francisco de Paula Oliveira Lima (segundo dados da imprensa pernambucana falecido em 1905), editadas pela Préalles & Comp. de Pernambuco. Com um número de gravações bastante expressivo na primeira metade da década de 1910, Oliveira Lima ilustra uma presença significativa do saxofone nos gêneros populares urbanos brasileiros neste período que antecede a explosão do fenômeno *jazz-band* em 1920.

Com melodias em *moto contínuo*, encadeamentos harmônicos tonais simples por vezes inusitados, as polcas de Oliveira Lima assemelham-se às polcas de Callado, exigindo um alto grau de domínio do instrumento. Analisando os fonogramas de Oliveira Lima gravados pela Casa Edison, ficam evidentes traços e procedimentos característicos de uma concepção estilística que se fez conhecer nos primeiros registros fonográficos do Brasil a partir da década de 1900, mas cujas raízes retrocedem pelo

menos três décadas no século XIX. A audição destes registros pioneiros (disponíveis no Anexo 2) revela características estilísticas típicas da interpretação de melodias de choro ao saxofone, como diversas ornamentações (apojaturas, mordentes e trinados), flexibilidade das divisões rítmicas (antecipações e retardos de notas da melodia), e variações de articulação (alternando legato, destacado e staccato). No entanto, em sua análise das gravações de Francisco Lima, Velloso (2005) não identifica o solo “chorado”, entre outros elementos “caracteristicamente brasileiros”.

As transcrições (ver ANEXO 4) das composições de Oliveira Lima revelam um conhecimento aprofundado de diversos recursos técnicos e expressivos do saxofone, como por exemplo:

Uso da chave de oitava para efeitos melódicos; ornamentações; uso da tessitura;



Exemplo musical 9. *O sorrir de um anjo*, schottisch (Francisco de Oliveira Lima), compassos 1 a 4

Saltos largos e polifonia implícita:



Exemplo musical 10. *Darci*, schottisch (Francisco de Oliveira Lima), compassos 26 a 29



Exemplo musical 11. *Serelepe*, tango (Francisco de Oliveira Lima), compassos 17 a 21

Do ponto de vista da atualidade, tanto a quantidade quanto a qualidade das composições e execuções de Oliveira Lima revelam uma presença significativa do saxofone no choro da primeira década do século XX. De certa forma, o músico paulista antecipa um estilo de execução de gêneros populares urbanos que vem a consolidar-se nas gravações de Luiz Americano e Ratinho, dois dos saxofonistas brasileiros de maior atuação na história da música brasileira gravada. Sua atuação também demonstra que, apesar da inestimável contribuição de Alexandre Gonçalves Pinto, para a memória musical popular brasileira e para nosso objetivo de dimensionar um lugar ocupado pelo saxofone nas práticas musicais onde o instrumento se difundiu no Brasil, contradições e personagens periféricos relevantes podem permanecer ocultos na construção de nossa memória.

CAPÍTULO 4 - O SAXOFONE E A CULTURA EUROPEIA NO BRASIL

A busca dos primeiros vestígios do saxofone nos acervos de partituras da segunda metade do século XIX é tarefa árdua, impondo diversas limitações e desafios para a pesquisa. No Brasil, mesmo com a recente catalogação e digitalização de importantes coleções como os acervos Chiquinha Gonzaga²¹, Pixinguinha²², Jacob do Bandolim²³, os acervos do Instituto Casa do Choro e da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, não é possível sequer formar uma imagem fragmentada do desenvolvimento do saxofone no período estudado nesta pesquisa. No acervo de partituras da Biblioteca Nacional, por exemplo, os títulos relacionados ao saxofone mais antigos datam da década de 1930. Quase nenhum dos acervos históricos de música do Rio de Janeiro imperial foi preservado, mas talvez a maior dificuldade seja mesmo em reconhecer que, no período entre suas primeiras apresentações na década de 1850 e o fim do século XIX, o instrumento “recém-chegado” atravessava uma longa e difícil fase de introdução nas práticas musicais brasileiras, com uma metodologia e um repertório ainda em estágios iniciais, e portanto sem uma demanda expressiva no mercado editorial de partituras da época.

Desta forma, surge novamente em nossa investigação a necessidade de retornar ao berço do saxofone no Velho Mundo. Embora Adolphe Sax tenha pessoalmente publicado material substancial para seus instrumentos e se associado a compositores que começaram a criar um repertório para o saxofone ainda na década de 1850, como Kastner²⁴, Singelée²⁵, e Demersseman²⁶, havia uma clara ausência de partituras para instrumentos de sopro no fim do século XIX. (HEMKE, 1975, p. 270) Nos catálogos e periódicos europeus predominavam peças para piano e canto, ocasionalmente peças para violino e violoncelo e em menor número para flauta e piano. Levando isto em conta, a dificuldade em encontrar partituras do século XIX especificamente designadas para saxofone no Brasil não é de se estranhar.

²¹ Idealizado em 2011 pelos pesquisadores Alexandre Dias e Wandrei Braga, o acervo digital Chiquinha Gonzaga recuperou e publicou mais de 300 partituras da compositora por meio da Lei de Incentivo à Cultura e Natura Musical.

²² Sob guarda do Instituto Moreira Salles desde 1999, o acervo Pixinguinha é um dos maiores e mais importantes acervos de partituras de música brasileira do século XX.

²³ Composta por milhares de documentos entre partituras, discos, fotografias, correspondências, livros, a coleção Jacob do Bandolim foi doada ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1974.

²⁴ Georges Kastner (1801 - 1867) - Compositor e musicólogo de Strausbourg.

²⁵ Jean Baptiste Singelée (1812 - 1875) - violinista e compositor belga.

²⁶ Jules Demersseman (1833 - 1866) - flautista e compositor francês

Os dados da imprensa do Rio de Janeiro imperial mostram com significativa regularidade o saxofone em solos com acompanhamento de piano e de orquestra em diversos programas de teatros, salões e clubes sociais da cidade a partir da década de 1850, mas lamentavelmente não foi possível encontrar partituras destas obras. O repertório destas primeiras apresentações era composto predominantemente por fantasias e variações de árias de ópera, gêneros instrumentais emblemáticos ao longo de todo o século XIX. Como será discutido adiante, este mesmo repertório encontrava críticas na oposição entre ópera italiana e música alemã, ou entre “música moderna” e “música clássica” (MAGALDI, 2004).

Por outro lado, a dinâmica do desenvolvimento do saxofone na Europa pode nos dar referências para reconstituir o processo de disseminação do saxofone no Brasil. Apesar destas limitações, podemos ter uma compreensão mais clara desta fase através de partituras de alguns dos primeiros compositores europeus a escrever para o saxofone, da historiografia do ensino do instrumento na Europa, bem como através dos primeiros métodos escritos entre 1846-1877.

4.1 Metodologia do saxofone no século XIX

O estudo da metodologia de ensino é imprescindível para a reconstituição da trajetória de qualquer instrumento musical. Consenso na musicologia, o uso da metodologia dos instrumentos musicais tem sido incorporado à pesquisa de diversas maneiras, seja para reconstituir seus processos de construção e aprimoramento mecânico, para rastrear e analisar determinadas práticas interpretativas e pedagógicas em uso ou desuso na atualidade, ou para organizar, traduzir e tornar acessíveis importantes obras didáticas. Se por um lado, tanto na Europa quanto mais no Brasil, ainda era raro encontrar partituras para saxofone na segunda metade do século XIX, diversos métodos europeus para o instrumento foram publicados neste período.

Entre 1844 e 1846 foram escritos os três primeiros métodos de saxofone que marcam o início da história da metodologia do instrumento: o *Méthode complete e raisonnée de saxophone*, de George Kastner, o *Méthode complete de saxophone*, de Jean François Barthelemy Cokken, e o *Méthode elementaire de saxophone*, de Hartmann. (LEVINSKY, 1997)

Assim como Berlioz, Meyerbeer e Rossini, o compositor e musicólogo Georges Kastner (1801-1867) foi um dos grandes entusiastas do saxofone na primeira metade da

década de 1840, e foi o primeiro compositor a usar o saxofone como instrumento orquestral em 1844. Kastner estreou neste ano sua ópera *Le dernier roi de Juda* em um concerto no auditório do Conservatório de Paris, incluindo um sax baixo em sua orquestração. Na posição de secretário de uma comissão encarregada da música militar francesa, Kastner recebeu através de uma ordem militar oficial a incumbência de escrever um método para saxofone. Escrito em colaboração com o próprio Adolphe Sax, o *Méthode complète e raisonnée de saxophone* foi publicado em 1846 (mesmo ano do patenteamento do instrumento), e provavelmente oferece a ilustração mais próxima da concepção original do saxofone e suas possibilidades.

Contendo mais de cento e quarenta páginas, o método de Kastner é dividido em duas partes: a primeira aborda fundamentos de teoria musical, desde notação até tópicos como expressão, ornamentação e formação de acordes; a segunda trata de aspectos técnicos essenciais do saxofone, da montagem do instrumento, postura de execução, formação de embocadura, tabela de digitação, a estudos, duetos, transcrições de repertório operístico e orquestral, e composições originais do autor.

A ilustração do saxofone na tabela de digitações do método de Kastner corresponde ao barítono em Mi bemol da atualidade, mas o instrumento é identificado como um modelo tenor em Mi bemol. O sax tenor em Si bemol está curiosamente ausente da lista de membros da família do saxofone contida no método, e alguns membros descritos, como os superagudos e os subcontrabaixos jamais foram vistos em coleções ou catálogos. Esta listagem também é uma das poucas em que foram incluídos os saxofones afinados em Dó e em Fá, concebidos por Sax para uso em orquestra sinfônica: (Ibidem:16)

Quadro 2: Família de saxofones segundo o *Méthode complete e raisonnée de saxophone* (1846), de George Kastner

Modelo	Afinação
Super-agudo	Dó
Super-agudo	Si bemol
Agudo	Fá
Agudo	Mi bemol
Soprano	Dó
Soprano	Si bemol

Contralto	Fá
Contralto ou Tenor	Mi bemol
Baixo	Dó
Baixo	Si bemol
Contra-baixo	Fá
Contra-baixo	Mi bemol
Bordão	Dó
Bordão	Si bemol

O processo de leitura da tabela de digitações do *Método completo e sistemático para saxofone* de Kastner é um tanto confuso, mostrando somente as sapatilhas que eram acionadas para produzir uma determinada nota, e não as combinações digitais. Mesmo assim ela nos oferece uma ilustração das limitações técnicas e mecânicas do instrumento a época de seu patenteamento (p. 14):

- no projeto original de Sax, a extensão do saxofone era de Si¹ a Fá³ (sons escritos - aos modelos modernos foram acrescentados um Si bemol¹ no registro grave e um Fá suspenido no agudo);
- havia duas chaves de oitava para diferentes notas;
- não havia digitações cromáticas como Si bemol *bis*, Dó lateral ou Fá suspenido alternativo;
- as notas do registro grave Si¹ e Dó suspenido¹ tinham chaves presas diretamente a campana, sem articulação com o corpo principal como nos modelos atuais;
- Ré² e Ré suspenido² eram regularmente digitados respectivamente com a primeira e segunda chave de palma na mão esquerda.

Segundo Hemke (1975), o método de Kastner possui tamanha riqueza de informações e qualidade progressiva que seria capaz de guiar o “aluno musicalmente e tecnicamente desinformado” a níveis artísticos excepcionais, e que “com algumas modificações, ele ainda ofereceria treinamento válido para o estudante de saxofone do século XX.” (HEMKE, 1975, p. 267) Georges Kastner incluiu em seu método duas composições originais dedicadas à Adolphe Sax: *Variations faciles et brillantes*

(*Composés sur un Thème original*), para sax alto e piano; e o *Sextour*, escrito para dois sopranos em Dó, um alto em Fá, dois baixo em Dó, e um contrabaixo em Fá.

Assim como discutido em capítulos anteriores, o movimento de reorganização e modernização das bandas militares francesas na década de 1840 foi fundamental para o desenvolvimento do saxofone na Europa. Em 1845 foi criado em Paris o *Gymnase Musical Militaire*, instituição onde o fagotista e professor Jean François B. Cokken (1801-1875) por cinco anos formou com sucesso as primeiras turmas de saxofonistas a integrarem as bandas francesas. Cokken produziu um dos testemunhos a favor de Adolphe Sax quando a patente do saxofone foi judicialmente contestada em 1847:

Sabendo que algumas pessoas têm negado a existência do saxofone, estou pronto para atestar a vocês que este instrumento realmente existe, que eu mesmo o toco e ensino no Ginásio Musical Militar. Aproveito a oportunidade para acrescentar que o saxofone é um instrumento tão bonito quanto bom, de uma qualidade grandiosa e de um timbre magnífico e finalmente, *o mais fácil de se tocar e aprender*. Eu não duvido de que excelentes resultados podem ser obtidos dele em *bandas militares assim como em orquestras sinfônicas*. (PONTECOULANT apud HEMKE, 1975, p. 145, tradução e ênfases minhas)

Além de destacar a importância das bandas militares francesas como espécie de berço do saxofone, neste depoimento fica evidente a intenção de incorporar a nova invenção em sua concepção original ao instrumental da orquestra sinfônica. Assim como o testemunho de Cokken permite entrever, outra ideia fortemente associada ao saxofone desde suas primeiras interações culturais é a noção de que o instrumento seria “o mais fácil de tocar e aprender”, um conceito que contribuiu tanto para sua disseminação quanto para o seu demérito no século XX.

Assim como Kastner, Jean François Cokken publicou seu *Método completo de saxofone* em Paris no ano de 1846. Apesar das informações da capa indicarem sua aplicação a “todos os saxofones em diferentes tons”, o texto introdutório oferece pistas sobre que modelos de saxofone teriam se desenvolvido primeiro e que modelos teriam chegado ao Brasil a época de sua introdução: “Atualmente, somente os saxofones afinados em Mi bemol são usados”, indicando o sax alto ou o sax barítono. Como foi visto, os saxofones graves tiveram a honra das primeiras aparições públicas, elogios e inclusões orquestrais, mas assim como quase todas as imagens de saxofones do século XIX indicam (ver abaixo), o sax alto foi o primeiro membro da família a se desenvolver.



Figura 5. modelos de sax-alto dos anos de 1849, 1856, 1857 e 1861
(fonte: <http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>).

Depois dos desenhos explicativos utilizados por Adolphe Sax para a obtenção da patente do saxofone, Cokken foi o primeiro a oferecer uma descrição detalhada sobre a boquilha do saxofone. De acordo com o método, a boquilha poderia ser feita de madeira ou metal, mas ao que Cokken indica, a boquilha de madeira era usada com frequência, já que recomendava o aluno a sempre checar a regularidade das bordas da área (também chamadas de mesa) onde a palheta é fixada à boquilha. O método apresenta também a primeira discussão sobre as relações entre densidade de palhetas, formação labial e coluna de ar do saxofonista.

Em comparação com o método de Kastner, a embocadura do saxofone também é descrita em maior detalhe por Cokken. Kastner limita-se a descrevê-la como “semelhante à do clarinete”, adicionando que os dentes superiores poderiam fixar-se diretamente em contato com a boquilha para dar maior estabilidade e resistência a execução, uma ressalva do próprio Adolphe Sax. Já Cokken como fagotista, recomendava o uso dos lábios cobrindo as arcadas inferiores e superiores, embocadura usada em instrumentos de palheta dupla, praticamente em desuso no saxofone hoje atualmente. O método oferece estudos de escalas diatônicas e cromáticas, intervalos, exercícios de interpretação e um total de 51 duetos com níveis variados de dificuldade.

Jean François Cokken foi nomeado professor de fagote do Conservatório de Paris em 1851. Suas atividades como professor de saxofone no *Gymnase Musical Militaire* terminaram com a transferência das atividades de formação de músicos

militares para o Conservatório de Paris em 1857, ano em que Adolphe Sax inaugurou o ensino do instrumento na renomada instituição.

Em uma análise comparativa dos primeiros métodos para saxofone escritos no século XIX, Levinsky (1997) destaca ainda outro método publicado em 1846 por um autor cuja identidade não foi esclarecida nas pouquíssimas fontes onde é citado: o *Méthode élémentaire de saxophone*, de Hartmann. Como só o sobrenome é listado no catálogo da Biblioteca Nacional de Paris, a hipótese mais plausível é a de que este método foi escrito pelo fagotista, oboísta e clarinetista alemão Johann Wilhelm Hartmann. Contendo quarenta páginas, o *Méthode élémentaire de saxophone* oferece informações sobre embocadura, postura, palhetas, articulação e uma tabela de digitações idêntica à usada por Kastner em *Méthode complète e raisonnée de saxophone*.

Entre os exercícios musicais, Hartmann inclui escalas diatônicas e cromáticas, exercícios preparatórios, exemplos curtos de dois compassos contendo variações de articulação (a serem transpostos pelo aluno), estudos interpretativos e duetos em diferentes ritmos e tonalidades contendo transcrições de óperas de Auber, Donizetti e Verdi. Em contradição com seu título, o *Método elementar de saxofone* parece ter sido direcionado ao que em dias atuais poderíamos classificar como um aluno de saxofone iniciante avançado ou intermediário, na medida em que traz um mínimo de considerações preliminares sobre teoria e performance, e uma progressão mais rápida de dificuldade técnica do material apresentado.

Após este impulso inicial da metodologia na segunda metade da década de 1840, mais de vinte anos se passaram até que surgisse um novo método para saxofone. Publicado pela primeira vez em 1867, o *Grande méthode complète de Saxophone* foi escrito por um dos primeiros virtuosos do instrumento, o belga Louis-Adolphe Mayeur (1837-1894). Aluno de Adolphe Sax e um dos instrumentistas de maior destaque no cenário musical parisiense das últimas décadas do século XIX, (GREENWOOD, 2005) Mayeur era solista de saxofone, clarinete e clarinete baixo das orquestras da Ópera de Paris e da Ópera de Bruxelas, compositor prolífico e regente de diversas bandas francesas militares e civis. Fonte primária na pedagogia do saxofone, o *Grande méthode complète de Saxophone* recebeu menção honrosa na Exposição de Paris do ano de sua publicação e foi re-editado diversas vezes. Com mais de cem páginas, o *Grande méthode complète de Saxophone* traz orientações sobre a formação da embocadura do saxofone, emissão, posição da língua, dinâmica, ritmo e articulação, além de um dueto e um quarteto compostos por Mayeur.

Uma ampliação da versão original do método de Mayeur foi publicada em 1896 na França e na Inglaterra com o título *Nouvelle et grande méthode de saxofone*. O prefácio desta edição traz informações importantes acerca dos aprimoramentos técnicos incorporados ao saxofone na década de 1890:

O saxofone foi inventado por volta do ano de 1844 por Adolphus Sax, que deu a ele seu nome. Desde esta época, diversos aprimoramentos foram realizados em sua construção, todos fabricantes de instrumentos tentaram melhorá-lo em sua precisão, conveniência, formato e digitação mais fácil para atender os requisitos dos músicos modernos.

Entre os que tem sido especialmente bem-sucedidos, devo mencionar os Srs. Evette e Schaeffer, sucessores de Buffet Crampon e P. Goumas & Cia, cujo último modelo chamado “sistema Evette e Schaeffer” satisfaz todas as aspirações do artista. (MAYEUR, 1896)

Mayeur assegura o leitor que “o sistema é o original, mas com os seguintes aprimoramentos adicionais”:

- chave de trinado entre Si e Dó para o dedo indicador direito;
- Si bemol digitado com os indicadores direito e esquerdo, como no sistema Boehm;
- chave de Fá suspenso para o dedo anelar direito
- chave de Sol suspenso articulada, fechando automaticamente com as notas da mão direita;
- chave de Si bemol frontal para o indicador esquerdo
- chave de Si bemol grave para o mindinho esquerdo
- chaves de Mi e Fá acima do pentagrama
- digitação de Mi bemol com o dedo médio direito

Considerando o ano de falecimento de Louis Mayeur (1894), as explicações acima negam a suposição de que “a extensão do saxofone em 1898 chegava só até Si grave.” (HEMKE, 1975, p. 271). Na realidade, o Si bemol grave do sistema Evette e Schaeffer foi assimilado de um modelo desenvolvido por Millereau em colaboração com Louis Mayeur, patenteado em 1888 como o “sistema Millereau-Mayeur”, assim como o próprio Hemke descreve em outro capítulo de sua tese. (p. 84)

As contribuições de Louis Mayeur como solista, compositor e professor o posicionam como uma das figuras mais importantes na história do saxofone no século

XIX. Ao lado de Henry Wuille²⁷, e Ali Ben Soulle²⁸, Mayeur foi um dos principais saxofonistas cujo talento e dedicação foram explorados por Adolphe Sax na disseminação de seus instrumentos, nos concertos que realizava em sua oficina e em diversas tournées e exposições industriais da década de 1860. O catálogo de suas composições contabiliza mais de 370 obras, entre peças para piano, para banda, música de câmara para diversos instrumentos de sopro, e 28 solos de saxofone baseados em temas de ópera. (GREENWOOD, 2005) A lista das composições para saxofone de Louis Mayeur demonstra novamente a predominância do sax alto no processo de desenvolvimento do instrumento: do total de 28, constam apenas um solo de sax tenor e um duo para alto e tenor.

Outro método de grande importância na pedagogia do saxofone foi o *Méthode compléte des Saxophones*, de Hyacinthe Klosé (1808-1880). Publicado na França em 1877 e reeditado diversas vezes, o livro didático de Klosé foi até boa parte do século XX um dos métodos de saxofone mais difundidos nas práticas de ensino do instrumento. Mais conhecido como exímio clarinetista e pelas suas contribuições fundamentais para a pedagogia do clarinete, Hyacinthe Klosé foi professor de clarinete do Gimnase Musical Militaire e do Conservatório de Paris de 1838 a 1868. (LEVINSKY, 1997, p. 259) Como saxofonista, foi aluno de Adolphe Sax e professor de distintos saxofonistas como Louis Mayeur. Seu método contém seções de fundamentos teóricos da música, exercícios técnicos, e três conjuntos de estudos para o desenvolvimento de respiração, fraseado, variações rítmicas, e articulação. Diversos exemplos do *Méthode compléte des Saxophones* foram utilizados em métodos publicados na Europa e no Estados Unidos. Atestando a extensa contribuição de Klosé para a metodologia do instrumento, a editora Alphonse Leduc publicou entre 1866 e 1928 pelo menos quatro coleções de exercícios e estudos para saxofone: *Etudés de mécanisme*, *Etudes chantantes*, *Exercises journaliers pour le saxophone*, *Etudés de genre et de mécanisme*.

Vistos em conjunto, os métodos de saxofone discutidos “desenham” um lugar para o saxofone em seus primeiros anos de vida, como afirmações e reafirmações de suas ligações com o erudito, a orquestra, a banda de música, mas também com a dimensão popular na própria recorrência do referencial operístico. Deste modo,

²⁷ Henry Wuille (1822 - 1872) foi um dos primeiros alunos de Adolphe Sax, e primeiro solista de saxofone a se apresentar nos Estados Unidos em 1853 com a orquestra do regente e empresário francês Louis Jullien. (HEMKE, 1975)

²⁸ Pioneiro do saxofone francês, Ali Ben Soualle também excursionou com a orquestra de Jullien, introduzindo o saxofone o turcofone (um modelo de saxofone modificado por ele mesmo) ao público de diversos países ao longo da década de 1850 (idem: 343).

podemos aprofundar nossa compreensão dos reflexos que os percursos pedagógico e evolutivo do saxofone na Europa tiveram no Brasil.

É interessante notar a ausência de certos assuntos ou técnicas nos exemplos analisados, ajudando-nos a entender melhor configurações técnicas, aspectos estilísticos, e criando novas interrogações e direções de pesquisa. O uso do registro super-agudo, por exemplo, presente nas primeiras descrições do saxofone, está ausente dos métodos do século XIX. As primeiras teorizações e tentativas de sistematização do seu uso começam a aparecer na década de 1900.

Outro elemento de grande importância para a pedagogia do instrumento é a ausência de discussão sobre a técnica e o uso do *vibrato* no saxofone. Com toda a referência a música vocal, incorporando elementos temáticos, técnicos, expressivos e performáticos da ópera, a referida “compreensão da arte do canto aplicada aos instrumentos de sopro” (*A vida fluminense*, 4 dez. 1872), seria de se esperar que o *vibrato* em instrumentos de sopro na música de concerto tivesse origem neste período. Como efeito que se tornou prática habitual de grande parte dos saxofonistas no século XX, é surpreendente a noção de que o *vibrato* não fazia parte das técnicas de performance do saxofone de concerto no século XIX, assim como também não era usado, pelo menos no âmbito da música de concerto, em outros instrumentos de sopro neste período.

Segundo Hemke (1975), Marcel Mule (1901-2001, sucessor de Adolphe Sax na cadeira de saxofone do Conservatório de Paris), tinha conhecimento de vários saxofonistas que o precederam na Banda da Guarda Republicana francesa que não usavam a técnica, se dando conta ter sido ele próprio um dos primeiros instrumentistas de sopro na música de concerto a adotar o *vibrato* no fim da década de 1910, influenciado por sua experiência prévia como violinista. Como poderoso elemento subjetivo no conceito sonoro e expressivo, Marcel Moyse²⁹ também ressalta o preconceito contra “jovens partidários do *vibrato*” por grande parte dos instrumentistas de sopro em 1905; até jovens flautistas eram acusados e guilhotinados pelo “crime”; segundo ele, seu uso era considerado “pior que cólera”. (HEMKE, 1975, p. 275) Utilizado com maior liberdade e naturalidade nas práticas musicais populares, o uso do *vibrato* no saxofone tornou-se parte habitual na música de concerto a partir da década de

²⁹ Marcel Moyse (1889 - 1984) - célebre flautista, professor e regente francês.

1920 com a explosão de popularidade das *jazz-bands* e de saxofonistas como Rudy Wiedoeft (1893 - 1940) nos Estados Unidos.

Entre suas múltiplas atividades como inventor, instrumentista, arranjador e empreendedor, neste período, Sax se impôs o desafio de alçar a música de câmara para instrumentos de sopro ao mesmo patamar de valor da música para cordas, tratando o saxofone como membro da família de metais em seus arranjos de repertório sinfônico como Haydn e Mozart (Ibidem: 330). Sax formou as primeiras turmas de saxofonistas no Conservatório de Paris de 1857 a 1870, lançando as bases do repertório e do corpo didático para o instrumento. A guerra franco-prussiana devastou a economia francesa em 1870, levando a supressão do programa de formação de músicos militares incorporado ao Conservatório de Paris. Se por um lado a ausência de uma cadeira de saxofone no de 1870 a 1940 contribui muito para limitar sua disseminação, o ensino do instrumento se deu de forma continuada a partir de 1850 em sucursais do conservatório francês e instituições de ensino de música na Bélgica, Suíça, Espanha e Itália.

A respeito da disseminação do saxofone nas composições instrumentais das bandas civis e militares europeias, Hemke (1975) afirma que as bandas francesas e belgas passam a incluir a família de soprano, alto tenor e barítono somente a partir da década de 1870, “finalmente chegando a um ponto de estabilização em número e tipo perto da virada do século.” (Ibidem: 243) Neste ponto de seu desenvolvimento, o instrumento já havia se tornado um “ingrediente necessário” para as bandas francesas, mas havia permanecido relativamente sem uso em orquestras. Segundo Hemke, na década de 1880 o saxofone já estava incorporado como naipe de boa parte das bandas espanholas e italianas, mas permanecia ausente em bandas da Inglaterra, Alemanha, Áustria, e Rússia.

Aspecto abordado em importantes relatórios sobre o saxofone no Brasil (VELOSO, 2005; AMORIM, 2012) as primeiras interações do saxofone com as bandas de música brasileiras pôde ser rastreada nos dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional com maior precisão, indicando que nas mãos de João José Pereira da Silva, o saxofone entrou como instrumento solista, ao mesmo tempo nos teatros fluminenses e nas bandas de música do Arsenal de guerra da Marinha, instituição que já anunciava licitações de instrumentos incluindo o saxofone no fim da década de 1850. Como músico da capela imperial, Pereira da Silva também introduziu o saxofone em cerimônias religiosas, abrindo espaço para que outros saxofonistas, como Domingos Miguel e Cesário Villela, executassem solos em ritos litúrgicos também registrados pela

imprensa no período estudado. Assim como seu colega de ofício, Henrique Alves de Mesquita, Pereira da Silva transitava entre gêneros populares e eruditos em suas múltiplas atividades como regente, multi-instrumentista, compositor de romanzas e quadrilhas e editor de partituras da Corte.

4.2 Cultura europeia no Brasil Imperial

O sonho burguês de um Brasil civilizado, manifesto nos anúncios de artigos finos, luxuosos, e da música de gosto refinado, era prejudicado pela macula da escravidão. As *valsas brilhantes, as fantasias, as árias de ópera* não abafavam o *eco das batucadas africanas*, nos largos, nas esquinas. Os propagadores do discurso civilizador desejavam que estes fantasmas negros fossem invisíveis, mas estes eram sempre presentes, nas ruas de sua cidade, nas páginas dos jornais - um Rio de Janeiro que eles desesperadamente tentavam esconder, mas que, inevitavelmente, sempre seria mais pardo e negro do que branco. (FREITAS SILVA, 2010, p. 166. grifos meus)

Em seu panorama da cena musical do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920, Mônica Vermes (2011) chegou a um levantamento de cerca de 1,500 músicos atuantes nos ambientes musicais cariocas, tanto na música erudita quanto na música popular, tomando como base os livros *Storia della música nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiaro e *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto. Em sua formulação de cena musical, a autora propõe uma “possível abordagem integradora” no distanciamento de conceitos cristalizados, como popular, erudito, compositor, obra, e intérprete, para “observar a complexidade dessa rede de relações e principalmente, os trânsitos e superposições que tendem a ficar de fora ao se pensar especificamente em uma ou outra categoria.” (VERMES, 2011, p. 11) Presentes em ambas categorias (popular e erudito), ocorrem em seu levantamento nomes como Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Carlos Gomes, entre outros menos conhecidos. Assim como vimos acima, essa versatilidade indicava também “as peculiaridades do exercício profissional da música no Brasil, da segunda metade do século XIX, a necessidade de desdobrar-se em vários papéis para poder viver de música.” (p. 5) Nos interessa aqui reconhecê-los como insígnias integrantes de um “contingente de músicos, muitos deles invisíveis nos registros históricos, que partilhavam desses dois universos, certamente transportavam de um lado para outro, sutilezas de interpretação que modificavam as músicas, e interligava neste trânsito partes que parecem distantes do Rio de Janeiro musical.” (p. 8)

Se levarmos em consideração a enorme quantidade de partituras de compositores populares do século XIX em acervos da atualidade (cerca de 10,000 títulos), coleções como o acervo Jacob do Bandolim, ou o acervo do Instituto Casa do Choro, abrangendo diversos gêneros que integram o universo do choro como polcas, quadrilhas, valsas, *schottischs*, tangos, maxixes, lundus, etc., em sua maioria, gêneros importados do Velho Mundo e rearranjados em solo brasileiro, não é difícil “ouvir” o “eco das batucadas” passando a acompanhar e a transformar as melodias das “valsas brilhantes, fantasias, e árias de ópera” no Brasil do II Império. Porém, devido em grande parte ao impacto das ideias de Mário de Andrade no pensamento musicológico brasileiro, de modo geral a presença da cultura europeia e as práticas musicais brasileiras do século XIX foram menosprezadas e negligenciadas pela pesquisa acadêmica.

Para a intelectualidade nacionalista dos anos de 1920 e 1930, a predominância da cultura europeia era considerada uma “vergonha” a ser subtraída da construção de identidade nacional, o que levou grande parte dos estudos sobre música brasileira a subestimar a riqueza deste período. Volpe (2000) ressalta que “o repertório brasileiro cunhado sob influência europeia não tem sido incluído no conjunto de obras que contribuíram para a formação de uma “linguagem nacional”, sob o pressuposto de que esta só seria possível a partir de elementos autóctones, nativos, populares, folclóricos, e que não lembrassem a civilização europeia.” (VOLPE, 2000, p. 42) Como vimos acima em textos da imprensa do Rio de Janeiro imperial, as raízes do movimento nacionalista retrocedem na linha do tempo até pelo menos a década de 1850³⁰. Por outro lado, em sua estreita relação com os discursos de civilidade e ordem social, “a obsessão europeizante, paradoxalmente, nascia de um sentimento nacionalista.” (FREITAS SILVA, 2010, p.167)

A presença da ópera e sua importância fundamental na dinâmica dos ambientes culturais dos centros urbanos latino-americanos tem sido objeto de análise de recentes trabalhos acadêmicos, oferecendo-nos um novo olhar sobre a presença da cultura europeia nos centros urbanos da América do Sul e suas relações simbióticas com as ideologias de progresso e civilização, bem como seu papel na formação de gêneros musicais e identidades nacionais (MAGALDI, 2004; FREITAS SILVA, 2010; VERMES, 2011; entre outros). Como contribuição valiosa para a reconstituição e compreensão dos meios culturais cariocas do Segundo Reinado, Freitas Silva (2010)

³⁰ Ver “O Rio de Janeiro Harmônico”, *Diário do Rio de Janeiro*, 24 dez. 1856.

apresenta um amplo panorama histórico-cultural contextualizando o surgimento de “uma verdadeira obsessão burguesa pela música nas décadas de 1850 e 1860.” Quando o saxofone desembarca no Brasil na década de 1850, o Império vivia “tempos de fartura”, e o país tomava “pela primeira vez conhecimento do que fosse progresso moderno e uma certa riqueza e bem-estar material” (PRADO JR apud FREITAS SILVA, 2010, p. 151). A força das conexões musicais entre Rio de Janeiro e Paris especialmente nas décadas 1860, 1870 e 1880 (MAGALDI, 2004, p. 3).

Por conta da posição central do Rio de Janeiro enquanto capital de uma monarquia escravocrata do Novo Mundo, a partir da chegada da Corte portuguesa em 1808, a cultura europeia não pode mais ser considerada um elemento exterior, ou uma mera excentricidade da elite local. No processo de disseminação e apropriação da cultura europeia nos centros urbanos latino-americanos como um todo, deixar o status colonial significava abraçar o projeto colonial de “civilizar”, de acordo com padrões europeus. Magaldi (2004) demonstra os papéis centrais da ópera (principalmente italiana) como gênero subsidiado pela família Real portuguesa, do surgimento de um projeto de urbanização e um circuito de teatros nos padrões arquitetônicos e estéticos parisienses como base da nascente indústria do entretenimento, do surgimento de um mercado de partituras e instrumentos musicais (principalmente o piano como grande símbolo de status de uma classe burguesa em formação e afirmação com a abertura de seus salões), do grande fluxo de imigrantes e estrangeiros integrando a população e os ambientes artísticos, emoldurados pela dura realidade de uma composição étnica e um regime escravocrata em incômodo contraste com os padrões sócio-econômicos europeus; todos são fatores que contribuíram no processo de transformação da música estrangeira em símbolo nacional, dentro de uma legítima “cultura da imitação”.

Na segunda metade do século XIX, o ilustrado público brasileiro podia encontrar vasta literatura europeia sobre música, entre biografias de compositores, dicionários, tratados, periódicos circulando nas prateleiras de livrarias e clubes musicais do Rio de Janeiro (Ibidem). No contexto histórico e sócio-cultural do século XIX, a ópera era o grande acontecimento social:

(...) Quando da chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808, a sociedade portuguesa, italianizada nos seus gostos artísticos, vivia intensamente as temporadas líricas. A Família Real trouxe em sua comitiva cantores italianos, e deu todo o apoio necessário para que o hábito de frequentar a ópera aqui se estabelecesse, prestigiando com sua presença todos os espetáculos importantes. A ópera não era apenas um acontecimento

musical. era um evento de extrema importância social, cada camarote um palco em miniatura, onde os notáveis podiam ver e serem vistos. Era, em suma, parte fundamental da engrenagem que movia a sociedade. (BARROS, 2008, p. 3)

Embora a ópera já estivesse presente na vida artística brasileira desde o século XVIII, é na década de 1820 que começa a primeira onda de popularidade com a execução das obras de Rossini, “o primeiro herói da ópera no Brasil” segundo Freitas Silva (2010). Após a fase de instabilidade política do período regencial entre 1830 e 1840, as óperas de Bellini e Donizetti passam a dominar os teatros fluminenses, transformando o gênero em “uma espécie de ardente paixão coletiva, se não de mania popular”. A partir de 1850, as óperas de Verdi começam a se tornar conhecidas do público carioca, mas neste período o gênero aparecia neste circuito ao lado das últimas novidades parisienses, “completamente misturado com as músicas burlescas dos vaudevilles franceses, e com a frivolidade das danças de salão” (FREITAS SILVA, 2010, p. 158). De qualquer forma, a popularidade das óperas de Verdi no Rio de Janeiro fica evidente no acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro - ele é o compositor estrangeiro com o maior número de peças catalogadas (AUGUSTO, 2012).

No panorama da metodologia do saxofone no século XIX, vimos que um dos solistas e professores de maior proeminência na França entre as décadas de 1860 e 1890, Louis Mayeur, era solista de saxofone das orquestras dos teatros Ópera de Paris e da Ópera de Bruxelas. Segundo Greenwood (2005), no período em que Mayeur atuou na Ópera de Paris entre 1871 e 1893, foram executadas no teatro oito óperas cuja orquestração incluía saxofone:

Quadro 3: Lista de óperas de 1871 a 1893 contendo partes de saxofone em sua instrumentação (fonte: GREENWOOD, 2005: 30)

título da ópera	compositor	modelo(s) usado
1. <i>Le Juif Errant</i>	J. F. F. Halévy	soprano, alto, baixo
2. <i>L'Africaine</i>	Meyerbeer/Fétis	alto
3. <i>Les Huguenots</i>	Meyerbeer/Fétis	baritono
4. <i>Hamlet</i>	A. Thomas	alto, baritono
5. <i>Le Roi de Manore</i>	J. Massenet	alto, (2) tenores
6. <i>François de Rimini</i>	A. Thomas	barítono, (alto)
7. <i>Henrique VIII</i>	C. Saint Saens	soprano, 2 altos, tenor e barítono

		(“banda <i>onstage</i> ”)
8. <i>Patrie</i>	E. Paladilhe	tenor, baritono

A fantasia era o gênero favorito utilizado na escrita para instrumentos solistas por compositores da maior parte do século XIX. De acordo com Greenwood:

(...) A fantasia era o veículo perfeito para os objetivos de Mayeur porque permitia a ele incluir melodias reconhecíveis, ao mesmo tempo dando a ele a oportunidade de incorporar seções de passagens de *coloratura*, variações engenhosas, interlúdios de piano (permitindo ao solista tempo para descansar) e finais arrebatadores. Durante a segunda metade do século XIX, a burguesia amante da música tinha gosto pela exibição luxuosa da grande ópera e as performances de virtuosidade de músicos individuais. Temas de ópera teriam sido as melodias familiares do dia, e portanto o meio ideal de apelar ao público. Para impressionar o público com o recém introduzido saxofone, havia a necessidade de um repertório adequado ao espetáculo do *showman*. (GREENWOOD, 2005, p. 42, tradução minha)³¹

Confirmando a imensa popularidade da ópera como fonte de inspiração para a música instrumental solística, e especialmente para o nascente repertório dedicado ao saxofone, das 28 peças compostas por Mayeur para saxofone - 14 fantasias, 6 “seleções” (semelhantes às fantasias, mas de menor exigência técnica), 3 “recreações”, 2 cavatinas (pequenas árias), um romance e uma transcrição de tema com variações - todas foram baseadas em temas de ópera italiana.

4.3 O gênero Fantasia de Ópera - mediando funções musicais e símbolos culturais

A presença da cultura europeia no Brasil e o romantismo musical brasileiro são temas que têm sido problematizados e repensados em recentes pesquisas acadêmicas, oferecendo-nos abordagens de maior poder interpretativo para a especificidade do caso brasileiro. Segundo Volpe (2000), a concepção de unidade histórica entre o romantismo e o classicismo proposta por Blume (1970) “coloca nova perspectiva sobre o problema da suposta “defasagem” cronológica entre a produção musical brasileira e europeia”. Ao longo de todo o século XIX, a presença e a referência do repertório europeu no Brasil deram impulso a reelaborações de padrões estilísticos de criação musical, que podem

³¹ “(...) The fantasy was a perfect vehicle for Mayeur’s purposes because it allowed him to include recognizable tunes, while giving him the opportunity to incorporate sections of coloratura passages, skillful variations, piano interludes (allowing the soloist to rest), and dazzling finales. During the second half of the nineteenth century, the music loving bourgeoisie enjoyed the lavish display of grand opera and virtuoso performances by individual musicians. Opera themes would have been the familiar melodies of the day, and therefore the ideal medium to appeal to an audience. In order to impress the public with the newly introduced saxophone, literature exhibiting suitable showmanship was necessary. (...)”

ser aferidas na oscilação entre tendências ora classicizantes, ora romantizantes, como polaridades do mesmo fenômeno musical que atravessa uma unidade histórica. Nesta parte de nossa investigação, procuramos entender de que formas o gênero fantasia de ópera desempenhou um importante papel de mediação na subcultura da ópera, e como as funções que ele sintetizou e exerceu podem ter contribuído na formação de gêneros musicais brasileiros emergentes no fim do século XIX.

Gênero recorrente em praticamente toda a história da música ocidental, a fantasia foi definida e estruturada de diferentes formas nos diversos períodos históricos em que sua designação foi empregada. Do século XVI ao XVII, fantasia era sinônimo de *ricercare*, aplicado à peças para instrumentos solistas estruturadas em contraponto imitativo, antecessoras das fugas barrocas, com graus de elaboração e rigor estrutural menores. No século XVIII, teóricos como Rousseau enfatizaram seu caráter improvisatório: “(...) a fantasia pode ser uma peça regular, que não difere das outras se não pelo fato de que a inventamos enquanto a executamos, e que ela deixa de existir tão logo termina a execução. (...) Uma vez escrita, ou repetida, não é mais uma fantasia, mas uma peça ordinária.” (ROUSSEAU apud GALVÃO e BARROS, 2011, p. 471)

Após o classicismo, um novo sentido é fixado ao gênero fantasia em oposição à forma sonata e suas rígidas regras estruturais, oferecendo ao compositor liberdade para estruturar os materiais temáticos com maior flexibilidade, permitindo-o ajustar as proporções formais segundo a conveniência do momento e introduzir novidade temática à sua maneira. (ZAMACOIS, 1985) Johnson (2007) reforça a noção de que o gênero específico da fantasia de ópera no século XIX era desenvolvido a partir de improvisações sobre temas de óperas populares de instrumentistas e compositores, e tipicamente, era escrito e executado pela mesma pessoa:

(...) Em uma fantasia de ópera, o compositor apresenta melodias emprestadas de uma ópera, frequentemente escrevendo variações sobre estas melodias, feitas para demonstrar a imaginação do compositor e a habilidade do instrumentista. Frequentemente, o compositor incluirá cadências e outros materiais recém compostos em combinação com o material operístico para criar uma paisagem emocional variada para sua peça” (JOHNSON, 2007, p. 3, tradução minha.)³²

Promovendo uma intersecção entre as funções de instrumentista, arranjador e compositor, a fantasia no século XIX teve seu maior herói no virtuose romântico, figura

³² “In an opera fantasy, the composer presents melodies borrowed from an opera, often writing variations on those melodies, designed to showcase the composer’s ingenuity and the performer’s prowess. Often the composer will include cadenzas and often newly composed material in combination with the opera material to create a varied emotional landscape for his piece.”

mítica personificada por músicos como Liszt, Chopin, e Paganini, que potencializaram e se beneficiaram do amplo protagonismo de seus instrumentos nas práticas musicais do século XIX. Por outro lado, neste período o virtuose também passa a exercer o papel de principal agente de publicidade de toda uma rede de atividades relacionadas ao comércio da música.

Naturalmente, as fantasias de ópera encontraram no piano o instrumento ideal para recriar o efeito dramático do espetáculo cênico. Posteriormente, o gênero foi sendo adotado por outros instrumentos solistas ao longo da maior parte do século XIX, e “as sugestões interpretativas da ópera, transpostas para o contexto da música instrumental, reforçavam o caráter cênico da interpretação, a diferenciação de texturas, as variantes de intensidades, dinâmicas e atmosferas.” (GALVÃO e BARROS, 2011, p. 485)

Ainda que frequentemente caracterizada pelo seu aspecto improvisatório, a fantasia pressupunha certos elementos estruturais: a existência de temas principais e secundários que podiam ser reiterados; delimitações de diferentes períodos de caráter contrastante entre si; e eventuais separações entre temas e andamentos, em geral preenchidas com cadências *brilhantes*. Nos casos de instrumento solista com acompanhamento de piano, este cumpria diversas funções, como encarregar-se de introduções transcritas das partes orquestrais, caracterizar as texturas e o ambiente dramático de cada ária; fazer transições e pontes modulatórias; permitir ao solista diálogos contrapontísticos, e interlúdios para que este pudesse descansar em trechos estratégicos da peça. O nome fantasia vinha frequentemente adicionado de distintivos de caráter, como fantasia *brilhante*, fantasia *elegante*, ou fantasia *dramática*; de grau de dificuldade, como fantasia *de concerto*, ou fantasia *fácil*, de origem do material temático, como fantasia *original*, e fantasia-*transcrição*, de técnica de composição, como fantasia *variada* e fantasia-*capricho*³³.

Neste contexto, o gênero fantasia de ópera desafiava o músico do século XIX a lançar mão de sua técnica e imaginação para apresentar, elaborar e manipular um discurso musical que fosse familiar ao público, mas partindo de uma posição em que o status de seu “arranjo” musical, mais ou menos complexo de acordo com suas finalidades e/ou limitações, era elevado ao status de composição legitimada pelo distintivo da ópera. Devemos ainda notar a versatilidade do gênero fantasia na medida em que estes mesmos instrumentistas - arranjadores - compositores faziam uso de

³³ <http://imslp.org/index.php?title=Category:Fantasias&transclude=Template:Catintro>

fantasias de menor grau de dificuldade para seus alunos e métodos didáticos. Como reflexo da importância da ópera na cultura italiana, a maioria absoluta das peças instrumentais escritas na Itália no século XIX era baseada em árias das últimas produções operísticas; neste período o fenômeno da ópera italiana já havia se espalhado pela Europa e é claro pela América Latina, e a fantasia se prestou como um dos principais catalisadores da subcultura da ópera.

Como foi visto na imprensa do Rio de Janeiro imperial, as fantasias sobre temas operísticos foram o principal veículo de expressão do saxofone em seu processo de disseminação nas práticas musicais brasileiras, ao mesmo tempo oferecendo aos solistas um gênero em que podiam exhibir com liberdade os efeitos idiomáticos do novo instrumento e o seu virtuosismo, e ao público, a experiência de identificação e alinhamento com o mundo “civilizado” através de melodias com as quais estavam (ou de alguma forma “deveriam estar”) familiarizados. Uma listagem do repertório para saxofone executado em teatros e salões do Rio de Janeiro assim como registrado em anúncios e crônicas entre 1853 e 1898 evidencia a predominância dos gêneros fantasia e variações, em sua maioria baseados em temas operísticos: 12 fantasias, 6 variações, 4 solos, 4 árias, 3 duetos, 3 formações camerísticas, e 2 polcas de concerto.

Com a abertura dos salões burgueses na segunda metade do século XIX, o repertório de fantasias e variações sobre temas de ópera (escrito e editado para piano em maior parte) transforma-se em gênero mediador “entre a coletividade dos teatros e o espaço familiar dos sobrados.” (BARROS, 2008, p. 1) Como Freitas Silva também ressalta, “o hábito burguês de frequentar o teatro de ópera, além do de tocar e cantar suas árias prediletas ao piano, no ambiente doméstico exercia uma função de diferenciação social, um entretenimento acessível para poucos.” (FREITAS SILVA, 2010, p. 158) As fantasias sobre motivos operísticos faziam parte da variedade de gêneros vendidos como “música moderníssima” no crescente comércio de partituras do Rio de Janeiro imperial, assim como conceitua Freitas Silva (2010):

A música moderníssima da corte era a que chegava ‘no último pacote francês’, junto com outras novidades da Europa. Em grande parte música trivial para dançar, pastiches de peças artísticas famosas, além das benditas fantasias operísticas para piano (peças virtuosísticas escritas sobre os temas das óperas de mais recente sucesso), não se pode negar seu caráter para divertimento e sua curta vida útil. (...) A identificação do público burguês com essa música moderníssima, assim como o de outras manifestações do “gosto”, não provinha de uma preocupação ou senso artístico, mas sim de um deleite dos sentidos. (p. 157)

Mas, para além de sua grande recorrência no repertório de “música moderníssima” vendido nos estabelecimentos musicais do Rio de Janeiro Imperial, ao que indica o texto publicado por Viriato Figueira da Silva na *Gazeta de Notícias* de março de 1880, por ocasião da nomeação interina de Duque Estrada-Meyer para a cadeira de professor do Imperial Conservatório de Música, o gênero fantasia não era somente uma forma conveniente de compositores alcançarem uma identificação com o público, mas era também um notório saber exigido dos grandes instrumentistas de seu tempo. Ao lado dos testes de leitura à primeira vista e “argumentação da harmonia propriamente dita”, a inclusão da prova de “desenvolvimento de tema em forma de fantasia” no desafio que Viriato propõe a Duque-Estrada Meyer chama a atenção na medida em que pressupõe ao instrumentista, no ato de execução, a proficiência e a aplicação de técnicas de composição como tema com variações, desenvolvimento motivico.

Considerando o papel crucial da ópera na cultura ocidental como um todo, o gênero fantasia cumpriu a função de mediar símbolos culturais e discursos de civilidade da monarquia fixados à ópera dos teatros da elite monárquica para os salões burgueses, para instituições de ensino de música através da metodologia de instrumentos musicais em, e em última instância para as ruas da cidade, de encontro às festas e batucadas africanas da população escravizada. A título de ilustração, faremos uma breve análise dos principais procedimentos formais e efeitos idiomáticos presentes na *Grand Fantaisie de Concert sur Rigoletto*, para sax-alto em mi bemol e piano, composta por Louis Mayeur e publicada na França em 1877.

A fantasia de ópera para instrumento solista característica do século XIX quase sempre começava com uma *introdução* de caráter grandioso, em geral executada pelo piano ou pela orquestra, com a função de remeter o público ao universo dramático da ópera e criar expectativa em preparação para a grande entrada do solista.

INTRODUCTION

SAXOPHONE ALTO MIB

Andante.

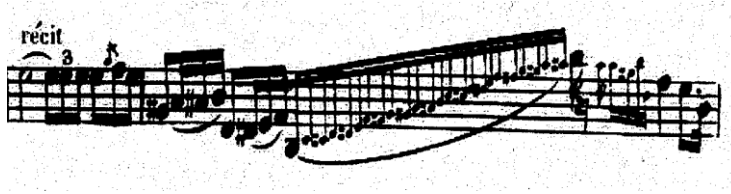
PIANO.

f Ped:

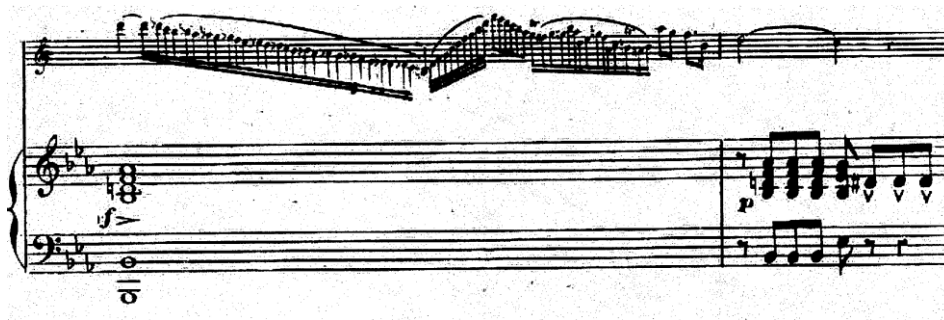
The image shows a musical score for the introduction of the piano from the Grande Fantasia de Concerto sobre Rigoletto. The score is for Saxophone Alto MIB and Piano. It shows the first six measures of the original prelude by Verdi. The piano part is marked 'Andante.' and 'f Ped:'. The saxophone part is marked 'p' and '4p'.

Exemplo musical 12. Introdução de piano da *Grande Fantasia de Concerto sobre Rigoletto*, para sax-alto e piano de Louis Mayeur, transcrição do prelúdio original de Verdi, compassos 1 a 6

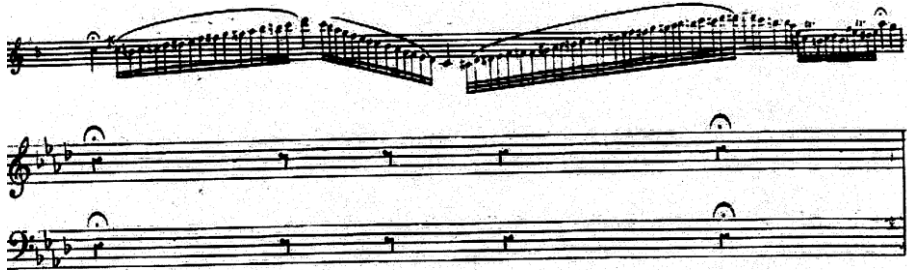
Logo após a introdução, o instrumento solista faz sua entrada triunfal em estilo recitativo no silêncio deixado pelo acompanhamento. Neste espaço, o solista busca o fascínio do público exibindo coloridos timbrísticos de regiões variadas de seu instrumento, escalas cromáticas e arpejos ornamentados percorrendo toda a tessitura, efeitos idiomáticos que afirmam seu protagonismo na trama formal. A partir daí, passa a dialogar e dividir funções de solo, contraponto e acompanhamento com o instrumento acompanhador. As cadências brilhantes eram utilizadas para operar mudanças de andamento, transições e pontes modulatórias na sucessão de árias “fantasiadas”, não só pontuando e às vezes retardando finais de frase e resoluções harmônicas, dando uma certa flexibilidade formal e performática, mas também criando tensão, suspense e contraste com a (suposta) familiaridade do público com a temática operística, e reafirmando o papel articulatório do solista.



Exemplo musical 13. *Recitativo* combinado com arpejo ornamentado escala cromática rápida de duas oitavas, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compassos 7 e 8



Exemplo musical 14. escala cromática em combinação com arpejo de sétima de dominante (cobrindo toda a extensão do saxofone), ornamentação melódica elaborada, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compassos 16 e 17



Exemplo musical 15. Cadência modulatória de transição, combinando escalas cromáticas, diatônicas, e resolução ornamentada, *c Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compasso 72

No que tange a introdução do material temático operístico, ao compositor, era dada total liberdade para escolher quantas e quais árias seriam usadas no desenvolvimento em forma de fantasia, numa função que mais assemelha-se à do

arranjador na atualidade. Nos casos típicos em que compositor e instrumentista são a mesma pessoa, as múltiplas funções formam uma amálgama neste gênero. Em geral, as melodias originais eram citadas literalmente, e submetidas à variação e ornamentação em seguida.



Exemplo musical 16. Apresentação da ária “*E il sol dell’anima, la vita e amoré*”, extraída da parte final do I ato da ópera de Verdi, na tonalidade de lá bemol (original em si bemol), *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compasso 34

No gênero fantasia, era um procedimento comum submeter o material temático a variações diversas, oferecendo ao compositor, assim como ao solista nas cadências, um espaço para exibição de sua inventividade, ornamentar e reelaborar as árias de ópera que legitimavam todo o conjunto implicado.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a large slur. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment. The word 'VARIATION.' is written above the middle staff.

Exemplo musical 17. Variação ornamental, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur, compasso 35

Era imprescindível que a fantasia tivesse um final arrebatador para consagrar a “vitória” do herói-virtuoso, em sua batalha pelo perfeito domínio de seu instrumento, frente ao seu público. Nas codas e *grand finales*, o aplauso do público era preparado através de *accelerandos* e diminuições progressivas no ritmo melódico e harmônico, elevando o grau de intensidade e tensão do discurso expressivo, e conduzindo o ouvinte inexoravelmente ao vigoroso acorde final.



Exemplo musical 18. Coda com figuração em semicolcheias sobre os acordes de tônica e dominante e arpejos invertidos culminando em final apoteótico em Lá bemol maior, *Grande Fantasia de concerto sobre Rigoletto* para sax-alto e piano de Louis Mayeur compassos a 151 a 159

Assim como Freitas Silva as qualifica, as “benditas” fantasias passaram logo a ser desprezadas por boa parte da intelectualidade, recebendo saraivadas de críticas, tanto nos discursos nacionalistas e republicanos, quanto dos defensores da música germânica no Brasil. Mas o dilema que se colocou diante dos organizadores de concerto e do público fluminense era um reflexo direto de pontos de vista importados da Europa. Equiparando a música clássica germânica com as ideias de avanço intelectual, progresso e modernidade, a “música moderna” importada de Paris, identificada com a ópera e a monarquia escravocrata, começou a perder seu glamour nas décadas de 1870 e 1880.

A seguinte crítica à apresentação do saxofonista e clarinetista português Rafael José Croner publicada no *Correio Paulistano* de 10 de agosto de 1867 ilustra o conflito com perfeição:

(...) Na fantasia Fausto - executada no saxofone, o sr. Croner mostrou-se admirável pelas notas limpas e distintas. Nunca pensamos que tal instrumento fosse suscetível de tanta melodia. (...)

Não somos admiradores do gênero de composições intituladas “fantasias”, seguimos neste ponto alguns escritores notáveis e autorizados, que ponderam, com toda razão, que semelhante gênero de música não se presta a uma crítica severa, tendo como fim aquilatar o gênio inventivo dos artistas.

As “fantasias” são na música o que é a literatura ligeira em sua espécie.

Desde sua origem é uma peça sem plano, sem nexos, e até sem ponto obrigatório de partida. Desenvolve-se sobre um tema adotado, é filha de impressões momentânea, e caracteriza-se pelos caprichos de uma imaginação mais ou menos brilhante. Assim a conceberam Sebastião Bach, Mozart e Haendel.

A arte não pode por conseguinte obter uma aplicação tão restrita, cedendo-se aos lances de uma imaginação tão livre. Nunca poderão formar-se deste modo, obras primas e duradouras. (...)

A fantasia ainda é admitida pela novidade; mas desde que o gosto musical apurar-se, desde que cessar essa fermentação inovadora, que se manifesta mais ou menos importuna em todos os órgãos da vida social, as “fantasias” perderão, como tudo que é efêmero, o acolhimento geral, e darão lugar a estudos mais sérios, e a frutos mais sazonados da inteligência. (...) (LITERATURA MUSICAL, 1867)

Somada a seu vínculo direto com o regime monárquico, aos discursos de civilidade, de cosmopolitismo e de ordem social, a relação “promíscua” da ópera com os gêneros importados de Paris passou a ser criticada por parte da intelectualidade brasileira, fosse em defesa da “música clássica” (leia-se música alemã dos séculos XVII e XIX) ou de ideais nacionalistas e regionalistas já presentes neste período.

(...) Tocais algum instrumento, meu leitor? Cantais alguma ária da Traviata ou dos Martyres, minha leitora? Em todo caso, quer sim, quer não, concordareis conosco em que o Rio de Janeiro é uma província por todas as razões favorável ao progresso da música e por consequência da harmonia.

Poderia generalizar esta opinião referindo-me a todo o resto do Brasil, se em cada província não houvesse gosto musical diverso do de outra, se entre seus habitantes não dominassem opiniões diferentes quer na predileção por um ou outro instrumento, quer no *penchant* natural por este ou aquele gênero de composição musical.

Assim, no meu fraco entender, a Bahia deve preferir o patriótico violão aos pistões e as trompas de belicosos sons, e adormecer sonhando mais claros céus ouvindo uma sinfonia de Rossini, do que ao estrepitoso embate de cem acordes de uma abertura de Verdi. (O RIO DE JANEIRO HARMÔNICO, 1856)

Analisando a extensa crônica de C. no *Diário do Rio de Janeiro* de dezembro de 1856, podemos não só interpretar o papel da ópera nos ambientes culturais brasileiros da primeira metade do século XIX, mas também as disputas internas que se acirravam ao longo da segunda metade. Os discursos em defesa do idioma nacional e de uma

identificação com o regional estavam em desenvolvimento. Comparando as províncias brasileiras, C. argumenta:

(...) O Rio de Janeiro porém, como irmã mais velha e portanto mais sabida na metamorfose que o progresso e a civilização tem operado nos costumes e nas tradições de todas as nações, córa de pejo quando escuta os sons da viola que já prezou, quando distingue entre as árias e duetos de maestros de Itália a terna letra de um romance entoado do alto de suas serras, por um roceiro que volta à vida agreste, ou por um carvoeiro que abaixa a voz quando é deslumbrado por um lampião de gás.

O seu repertório compõe-se de todas as peças de óperas italianas que o Fillipone expõe à venda ou a Lyra do Trovador dá a seus assinantes. As composições nacionais de Francisco Manuel, de Bontempo, de Ribas, e de Horta servem apenas de recreios aos neófitos da arte musical; a época pede harmonias ... mais longínquas.

(...) O idioma português, tão doce, tão rico de consonâncias, é rejeitado, é expelido dos aristocráticos repertórios das nossas *dilletanti*, sem que bons mestres de canto (...) tratem de regenerá-lo por um esforço para esta tendência para o que não é nosso. (...)

Exaltando o talento de Henrique Alves de Mesquita, o cronista reconhece o valor da cultura musical europeia, mas convoca os músicos brasileiros a não se submeterem aos seus ditames:

(...) Admiremos, estudemos os grandes maestros da Alemanha e da Itália; porém não fiquemos inertes à proporção que adquirirmos maior porção dos segredos de suas harmonias.

O Sr. Henrique Alves de Mesquita, jovem compositor de música, provou-nos no gênero sacro um talento superior; nesse como noutro qualquer gênero seja seguido o seu nobre exemplo. (...)

A cultura europeia e o gênero fantasia de ópera desempenharam papéis articulatórios fundamentais no desenvolvimento e na legitimação do saxofone nos ambientes culturais das últimas décadas do século XIX. Os valores e padrões estéticos que mediarão neste período estendem-se aos dias de hoje, mas encontraram na figura mítica de Ladário Teixeira (1894-1964), seu maior guardião no século XX.

4.4 Ladário Teixeira - virtuose do saxofone e lenda do romantismo no Brasil

Na história do saxofone no Brasil, o gênero fantasia teve o seu grande herói romântico, ainda que tardio, na figura de Ladário Teixeira (1895-1964). Teixeira tornou-se um dos mais destacados instrumentistas de seu tempo e um dos primeiros concertistas brasileiros a realizar turnês nacionais e internacionais de reconhecido êxito. As ocorrências de seu nome na imprensa paulista ajudam-nos a reconstruir sua trajetória artística, compreender de que forma o saxofone foi legitimado em seu campo de atuação, e tentar elucidar informações vagas e suposições em torno de sua carreira e contribuições para o instrumento.

Na coluna de notícias de Ribeirão Preto, o *Correio Paulistano* de outubro de 1923 registra as excursões e o grande prestígio deste concertista brasileiro:

Acha-se nesta cidade o grande saxofonista cego Ladário Teixeira, que é uma grande capacidade artística, apesar de sua completa cegueira.

Ladário Teixeira, como sabem todos, há pouco tempo, em Montevideo e na capital da França, a cidade-luz, realizou estupendos concertos, tendo sido alvo da maior elevação, em virtude das excepcionais qualidades que revela de modo verdadeiramente maravilhoso.

O extraordinário saxofonista, nesses centros artísticos recebeu dos maiores críticos de arte uma grandiosa consagração tendo sido seus concertos assistidos por verdadeiras capacidades artísticas, que, unanimemente consagraram o valor desse nosso patricio.

Disse Ladário Teixeira, em palestra ontem, ligeiramente manteve com o correspondente de “Correio”, que voltou saudosa a Ribeirão Preto, que é o berço de sua carreira artística, tendo desta cidade as mais vivas e inextinguíveis recordações.(...)

Ladário Teixeira, que é dotado de uma força de vontade ilimitada, pretende seguir brevemente para os Estados Unidos, no intuito de realizar alguns concertos em várias capitais norte-americanas. (*Correio Paulistano*, São Paulo 8, out. 1923, p. 3)

Em ressonância com o “suposto consenso de que o Romantismo teria aparecido no Brasil com muito retardo em relação à Europa” ressaltado por Volpe (2000), a biografia de Ladário Teixeira ganhou contornos de uma verdadeira saga romântica deslocada no tempo. Filho do farmacêutico, jornalista, maçom e mestre de música José Teixeira de Santanna e de Francisca Augusta Teixeira, Ladário e sua irmã Lucilia eram cegos de nascença. Ladário Teixeira elevou a técnica do saxofone a um grau de excelência sem precedentes, e executou, em colaboração com a fábrica Selmer, um projeto original de aperfeiçoamentos na mecânica e extensão do projeto original de construção do instrumento. O periódico paulista *Diário Nacional* descreve em detalhe o “novo tipo de saxofone” em sua edição de setembro de 1927:

Acaba de regressar da Europa o festejado saxofonista patricio Ladário Teixeira.

Sua visita ao Velho Mundo, a Paris, aonde se dirigiu, foi feita especialmente para tratar de introduzir melhoramentos importantes, que aperfeiçoaram o saxofone, fazendo-o um outro instrumento, completamente novo.

Foi encarregada de executar o plano de Ladário Teixeira, a casa Selmer que, reconhecendo o seu valor adotou-o, para a fabricação de instrumentos que obedecem aquela matriz, aos quais deu o nome do autor.

Com a modificação referida, o saxofone ganhou em sonoridade, ficando provido de uma chave para trinados nos graves, e conseguindo subir mais nove notas nos agudos.

Ladário Teixeira mandou fabricar para seu uso dois instrumentos, um, tenor, em dó, outro alto, em mi-bemol.

Breve, terá o público do Rio de Janeiro o ensejo de ouvi-lo em um recital que pretende promover no salão do Instituto Nacional de Música. (*Diário Nacional*, São Paulo 16, set. 1927, p. 2)

Muito se conjecturou em torno do projeto de Ladário Teixeira executado pela Selmer, mas nenhum relatório sobre o saxofone no Brasil chegou a elucidar os detalhes do projeto e se alguma das modificações propostas por ele de fato foi incorporada aos padrões de construção do instrumento na segunda metade do século XX. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* chega a “aumentar” consideravelmente este episódio, segundo ele, Ladário teria sido “o inventor de um modelo especial de sax, conhecido como “Modelo Ladário” de fabricação especial e *adotado nas principais orquestras do mundo.*”



Figura 6. Saxofone Selmer “Modelo Ladário” (fonte: mercadolibre.com.br)

Como sólida contribuição para a historiografia do instrumento, é Hemke (1975) quem novamente esclarece a questão em sua tese *The Early History of the Saxophone*. Assim como foi possível constatar na metodologia do instrumento no século XIX, devemos ter em mente que apesar da semelhança superficial entre os primeiros modelos de saxofone e os modelos da atualidade, a disposição e a articulações das chaves foi

modificada e rearranjada em diversas tentativas de aperfeiçoamento. Em 1929, a Selmer publicou uma tabela de digitações do “*modèle Ladario*”, na qual a extensão aguda do saxofone chega a duas oitavas acima de Sol¹ escrito, e a extensão grave até lá escrito, por meio de uma campana de comprimento estendido.



Figura 7. Saxofone Selmer “modelo Ladário”, visão lateral esquerda (fonte: mercadolibre.com.br)

Uma das modificações que, de acordo com Hemke, poderiam ser adaptadas a qualquer saxofone para permitir que as notas do registro super-agudo fossem alcançadas com facilidade, foi a adição de uma segunda chave de oitava à esquerda da chave automática de oitava regular. A disposição das chaves laterais da mão direita também foi modificada no projeto de Ladário.



Figura 8. Saxofone Selmer “modelo Ladário”, visão das chaves laterais (fonte: mercadolibre.com.br)

A tabela de digitações para saxofone de Ladário Teixeira editada pela casa Selmer em 1929 trazia um texto didático do autor em francês e inglês; nele o saxofonista explica seu projeto de aprimoramentos e algumas de suas técnicas e práticas interpretativas. De acordo com Ladário, os dentes superiores não deveriam entrar em

contato com a boquilha (uma prática presente em métodos de clarinete no Brasil, como o Nabor Pires Camargo³⁴); o *vibrato* deveria ser produzido por um leve movimento da mão esquerda (como num instrumento de corda); o aluno deveria fortalecer a musculatura dos lábios, face e garganta, acostumando-se a um golpe de língua forte. Ainda segundo o saxofonista, “o *slap tongue* usado pelos americanos nas *jazz-bands*, se usado com discrição e auxiliado por um prolongamento da coluna de ar, dá o perfeito *pizzicato*, produzindo precisamente o efeito do *pizzicato* em um instrumento de corda.” (TEIXEIRA apud HEMKE, 1975, p. 284)

Na literatura acadêmica sobre o saxofone no Brasil, Ladário Teixeira figurou com espécie de lenda. A maior parte dos trabalhos relata suas proezas, mas ainda não havia sido possível (ou considerado pertinente) empreender uma investigação mais aprofundada sobre o virtuose brasileiro. Ao longo da pesquisa, consegui localizar um dos netos de Ladário Teixeira. Aproveitando uma das improváveis oportunidades de realizar uma entrevista para esta pesquisa, consegui um contato telefônico com uma de suas filhas de Ladário Teixeira, que me confirmou possuir um saxofone que pertencia a seu pai. Mas, apesar de ter sido indicado por um neto do grande saxofonista, a senhora recusou-se a me receber desconfiada e bastante incomodada com a proposta de entrevista.

Felizmente, pouco tempo antes da tentativa frustrada de entrevistar os familiares do grande saxofonista, em meio ao processo de digitalização das fitas de rolo do Acervo Jacob do Bandolim³⁵, surgiu um registro inédito de um recital de Ladário Teixeira no programa *Gente que brilha*, da Rádio Nacional. Graças à Jacob do Bandolim, parte da memória deste grande músico foi preservada. Entre suas diversas contribuições no campo da música, Jacob Pick Bittencourt (1919-1969) “teve papel pioneiro na área de pesquisa em música popular, cuja importância ainda está para ser estudada.” (ARAGÃO, 2013, p. 184) Jacob fazia gravações caseiras de programas da Rádio Nacional em fitas de rolo para seu acervo meticulosamente sistematizado. Ele gravou, segundo seu depoimento em áudio na fita 022, “todos os programas feitos por Ladário Teixeira em novembro de 1958 na Rádio Nacional”. De acordo com a planilha do

³⁴ Nabor Pires Camargo (1902 -1996) - clarinetista, saxofonista e compositor de Indaiatuba, São Paulo. Na página 4 de seu *Método para saxofone* editado pela Casa Manon em 1955, Nabor recomenda ao saxofonista “em caso algum devemos colocar os dentes na boquilha.”

³⁵ O projeto do Instituto Jacob do Bandolim realizou a recuperação de 122 fitas de rolo contendo exemplos musicais importantes do choro e da música brasileira em geral, pesquisas de campo, programas radiofônicos, etc.

Instituto Jacob de Bandolim, “todos” na realidade eram três: *Gente que brilha* (03/11/1958), *Festival GE* (11/11/1958) e *Carrossel musical* (10/11/1958). O depoimento de Jacob sobre o “resgate” destas gravações revela as dificuldades de projeção de um músico como Ladário Teixeira na década 1950: “(...) Não temos conhecimento de que outros quaisquer concertos seus tenham sido gravados, constituindo portanto, essas aqui reproduzidas, verdadeiras raridades.” (Acervo Jacob do Bandolim, fita 022)

O programa *Gente que brilha* era produzido e apresentado pelo radialista e diretor artístico Paulo Roberto, contava com acompanhamento da orquestra de Chiquinho e era patrocinado pela marca *Bom Brill*, “a esponja mágica”. A estreia do programa foi em outubro de 1950, indo ao ar todas às segundas-feiras às 20:35. “Destinado a enaltecer os artistas da casa [Rádio Nacional]”, fazia-se uma pequena biografia ilustrada com números de sucesso do homenageado. Mas a escolha dos artistas reverenciados revela também uma tentativa de valorizar artistas brasileiros esquecidos ou ignorados do público. O programa de estreia homenageou Luciano Perrone, por exemplo, considerado “o pai da bateria brasileira” na atualidade, mas pertencente à uma classe de artistas - músicos de acompanhamento - que raramente merecia atenção dos veículos de informação. Ao longo de seu primeiro ano, traçou perfis de “artistas da casa”, como Radamés Gnattali, Zé Menezes, Chiquinho e sua orquestra, e Marlene. Mas havia também uma aparente intenção do programa “fazer justiça” ao focar artistas “fora da moda”, como Alfredo Albuquerque (cançonetista), Francisco Corujo (violinista, saxofonista e violista), e Luiz Paulo da Silva (bombardinista). A intenção fica ainda mais clara neste texto de apresentação da figura de Ladário Teixeira:

Sensação na vida de Ladário Teixeira - Ladário não conseguiu até hoje realizar uma só gravação. Enquanto isso, as fábricas e gravadoras estão aí gastando cera com... péssimos defuntos, vá lá. (...) (*Gente que brilha*, Rádio Nacional 20, nov. 1958, p.8)

Os pontos de vista sobre música de concerto e cultura europeia residual resignificada em símbolo nacional, expressos na valorização da carreira de Ladário Teixeira pela Rádio Nacional em 1958, nos oferecem um rico material para reflexão, revelando relações e contradições no percurso do saxofone no Brasil. Anna Paes (2012) ressalta a busca, por parte dos programas de cunho histórico veiculados na Rádio

Nacional, de uma “reconfiguração de um passado musical.” Como um perfeito caso de tentativa de reescrever a história de acordo às necessidades e ideologias de quem a escreve (NETTL, 1996), O *Diário Nacional* de dezembro de 1928 desmente Paulo Roberto na seção *Discoteca* - “o que há de novo nas casas de discos”:

Fantasia de concerto - 2 partes - (Patápio Silva - disco selo vermelho, 25 cms. N. 12845 - Parlophon) - Ladário Teixeira, considerado o melhor saxofonista brasileiro, executa esta fantasia de Patápio, cheia de dificuldades técnicas, como quase todas são as páginas do saudoso flautista brasileiro. Ladário é, mesmo, um virtuose do agradável instrumento. A gravação não trai, em nada, os méritos do artista. (*Diário Nacional*, São Paulo 20, dez. 1928, p.8)

A Fantasia de concerto atribuída a Patápio Silva é na realidade uma composição de Wilhelm Popp³⁶, editada pelo flautista brasileiro. Disponível no catálogo do selo *Revivendo*³⁷, o disco à que a coluna se refere é um dos raríssimos registros remanescentes das gravações feitas por Ladário Teixeira. A memória do maior veículo de comunicação em território nacional (e a do próprio Ladário, ao que as circunstâncias indicam) se “apagou” no período de 30 anos entre as gravações de Ladário pelos selos Odeon e Parlophon (em 1924 e 1928 respectivamente) e o programa da Rádio Nacional de 1958. Assim como os registros fonográficos feitos pelos primeiros saxofonistas brasileiros a partir da década de 1910, as gravações de Ladário Teixeira revelam parte das práticas e características estilísticas da fase introdutória do saxofone no século XIX, das quais ele talvez tenha sido seu principal detentor e guardião no século XX. Porém, é fundamental reconhecer que neste período, o saxofone já havia sido ressignificado pelo fenômeno das *jazz-bands* e a indústria do entretenimento norte-americana. Neste sentido, Ladário se coloca como uma espécie de “herói da resistência” da cultura europeia no Brasil, haja visto que, segundo depoimento de sua neta Leilane Neubarth ao *Correio de Uberlândia* de setembro de 2006, “não admitia tocar nem ouvir música popular”. (AMORIM, 2012)

Para ilustrar em termos práticos o processo de mudanças e ressignificações que se fazem sentir com maior intensidade na história do instrumento a partir da década de 1920, faço referência aos escritos de Sigurd Rascher (1973), que nos ajudam a

³⁶ Wilhelm Popp (1828-1902) - flautista e compositor alemão.

³⁷ http://www.revivendomusicas.com.br/produto_detalhe.asp?id=4533 - Segundo informações de seu sítio eletrônico, o selo fonográfico Revivendo, de “características culturais para a preservação da Música Popular Brasileira”, foi criado em 1987 pelo colecionador pernambucano Leon Barg.

compreender com maior clareza os problemas técnicos e conceituais no trânsito do saxofone entre as dimensões erudita e popular:

Como temos visto, durante um longo tempo o saxofone foi tocado somente em distinta companhia musical - em um hino de Berlioz, em um ópera sobre um tema bíblico de Kastner, na Sinfonia de natal de Fry, (...) em um número maior de óperas, sinfonias e em bandas famosas. Ninguém antes do final da primeira década de nosso século havia tido a ideia de usá-lo na música de baile. - quando tinha cerca de 80 anos. Esta era uma situação musical totalmente diferente e seu escuro, rico som foi logo modificado para fazer frente à competição com trompetes estridentes, tambores trepidantes, pés batendo e conversa alta. Assim, como o som de um instrumento de sopro se forma na boquilha, foi lógico modificar exatamente ela - de uma câmara grande, redonda sobre a qual Sax havia claramente insistido, a uma estreita, mais espessa com as paredes laterais paralelas, não como a do clarinete. A bela, lógica unidade entre corpo [do saxofone] e boquilha, criada por Sax, foi modificada a uma disparidade entre um corpo cônico e uma boquilha com uma câmara essencialmente paralela. Este instrumento não podia mais produzir um rico som com um espectro harmônico repartido, que havia tanto deliziado os grandes músicos de seus primeiros dias. Mas o saxofone podia agora, com uma sonoridade totalmente própria, mais agressiva e estridente, encontrar o seu terreno nas barulhentas orquestras de baile, das quais rapidamente se transformou em importante membro. (RASCHER, 1973, p. 4. tradução minha)³⁸

De sua perspectiva histórica, Rascher veicula a ideia de “música de baile” associada à década de 1920, quando a moda *jazz-band* explode nos centros urbanos do ocidente. As diferenças de ambiente, “companhia” e as diversas configurações acústicas em que o saxofone passou a ser empregado ficam evidentes na concepção de Rascher, bem como seus juízos em torno do “autêntico” som de saxofone. Ele descreve ainda o surgimento de uma valoração que pode explicar o caso de Ladário, entre tantos outros músicos “autorizados”:

Por outro lado, por causa deste desenvolvimento, sua reputação foi muito prejudicada entre os músicos que não atuam na música de baile. A sua nobre origem foi esquecida de todo, e passou a ser conhecido como um instrumento

³⁸ “Come abbiamo visto, per un lungo tempo il saxofono fu suonato solo in distinta compagnia musicale - in un inno di Berlioz, in un'opera su un tema biblico di Kastner, nella Sinfonia di Natale di Fry, in music di scena di Bizet per un nobile lavoro di Daudet, in un maggior numero di opere, di sinfonie ed in bande famose. Nessuno prima della fine del primo descenio del nostro secolo hebbe l'idea di usarlo nella musica da ballo - quando aveva circa 80 anni. Questa era una situazione musicale del tutto diferente, e il suo mórbido, ricco suono fu presto cambiato per far fronte alla competizione con trombe squillanti, tamburi fragorosi, piedi strascicati e forte conversazione. Siccome il suono di uno strumento a fiato si forma nel bocchino, fu lógico cambiare proprio questo - dalla camera grande, rotonda, sulla quale Sax aveva così chiaramente insistito, ad una stretta, piu spesso con le pareti laterale paralleli, non come quelle del clarinetto. La bella, logica unitá di corpo i bocchino, creata da Adolphe Sax, è stata cambiata in una disparità tra un corpo conico ed un bocchino com una camera essenzialmente parallela. Questo strumento non poteva più produrre il suono ricco com un bilanciato spettro di armonici, che aveva tanto deliziato i grandi musicisti dei primi giorni. Ma il saxofono adesso poteva, pur con un suono tutto suo, ma aggressivo e stridente, trovare il suo terreno nelle rumorose orchestre da ballo, delle quali divenne súbito un importante membro. D'altro canto, a causa di questo sviluppo, la sua riputazione si è grandemente deteriorata tra il musicisti non attivi nella musica da ballo. La sua nobile origine fu del tutto dimenticata, divenne conosciuto come un chiasoso, lamentoso strumento da orchestra da ballo, difficilmente meritorio dell'interesse di un musicista serio.”

chato, lamentável da orquestra de baile, dificilmente merecedor do interesse de um músico sério. (p. 5)³⁹

Concluindo seu raciocínio, Rascher recomenda o uso de diferentes boquilhas para saxofonistas dedicados a diferentes estilos musicais; uma boquilha de câmara estreita para obter uma sonoridade agressiva, “como frequentemente buscado na música de baile”, e outra, com a câmara “original”, larga e redonda para obter o som “clássico, adaptado a uma Sonata”. Considerando seu papel no desenvolvimento do saxofone no Brasil, o fenômeno Ladário Teixeira aponta para um passado em que a cultura europeia era o principal fator de legitimação nas artes, e ao mesmo tempo desempenhava papel crucial na formação de identidade nacional nos discursos de civilidade que orientavam a sociedade brasileira. Para os valores estéticos que a Rádio Nacional difundiu ao fim da década de 1950, este papel ainda era útil, mas entrava em contradição com a *vilanização* dos gêneros estrangeiros da moda, como o fox-trot, a rumba e o bolero, em última instância, gêneros de “música de baile”.

Uma análise dos fonogramas de Ladário na discografia de 78 rotações gravados no Brasil mostra a significativa atuação do saxofonista na década de 1920, seu repertório e suas referências estilísticas; os gêneros eruditos predominam na lista de gravações, mas, se de fato havia rejeição de gêneros populares em sua postura artística, Ladário sucumbiu à pressão do mercado gravando o fox-trot *Soluções do jegue* e o tango sertanejo *Canto do galo*:

Quadro 4: Lista de gravações de Ladário Teixeira na discografia brasileira em 78 rpm de Nirez.

Título	Compositor	Ano da gravação	Gravadora	Nº do disco
<i>Fantasia Brillhante</i>	J. B. Singelée	1924	Odeon	122.627
<i>Arioso</i>	J. S. Bach	1924	Odeon	122.628
<i>Fantasia de Concerto(I)</i>	Wilhelm Popp	1928	Parlophon	12.845-a
<i>Fantasia de Concerto (II)</i>	Wilhelm Popp	1928	Parlophon	12.845-b
<i>Soluções do Jegue</i> (foxtrot)	Ladário Teixeira	1928	Parlophon	12.846-a
<i>Canto do galo</i> (tango sertanejo)	Ladário Teixeira	1928	Parlophon	12.846-b

³⁹ “D’altro canto, a causa di questo sviluppo, la sua riputazione si è grandemente deteriorata tra il musicisti non attivi nella musica da ballo. La sua nobile origine fu del tutto dimenticata, divenne conosciuto come un chiassoso, lamentoso strumento da orchestra da ballo, difficilmente meritorio dell’interesse di un musicista serio.”

<i>Canção sem palavras</i>	W. Hauer	1928	Parlophon	12.856-a
<i>Serenata</i>	Hans Sitt	1928	Parlophon	12.856-b

Dos discos listados, tivemos acesso à apenas um deles, a gravação de *Fantasia de Concerto I e II* disponível no catálogo do selo *Revivendo*. Sua audição comprova a riqueza de recursos e efeitos expressivos da impressionante técnica de Ladário Teixeira. Entre eles, podemos citar a proficiência no registro super-agudo, staccato duplo e triplo, variações sutis de articulação, *vibrato* e *frulato*. Ladário buscou alargar a extensão do saxofone de modo a permitir que o repertório pianístico clássico-romântico fosse transcrito e adaptado com mais facilidade.

Nos programas *Festival GE* e *Carrossel musical*, preservados no acervo Jacob do Bandolim, Ladário executa três peças para saxofone e orquestra: *Rapsódia Húngara*, de Wilhelm Popp (original para flauta e piano); *Variações Sinfônicas*, de Leon Boellman⁴⁰ (original para violoncelo e orquestra); e *Fantasia Característica*, de Joaquim Andersen⁴¹ (original para flauta e orquestra); com regência de Leo Peracchi. De acordo com o sítio eletrônico Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central, as peças de Andersen e Boellmann foram executadas no concerto de Ladário no famoso Salão Pleyel de Paris, ocasião em que recebeu uma homenagem do prefeito da cidade. Com sua deficiência visual, podemos apenas imaginar os obstáculos de aprendizagem e o imenso trabalho de memorização, em se tratando de repertório de concerto contendo peças de quase quinze minutos de duração. Lamentavelmente, as tentativas de contato com seus familiares para obtenção de maiores dados sobre a sua fascinante carreira foram frustradas.

⁴⁰ Leon Boellmann (1862-1897) - organista, compositor e crítico musical francês.

⁴¹ Joachim Andersen (1847-1909) - flautista, compositor e regente dinamarquês.



Figura 9. Banda de Monte Alegre com Ladário Teixeira, data desconhecida (fonte: <https://www.facebook.com/JazzBandLadarioTeixeira?fref=ts>)

Uma edição do *Correio Paulistano* de setembro de 1919 nos fornece uma descrição do processo de aprendizado de Ladário:

(...) Apesar de sua cegueira, o distinto solista, contrariamente ao que poderia facilmente supor-se, interpreta os vários autores, não de ouvido, mas fazendo ler-se as partituras por uma pessoa de sua família. Possuindo uma excelente memória musical, fácil lhe é reter as composições que depois executa. (SOLISTA DE SAXOFONE, 1919.)

Paulo Roberto oferece ao público brasileiro uma descrição da fisionomia do herói, seu caráter e suas habilidades extraordinárias no programa *Gente que brilha* de novembro de 1958:

(...) Ladário Teixeira, que é um admirável exemplo do quanto podem a força do talento e a grandeza da alma. Filho de modesta família de Uberlândia, Ladário nasceu cego, aprendeu os rudimentos de música com seu pai, o mestre de banda José Teixeira de Santana. Daí para frente se fez sozinho grande instrumentista de saxofone. Estudou sem nenhum professor, sem obedecer a nenhum método clássico, e sem cursar nenhuma escola de música.

Criou-se à sombra do famoso flautista mineiro Patápio Silva, que ele ouvia em gravações, nas velhas gravações da Casa Edison, Rio de Janeiro. Outro nome que influenciou muitíssimo na vida de Ladário foi o de Paganini, cuja história de grande músico e grande instrumentista ele sempre acompanhou com emoção.

Hoje Ladário Teixeira é um nome respeitado e querido. (...)

Ladário é um músico completo. Desde seu físico agradável e simpático à fisionomia emoldurada por uma cabeleira inteiramente branca, um permanente sorriso nos lábios, além disso um ouvido fora do comum e uma

sensibilidade extraordinária. (...) Ladário, além de seu saxofone-mestre, executa também, sax-horn, trombone, bombardino, baixo-tuba, clarineta, requinta, saxofone e corne inglês, e agora aos 63 anos de idade está estudando... violino e violoncelo. (*Gente que brilha*, Rádio Nacional. Rio de Janeiro, 3 nov. 1958)

Acompanhado por Anita Andrade, “professora em Belo Horizonte e acompanhadora costumeira do mestre” quatro peças foram executadas no programa: *Dança Tártara*, de Spenndiarot; *Rondo*, de Weber, e *Goyesca*, de Granados e *O vôo do besouro*, de Rimsky-Korsakov. Sobre o projeto “revolucionário” de modificações no saxofone “clássico” de Ladário, o radialista orgulhosamente informa o público:

(...) o famoso instrumentista que estamos apresentando em *Gente que brilha*, realizou modificações radicais no saxofone clássico, para isto gastando dinheiro e fazendo sacrifícios imensos. O saxofone “modelo Ladário” tem *quatorze* notas novas. (...)

O número de notas acrescentadas cresce de nove em 1928 para quatorze em 1958, quando vemos se intensificarem os tons de heroísmo nas descrições dos feitos e prodígios de Ladário. No texto biográfico disponibilizado no sítio eletrônico dos Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central e baseado na pesquisa realizada pelo Núcleo Servos Maria de Nazareth, de Uberlândia, este número chegou a quinze:

(...) Embora na casa Selmer não acreditassem na possibilidade das adaptações sistematizadas, colocaram dois funcionários à sua disposição, e em onze meses surgiu o saxofone “modelo Ladário”, único em todo o mundo, passando a ser fabricado pela casa e introduzido nas principais orquestras mundiais. Além de ter mais *quinze* notas e poder tocar músicas clássicas, até de Bach e Beethoven, o novo modelo corrigiu o defeito grave de quebra de sonoridade do registro médio para o registro grave. Embora excelente e vitoriosa sua invenção, o músico uberlandense jamais recebeu qualquer remuneração ou prêmio pelo grande feito de sua autoria, cuja patente foi registrada, “Modéle Ladário Teixeira”, em Paris.(...) (*Ladário Teixeira: A arte iluminando as trevas*. Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central, artigo online, acesso em nov. de 2013)

Paulo Roberto solicita a Ladário Teixeira que demonstre a extensão do instrumento com as suas modificações. Em seguida, Ladário executa um arpejo de quatro oitavas, partindo do lá grave de seu saxofone tenor em dó⁴²:

⁴² Anexo 1, faixa 5



Figura 10. Extensão do saxofone (tenor em dó) Selmer “modelo Ladário” (Fonte: *Gente que brilha*, Rádio Nacional. Acervo Jacob do Bandolim)

O próprio Adolphe Sax foi considerado pioneiro do desenvolvimento do registro super-agudo do saxofone, posto que há relatos de suas habilidades em alcançar esta região controlando os harmônicos nos diversos instrumentos de sopro que executava. As primeiras tabelas de digitação para o registro super-agudo começam a ser publicadas ainda no fim do século XX, e o domínio da técnica de emissão deste registro teve desenvolvimentos independentes do “modelo Ladário”. Ao que as gravações indicam, seu domínio do registro super-agudo foi facilitado pela adição da segunda chave de oitava, mas esta modificação mostrou-se problemática, e acabou não sendo incorporada em modelos subsequentes.

A incorporação do lá grave deu-se, é claro, em alguns modelos de sax-baritono, e Ladário pode ter contribuído com a solução do problema de extensão da campana e inclusão de novo mecanismo. Por outro lado, vimos que o projeto original de Adolphe Sax previa o limite grave até si apenas, e em 1888 é patenteado o modelo “Millereau-Mayeur” incorporando o si bemol grave. Havia uma tendência natural de expansão da tessitura do instrumento, impulsionada pela necessidade do repertório que se transcrevia para saxofone e pelo crescente virtuosismo exigido nas execuções de gêneros da música de concerto.

A opção pelo sax-tenor em dó também nos remete à prática de dois dos saxofonistas mais emblemáticos da história do instrumento: Rudy Wiedoeft e Pixinguinha também tocaram este modelo na década de 1920. Com ares de denúncia, o programa faz menção ao projeto de melhoria do saxofone de Ladário, como se a Selmer tivesse se aproveitado dos aprimoramentos sem dar-lhe o devido crédito:

(...) Este tipo de instrumento já foi adotado aliás por várias orquestras americanas, onde ele é conhecido por saxofone “modelo Ladário”. O mestre até hoje não ganhou um tostão com esta sua iniciativa vitoriosa. Tem faltado a ele o auxílio poderoso da diplomacia brasileira, que talvez ainda venha. (*Gente que brilha*, Rádio Nacional. Rio de Janeiro, 3 nov. 1958)



Figura 11. Ladário Teixeira na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, data desconhecida. (Fonte: Museu da Imagem e Som, RJ)

Não foi possível averiguar quantos saxofones “modele Ladario” foram produzidos pela Selmer, o fato é que o projeto de Ladário não foi incorporado aos modelos de saxofone subsequentes, e nenhuma de suas modificações, assim como discutidas por Hemke (1975), se firmou no projeto de fabricação do instrumento. Apesar disso, Ladário Teixeira prestou contribuição admirável para a história do saxofone, principalmente no Brasil, por sua notável atuação como concertista brasileiro de carreira internacional na primeira metade do século XX, e pelo elevado grau de virtuosismo que alcançou no saxofone, mas não como a manchete “Uberlandense mudou a história do sax” do *Correio de Uberlândia* leva a crer, e muito menos como o afirma o verbete de Cravo Albin: o “modelo Ladário” foi “adotado nas principais orquestras do mundo.” A imagem do herói romântico deslocado de seu tempo, e a figura típica do herói nacional legitimado no estrangeiro e pioneiro esquecido na memória brasileira emerge da fala do próprio Ladário, dirigindo, a pedido de Paulo Roberto, “algumas palavras de estímulo” à “mocidade do Brasil” que (supostamente) o ouvia na ocasião do programa:

A minha intenção... é levar um pouco de fé e de coragem, de espiritualidade a todos que me ouvem. De maneira que, eu aproveitei o ensejo para me apresentar aqui, não no programa *Gente que brilha*, porque estou me apresentando como *gente que não brilha*, estou me apresentando como gente que não brilha. De maneira que eu quero levar para vocês, brasileiros que me ouvem, um pouco de espiritualidade, um pouco de coragem, e um dos meus conselhos, é, quando pegar alguma coisa para estudar, ou para trabalhar, e tiver um pouco de dificuldade, não faça como essa geraçãozinha “coca-cola”, que é muito comum a gente ver dizer: “isto é muito chato. (...)”

Ladário Teixeira faleceu com 68 anos em 1964. Em Uberlândia, Ladário Teixeira é nome de rua, praça, escola municipal, e (ironicamente) até de uma *jazz-band*, mas é difícil encontrar quem tenha ouvido o som de seu saxofone. Reafirmando a ideia de herói romântico a vagar pelo século XX, é preciso reconhecer que, como caso excepcional, a deficiência visual de Ladário certamente contribuiu para uma situação de isolamento em sua carreira. Se por um lado, sua limitação não impediu que seu talento extraordinário tenha sido reconhecido na Europa e nos Estados Unidos, por outro, é possível que além da cegueira, a fidelidade de Ladário às práticas e estilos clássico-românticos tenha impedido uma aproximação com os compositores brasileiros de música de concerto da primeira metade do século XX.

CONCLUSÕES

O saxofone foi capaz de manter uma aura de novidade ao longo de toda sua história, e de certa forma, ele ainda carrega o distintivo de “novo” instrumento até os dias de hoje. Durante muito tempo pretendeu se falar de história do saxofone no Brasil em relatórios acadêmicos sem uma base de dados concreta que pudesse servir de ponto de partida. Pelo senso comum, tanto no Ocidente quanto no Oriente, o instrumento foi naturalizado nas práticas musicais populares como símbolo da cultura e da indústria de entretenimento norte-americanas. Como foi visto, a aptidão e a rapidez com que o saxofone assumiu um certo protagonismo na música de baile e nas *jazz-bands* provocou mudanças na concepção sonora do instrumento, que precisou tornar-se mais brilhante e agressiva para fazer frente a um novo padrão de volume neste contexto. As diversas implicações políticas e ideológicas desta poderosa articulação condicionaram tanto sua pronta aceitação na dimensão popular quanto sua rejeição nos meios acadêmicos tradicionais. Neste sentido, não é difícil entender porque a vinculação original do saxofone com a cultura europeia ficou praticamente apagada a partir de 1920. Como seu fiel escudeiro, Ladário Teixeira emerge neste período como um virtuose romântico do saxofone “clássico”, mas para seu meio em rápida transformação, é como se seus feitos heroicos não tiveram lugar na memória. Graças à Jacob do Bandolim e à preservação de seu acervo pelo Instituto Jacob do Bandolim, parte importante desta memória pôde ser resgatada.

Retomando pontos de pertinência que se evidenciaram nos rastreamentos, é importante partir da introdução do saxofone paralelamente no Rio de Janeiro e em Salvador ainda na primeira metade da década de 1850. Nestes dois centros urbanos (e ao que os rastreamentos indicaram posteriormente em Belém), o saxofone desembarcou em terras brasileiras por via do Arsenal de Guerra da Marinha. Nesta instituição que exercia papel central no projeto de modernização e reurbanização das cidades brasileiras, o saxofone foi adotado por músicos como o flautista, regente, e compositor de música, João José Pereira da Silva, e o clarinetista, compositor e regente Lourenço José de Aragão. Saber que o saxofone podia ser encontrado em estabelecimentos musicais do Rio de Janeiro imperial a partir de 1854 é uma diferença pertinente constituída nesta pesquisa.

Nos ambientes da música de concerto do Rio de Janeiro imperial, acompanhamos nas décadas de 1870 e 1880, a atuação de clarinetista, fagotista e professor português radicado no Brasil, Domingos Miguel, descrito pela imprensa em 1881 como “o primeiro *artista nosso* que se dedicou a estudar o saxofone quando ainda este instrumento era pouco conhecido entre nós.” O clarinetista e compositor de polcas de sucesso Cesário Villela também figurou no mesmo contexto, reafirmando o papel do saxofone como instrumento solista nas práticas musicais do circuito de teatros, salões e clubes sociais da cidade até o fim da década de 1890.

Através dos dados da imprensa, rastreamos o processo de disseminação do saxofone pelas províncias brasileiras, nomeando, no sentido de *dar nome* a estes professores e músicos militares que adotaram o instrumento, como Henrique Luiz Levy e Francisco de Oliveira Lima em São Paulo, Antonio Martins Vianna em Recife, e Antonio Pinto Monteiro em Belém, Horácio Lemos e Coelho Grey no Rio de Janeiro.

Nesta pesquisa, busquei me aproximar do ponto de chegada do saxofone no Brasil, símbolo este que, nas palavras de Certeau (1982), seria um “não-lugar fundador”, um começo “que não é *nada*, ou que não tem outro papel senão o de ser um limite” (CERTEAU, 1982), mas que torna possível uma prática historiográfica e condiciona as relações entre o nosso objeto e as construções identitárias das quais participou em terras brasileiras. Por outro lado, devemos obviamente enxergar as limitações da pesquisa de dados na imprensa do século XIX, atualmente imensamente facilitada pela ferramenta de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em se tratando de um período que antecede o desenvolvimento das tecnologias de comunicação em massa, devemos ter em mente que a imprensa tinha um enorme poder de legitimação, tanto na inclusão quanto na exclusão de informações, eventos, discursos e ideologias. Como uma vitrine, tanto para o Brasil quanto para as nações estrangeiras, o jornal emprestava legitimidade aos fatos noticiados, mas ao mesmo tempo, buscava legitimar discursos de civilidade, modernidade, e cosmopolitismo na construção de uma auto-imagem que alinhasse o país com o as nações europeias, cultas e civilizadas. Dirigindo-se ao “ilustrado público”, os jornais retrataram o saxofone como novo e moderno instrumento europeu, reproduzindo, por uma tendência natural de importar críticas e ideologias europeias, parte das controvérsias envolvendo Adolphe Sax e sua invenção.

Do outro lado da moeda, foi possível contrapor essa fonte “oficial” com a memória constituída no conjunto de dados de obras como *O Choro*, de Alexandre

Gonçalves Pinto e *Storia della música nel Brasille*, de Vincenzo Cernicchiaro. O cruzamento destes dados, assim como estudado por Vermes (2012), permitiu-nos observar os trânsitos do saxofone entre as dimensões popular e erudita, imerso na rica cena musical urbana do fim do século XIX, período em que o papel do instrumentista nas práticas musicais estava prestes a ser transformado pelo advento da indústria fonográfica. Partindo da releitura orquestrada por Aragão (2012), foi possível reinterpretar o saxofone nas mãos de “heróis do choro” como Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros, figuras icônicas que sedimentaram as bases de um universo de gêneros que reflete toda a circularidade do ambiente cultural do período.

Analisando algumas das primeiras gravações de saxofone com acompanhamento típico de violão e cavaquinho em 1912 pela Casa Edison, reconhecemos a expressiva atuação do saxofonista paulista Francisco de Oliveira Lima, gravando composições de Anacleto de Medeiros e dando continuidade ao estilo requadrado das polcas saltitantes de compositores como Mesquita, Callado, entre outros.

Através de informações contidas nos principais métodos para saxofone publicados na Europa na segunda metade do século XIX, pudemos compor um quadro das referências estilísticas e pedagógicas disponíveis ao saxofonista deste período, discutindo algumas das diversas mudanças e aprimoramentos mecânicos que o instrumento sofreu neste longo período experimental. Apesar da ausência de comprovação, é certo que parte deste corpo pedagógico circulou no lucrativo mercado de instrumentos musicais e partituras do Rio de Janeiro imperial.

Não é mais possível dissociar a relevância da cultura europeia na formação da ideia de brasilidade. O gênero fantasia de ópera foi um eficiente e versátil agente da subcultura da ópera, levando uma música distinta e legitimada pela monarquia para fora dos luxuosos teatros, e constituindo-se em técnica de desenvolvimento formal, permitiu compositores e instrumentistas operar variações e reconfigurações de melodias conhecidas do público. Sua grande recorrência no repertório para saxofone (e para qualquer instrumento solista no século XIX) e a conseqüente popularização de uma forma de tratamento e manipulação musical pode ter contribuído para a formação de uma linhagem de saxofonistas que uniram em suas atividades as funções de multi-instrumentista, arranjador e compositor. O estudo do dinâmico processo de disseminação e naturalização do saxofone nas práticas musicais brasileiras pode contribuir muito para repensarmos os conceitos estilísticos, escolhas estéticas e práticas

pedagógicas do instrumento na atualidade, convocando futuras pesquisas a maiores aprofundamentos e novas linhas investigativas.

Refletindo sobre o corpo de informações aqui analisado, seria interessante repensar as práticas pedagógicas do saxofone na atualidade, tentando responder uma questão colocada no início de nossa investigação: É possível se conceituar uma escola brasileira de saxofone? Ainda que, responder esta questão não tenha sido o objetivo desta pesquisa, nossa conclusão é afirmativa, na medida em que este conceito possa abarcar toda a pluralidade de associações e identidades com as quais o saxofone mais intensamente se articulou ao longo de sua presença no Brasil, refazendo e refletindo o percurso do instrumento nos diversos contextos históricos e culturais dos quais participou em território brasileiro. Como desdobramento, seria possível se conceituar uma metodologia de ensino do saxofone no Brasil fundada na trajetória histórica do instrumento e na versatilidade estilística de gêneros e de significações que é de sua natureza intrínseca, singular. Unindo os recentes investimentos de pesquisa acerca do saxofone no Brasil, proponho um grande compêndio didático de exercícios rudimentares e repertórios de diversos períodos e gêneros de importância para o instrumento, dividido em 3 volumes contendo:

1 - Exemplos extraídos e adaptados de métodos históricos, cobrindo aspectos técnicos e acústicos de iniciação ao instrumento, estudos de sonoridade e articulação, até uma seleção de trechos do repertório clássico de transcrições, fantasias e concertos. Reconhecendo a importância da cultura europeia no Brasil, na origem do saxofone e no contexto em que ele se insere na cultura brasileira, seria lógico conceber a iniciação ao instrumento a partir de uma revisão crítica dos fundamentos teóricos e históricos da metodologia do século XIX. Métodos como Hartman, Mayeur, Klosé, e exemplos de gêneros de concerto como fantasias, variações, transcrições, peças concertantes, seriam de grande utilidade para o estudante familiarizar-se com este aspecto fundamental da história do saxofone. Se a origem do instrumento pertence à cultura europeia e às práticas de música de concerto e de banda, este há de ser um ponto de partida seguro para o aluno em seu processo de aprendizado, que o tornará apto a participar de práticas de conjunto e conhecer o mecanismo e os rudimentos do saxofone.

2 - Gêneros nacionais - O saxofone se fez presente, mesmo que na qualidade de “estrangeiro” ou coadjuvante, no período histórico da gênese do universo do choro. Paralelamente ao desenvolvimento técnico e estilístico propiciado pela aplicação da metodologia e referências do saxofone clássico-romântico, o jovem saxofonista

brasileiro pode começar a incluir em seu repertório, polcas, valsas, quadrilhas, schottischs, de compositores como Anacleto de Medeiros, Viriato Figueira da Silva, Oliveira Lima, Luiz Americano, Ratinho, Abel Ferreira, Pixinguinha, entre outros, que constituem pilares de identidade do saxofone com a música brasileira, com raízes muito anteriores ao surgimento das *jazz-bands* em 1920. Seguindo esta linha, o aluno que já iniciou seus estudos em conceitos de sonoridade, técnica e estilo de gêneros de concerto, terá condições de acessar gêneros populares brasileiros como o choro e seus subgêneros, além de outros gêneros regionais em que o saxofone se destacou, como o frevo, e o carimbó.

3 - Gêneros populares estrangeiros diversos - A maior parte da literatura acadêmica relacionada ao saxofone no Brasil tratou de suas relações com a cultura norte-americana. Assim como a cultura europeia, o *jazz* também foi transformado em símbolo de identidade nacional, tendo contribuído de forma inequívoca para a formação de diversos gêneros e fusões na música brasileira. Munido de uma certa experiência nos repertórios que constituem a historiografia do saxofone no Brasil anterior ao surgimento do *jazz*, em outras palavras, adquirindo alguma fluência na “língua pátria”, o aluno poderá interpretar os diversos gêneros e estilos que compõe o universo do *jazz*, estudando as reelaborações e apropriações de saxofonistas brasileiros como Zé Bodega, Severino Araújo, Juarez Araújo, Moacir Santos, Paulo Moura, Vitor Assis Brasil, Cazé, Nailor Proveta, etc. Um estudo mais aprofundado da influência de saxofonistas como Rudy Wiedoeft, Sidney Bechet, Ben Webster, Johnny Hodges, Charlie Parker, Stan Getz, entre tantos outros, pode contribuir muito para nossa compreensão da formação de gêneros como a bossa nova, o samba-jazz, e uma concepção do saxofone brasileiro em constante transformação.

Esta abordagem aberta e inclusiva pode dar conta da multiplicidade de articulações estabelecidas na historiografia do saxofone, oferecendo ao estudante a oportunidade de conhecer seu flexível e versátil instrumento, aprofundando-se na diversidade. Diante de um amplo espectro cultural, professor e aluno podem priorizar determinados estilos em diferentes momentos de seus desenvolvimentos musicais, de acordo com critérios, afinidades e/ou necessidades, gradativamente apoderando-se das múltiplas possibilidades oferecida pelo saxofone e seu percurso em terras brasileiras, e porque não, pelas diversas culturas pelo mundo.

FONTES**Periódicos:****Rio de Janeiro**

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro

Almanak Lamaert

Cidade do Rio de Janeiro

Correio do Brasil

Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal

O Cruzeiro

Diário do Rio de Janeiro

A Estação

Gazeta de Notícias

Gazeta da Tarde

Jornal da Tarde

O Mequetréfe

O Periódico dos Pobres

Revista Musical e de Bellas Artes

A Reforma

O Século

A vida fluminense

São Paulo

Correio Paulistano

Diário Nacional

Diário de S. Paulo

Bahia

Diário de Notícias

O Monitor

Pernambuco

Jornal de Recife

Pará

Diário de Belém

O Liberal do Pará

Jornal do Pará

Artigos em periódicos:

UM AMADOR. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 22 set. 1878.

BLOCH, Arnaldo. Saxsincrasias. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 mai. 2014.
Disponível online em: <http://oglobo.globo.com/cultura/saxsincrasias-12586865>

CAMARATE, A. A música - Sua imobilidade e preconceitos II. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11 abr. 1893, p. 1.

FETIS. Artes e Artistas. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 25 abr. 1881, p. 2.

HUELVAS, Julio. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 nov. 1875. Revista Musical. p. 2.

----- . As orquestras e “*O Globo*”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 set. 1875. Folhetim, p.1

LULLI. As orquestras do Rio de Janeiro. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 set. 1875. Folhetim, p.1.

JUNIOR, Lulu. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 out. 1896. Artes e manhas. p.1.

JÚNIOR, Sinimbu. *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1881. Declarações, p. 2

LITERATURA MUSICAL. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 ago. 1867.

MÚSICAS MILITARES. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, jan. 1879, p. 2.

O RIO DE JANEIRO HARMÔNICO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1856, p. 2.

SCUDO. Filarmônica Fluminense. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1878. p.3

SOLISTA DE SAXOFONE. *Correio Paulistano*. São Paulo, 23 set. 1919. p. 4

Artigos online:

Ladário Teixeira: A arte iluminando as trevas. Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central, artigo online, acesso em nov. de 2013

Livros, métodos e manuais:

MAYEUR, A. *New and grand method for saxophone*. Alfred Hays. Londres, 1896

CAMARGO, Nabor Pires. *Método para saxofone*. Casa Manon. São Paulo, 1950

GUERREIRO, Antonio Lopes B. *Saxophone diabolico: Methodo pratico e instrutivo para vencer em pouco tempo as dificuldades*. Irmaos Vitale. São Paulo, 1938

Referências sonoras:

FITAS DE ROLO DO ACERVO JACOB DO BANDOLIM

Coleção Memórias Musicais (Biscoito Fino, 2002)

Acervo musical do Instituto Moreira Salles (<http://.ims.com.br/ims/>)

Sítios eletrônicos:

<http://www.dicionariompb.com.br/>

<http://hemerotecadigital.bn.br/>

<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>

<http://www.memoriamusical.com.br/>

<http://ims.com.br/ims/>

https://en.wikipedia.org/wiki/International_Music_Score_Library_Project

<http://www.memoriamusical.com.br/>

<http://www.mercadolivre.com.br/>

<http://www.mis.rj.gov.br/>

<https://www.facebook.com/JazzBandLadarioTeixeira?fref=ts>

<http://www.correiodeuberlandia.com.br/colunas/cronicasdacidade/o-vestibular-do-ladario/>

http://www.revivendomusicas.com.br/produto_detalhe.asp?id=4533

<http://forum.cifraclub.com.br/forum/15/83609/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Bruno Barreto. *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiás, 2012.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Dissertação de mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

ASENCIO, Miguel Segarra. *El Saxofon em España (1854-2000)*. Tese de doutorado. Universidade de Valença, Valença, 2012.

AUGUSTO, Antonio J. *Sons que saem do papel: O Acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*. Revista de Musicologia da Escola de música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922 - Uma antropologia da noite parisiense*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, 2005.

BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic music: A comprehensive survey*. Nova Iorque: Norton, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. São Paulo: Fim de Século Edições, 2004.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CEARENSE, Catulo da Paixão Cearense. *Mata Iluminada*. Rio de Janeiro, Livraria Castilho, 1924.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COELHO, Luiz Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

CUNHA, Olivia Maria Gomes. *Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias do/nos arquivos em Estudos Históricos*. n°36, p. 7-32. Rio de Janeiro, 2005.

FLORÊNCIO, Dilson. *O saxofone: Adolph Sax; A Invenção do Saxofone; Os primeiros saxofonistas*. Apostila, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11ª edição - tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.

FREITAS SILVA, Olga Sofia. *Música moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira*. Revista do Conservatório de Música da UFPEL, Pelotas, n°3, 2010, p. 150-167.

GALVÃO, Larissa Abreu de; BARROS, Guilherme A. Sauerbronn. *Siegmundis Liebslied: Presença da ópera no gênero fantasia no século XIX*. Revista da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Santa Catarina, 2011.

GUERREIRO, Antonio Lopes B. *Saxophone Diabolico*. São Paulo: Biblioteca Nacional, 1937.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GREENWOOD, Nancy Lynne. *Louis Mayeur, his life and works for saxophone based on opera themes*. Tese de doutorado, University of British Columbia, British Columbia, 2005.

HEMKE, Fred L. *The Early History of the Saxophone*. Tese de doutorado, University of Wisconsin, Wisconsin, 1975.

HENRIQUE, L. *Os Instrumentos Musicais - Fundação Calouste Gulbenkian nas oficinas da Organologia*. Porto: Orlando & CA, 1988.

JOHNSON, Madeline LeBaron. *An examination of the clarinet works of Luigi Bassi*. Tese de Doutorado, University of Texas, Texas, 2007.

LABRES, Jair. *Jazz-Band no Brasil*. Simpósio Ernesto Nazareth/PPGM UNIRIO, 2013.

LACERDA, Izomar. *Nós somos batutas: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2011.

LEVINSKY, Gail Beth. *An analysis and comparison of early saxophone methods published between 1846-1946*. Tese de doutorado, Northwestern University, Illinois, 1997.

LINS, Mônica Regina Ferreira. *Os Filhos das "classes perigosas" no arsenal de marinha do Rio de Janeiro e a "regeneração" pelo trabalho (1871-1910)*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho, 2011.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. *O Mequetrefe e a República: imprensa ilustrada, política e humor. Rio de Janeiro, século XIX*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho, 2011.

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

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha - Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Open university press, Philadelphia, 1990.

MIRANDA, Gil. *Os irmãos Antônio José e Raphael José Croner - Músicos Românticos*. Revista portuguesa de musicologia, vol.3, 1993.

MOORE, Allan. *Song Means*. Ashgate Publishing, Ltd. Burlington, 2012.

NETTL, Bruno. *Relating the Present to the Past: thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology*. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean, n.1, 1996

PAES, Anna. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2012.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro — Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PINTO, Marco Túlio de Paulo. *O saxofone na música de Radamés Gnattali..* Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. 46ª ed. São Paulo, 2006.

RASCHÈR, Sigurd M. *Top Tones for sax*. Nova York: Carl Fischer, 1977.

RICE, Albert. *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*. Journal of the American musical instrument society [036-3300] p. 81, 2009

SÁ, Francisco. *Interpretação do repertório popular brasileiro ao saxofone*. Cadernos do Colóquio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2003.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX*. Revista eletrônica de musicologia. Vol. XIII, janeiro, 2010.

SCOTT, Rowney Archibald Junior. *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado da Bahia/UFBA, 2007.

SEEGER, Anthony. *Ethnography of music - Ethnomusicology: Vol I*: Nova York: W.W. Norton & Company, Inc, 1992.

SOARES, Carlos A. M. *O saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos*. 2001. Dissertação de mestrado em música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, Rio de Janeiro.

SPIELLMAN, Daniela. *“Tarde de chuva: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70”*. 2008. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, Rio de Janeiro.

TABORDA, Márcia E. *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. História Actual Online, nº23, 2010.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. 2006. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro.

VERMES, Monica. *A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, 2011.

VILA, Pablo. *Identities narratives y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. Revista Transcultural de Música - ISSN , Trans 2, 1996.

VOLPE, Maria Alice. *Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil*. Brasiliana, nº5, Rio de Janeiro, maio de 2000.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales com numerosos ejemplos musicales*. Editorial Labor, 1985.

ANEXO 1 - CD de áudio com Ladário Teixeira na Rádio Nacional em 1958
(fonte: Acervo Jacob do Bandolim)

- 01 - *Gente que brilha* apresenta Ladário Teixeira - 01'38
- 02 - *Dança tártara* - autor desconhecido - 02'58
- 03 - Paulo Roberto fala sobre Ladário Teixeira (1) - 01'00
- 04 - *Rondó* - Weber - 02'04
- 05 - Paulo Roberto fala sobre Ladário Teixeira (2) - 01'28
- 06 - *Goyesca* de Henrique Granados - 05'06
- 07 - Depoimento de Ladário Teixeira - 03'01
- 08 - *O vôo do besouro* - Rimsky-Korsakov - 02'06
- 09 - *Rapsódia Hungara* - Wilhelm Popp - 05'06
- 10 - *Variações sinfônicas* - Leon Boellmann - 11'40
- 11 - *Fantasia característica* - Joachim Andersen - 13'37
- 12 - Jacob fala sobre Ladário Teixeira - 00'34

CD

**ANEXO 2 - CD de áudio: Seleção de gravações de Francisco de Oliveira Lima
na Casa Edison (1913 - 1916)**
(fonte: Acervo Instituto Moreira Salles)

- 01 - *Cabulosa*, polca de Francisco de Oliveira Lima - 03'48
- 02 - *Amorosa*, habanera de Francisco de Oliveira Lima - 02'58
- 03 - *Está se coando*, polca de Anacleto de Medeiros - 03'43
- 04 - *Colhendo flores*, valsa de Francisco de Oliveira Lima - 03'43
- 05 - *Fonógrafo*, polca de Francisco de Oliveira Lima - 03'58
- 06 - *Estrada de ferro*, polca de Francisco de Oliveira Lima - 03'42
- 07 - *Amor e pranto*, schottisch de Francisco de Oliveira Lima - 03'44
- 08 - *Benedito Lima*, polca de Francisco de Oliveira Lima - 03'37
- 09 - *Aurea*, valsa de J. Bittencourt - 03'39
- 10 - *Serelepe*, tango de Francisco de Oliveira Lima - 03'56
- 11 - *Football*, polca de autor desconhecido - 03'44
- 12 - *Lágrima saudososa*, valsa de Francisco de Oliveira Lima - 04'08

CD

ANEXO 3 - Lista de gravações de Francisco de Oliveira Lima (saxofone) na Odeon
(fonte: Nirez)

Grupo Lima Vieira e Cia, 1913:

título	gênero	compositor	nº do disco
<i>Está se coando</i>	polca	Anacleto de Medeiros	120.601
<i>Foot-ball</i>	polca	-	120.602
<i>Áurea</i>	valsa	J. Bittencourt	120.603
<i>Santinha</i>	schottisch	-	120.604
<i>Joaninha</i>	valsa	-	120.605
<i>Zoé</i>	valsa	J. Camargo	120.606
<i>Sinto deixar-te</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.607
<i>Olímpia</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.608
<i>O sorrir de um anjo</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	120.609
<i>Cabulosa</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.610
<i>A Lira da minh'alma</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	120.611
<i>Benedito Pedroso</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.612
<i>Coração encantado</i>	mazurca	Francisco de Oliveira Lima	120.613
<i>Estrada de ferro</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.614
<i>Hercília</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.615
<i>A vapor</i>	polca	J. C. Dias	120.616
<i>Cotinha</i>	schottisch	Pedro Galdino	120.617
<i>Ipiranga</i>	polca-tango	-	120.618

Terceto Francisco Lima, 1913:

título	gênero	compositor	nº do disco
<i>Acordes do Coração</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.862
<i>Benedito Lima</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.863
<i>Dulce</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	120.864
<i>Quanto te amei</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.865
<i>Não sei</i>	schottisch	Benedito G. Paiva	120.866

<i>Anônima</i>	valsa	Sinésio Trigueiro	120.867
<i>Elétrica</i>	polca	José Carlos Dias	120.868
<i>Eglantina</i>	valsa	José Carlos Dias	120.869
<i>Iaiá</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	120.870
<i>Araci</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.871
<i>Vou deixar-te</i>	schottisch	Alfredo Hervey de Montmorency	120.872
<i>Amorosa</i>	habanera	Francisco de Oliveira Lima	120.873
<i>Preterida</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.892
<i>Ester</i>	schottisch	Alfredo Hervey de Montmorency	120.893
<i>Detinha</i>	valsa	Alípio Teixeira	120.894
<i>Toque aquela</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.895
<i>Mágoa perpétua</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	120.896
<i>Fonógrafo</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	120.897

Grupo Francisco Lima, 1914:

título	gênero	compositor	nº do disco
<i>Melancólica</i>	valsa	-	137.079
<i>Cacilda</i>	polca	Francisco de Oliveira Lima	137.078

Grupo Francisco Lima, 1916:

título	gênero	compositor	nº do disco
<i>Colhendo flores</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	121.202
<i>Valeriana</i>	polca-tango	Valério Vieira	121.203
<i>Gemido apaixonado</i>	valsa	B. Tavares Lima	121.204
<i>Pálido sorriso</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	121.205
<i>Ciro</i>	polca	B. Tavares Lima	121.206

<i>Alegria</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	121.207
<i>Sonho do passado</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	121.208
<i>Branca</i>	valsa	M. T. Santos	121.209
<i>Sarica</i>	polca	-	121.210
<i>Donato</i>	valsa	-	121.211
<i>Lágrima saudosa</i>	valsa	Francisco de Oliveira Lima	121.224
<i>Darci</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	121.225
<i>Serelepe</i>	tango	Francisco de Oliveira Lima	121.226
<i>Amor e pranto</i>	schottisch	Francisco de Oliveira Lima	121.227

Grupo regional Francisco Lima, 1930:

título	gênero	compositor	n° do disco
<i>Uma lágrima</i>	rancheira	Francisco de Oliveira Lima	3.002
<i>Alma gaúcha</i>	rancheira	Amador Pinho	3.002

A lira de minh'alma

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

1 G E7 A7 D7 D/C

4 G/B D7/A G G#0 D/A D/F# A7/E A7

8 D7 G E7 Am7 D7 D/C

12 G/B G/F C/E Cm6/Eb G/D E7 Am7 D7 Θ_2^1

16 $\frac{1}{G}$ D7 $\frac{2}{G}$ D7/A D7 G6 G/B

20 D7/A D7/F# G6 D7 D/C G/B G

24 B7/F# B7 Em7 D7/F# D7 G Em7

27 A7 D7 G6 G/B Bb0 D7/A D7 G Em7

31 Am7 D7 $\frac{1}{G}$ D7 G $\frac{2}{G}$ D7

Ao \#
e Θ_1

A lira de minh'alma / 2

34 Θ_1 G D7 G7 C C/G C A7/C# A7 Dm7 Dm/C

38 E7/B E7/G# Am7 Am/G D7/F# D7

41 G7 C C/G C A7/C# A7

45 Dm7 F6 Fm6 C/E Am7 Dm7 G7

49 $\frac{1}{C}$ G7 $\frac{2}{C}$ D7

Θ_2 G

Ao $\frac{\%}{\Theta_2}$
e Θ_2

The image shows a musical score for the piece 'A lira de minh'alma / 2'. It consists of five staves of music. The first staff (measures 34-37) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. Above the staff are chords: G, D7, G7, C, C/G, C, A7/C#, A7, Dm7, and Dm/C. A symbol Θ_1 is placed above the first measure. The second staff (measures 38-40) has chords: E7/B, E7/G#, Am7, Am/G, D7/F#, and D7. The third staff (measures 41-44) has chords: G7, C, C/G, C, A7/C#, and A7. The fourth staff (measures 45-48) has chords: Dm7, F6, Fm6, C/E, Am7, Dm7, and G7. The fifth staff (measures 49-50) has chords: C and G7 in the first measure, and C and D7 in the second. A box containing the symbols 'Ao', a percentage sign, and Θ_2 is positioned between the fourth and fifth staves. Above the final measure of the fifth staff is the symbol Θ_2 and the chord G. The score concludes with a double bar line.

Acordes do coração

valsa

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. Chords are indicated above the notes. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Chords and measures shown:

- Staff 1: Eb6, G7/D, Cm7, C/Bb
- Staff 2 (5): Fm/Ab, C7/G, Fm7, Fm/Ab
- Staff 3 (10): B7/F#, Bb7/F, Bb7, Bb7/F, Bb7
- Staff 4 (15): Eb, Bb7, Eb6, G7/D, Cm7, C/Bb
- Staff 5 (21): Fm/Ab, C7/G, Fm7, Fm/Ab
- Staff 6 (25): Fm7, F#0, Eb/G
- Staff 7 (29): Bb7/F, Bb7, Eb6, 1st ending
- Staff 8 (33): 2nd ending, Eb6, G7/D, G7, Cm7
- Staff 9 (38): C7/G, C7, Fm7, Fm/Ab

Acordes do coração / 2

42 $A_{m7}b5$ C_{m6}/E_b G/D E/D $C\#_{m7}b5$

47 D/C G/B A_{b7}/C $G7/B$ $G7$ C_{m7}

54 $C7/G$ $C7$ F_{m7} F_{m}/E_b $D_{m7}b5$ F_{m6}/A_b

60 C_{m}/G A° $G7/B$ C_{m}

66 C_{m} $E_b E_{b7}$ A_b6 $F7$

DC e Φ_1

71 B_{b7}^9 E_{b7} A_b6

77 A_b/C B° E_{b7}/B_b E_{b7} E_{b7}/B_b E_{b7} A_b6

84 E_{b7} A_b $F7$ $B_{b}m7$ $G_{m7}b5$ $C7$

91 $F7^9$ A_b7 D_{b6}/A_b A_b° A_b6 $F7/A$ B_{b7} E_{b7}

99 A_b6 E_{b7} B_{b7}^9 E_b

DC e Φ_2

Alegria

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords and markings in the score:

- Staff 1: Em , $\text{B7}/\text{F}\#$, Em/G
- Staff 2: Em , Em/G , $\text{B7}/\text{F}\#$, B7 , $\text{B7}/\text{F}\#$
- Staff 3: B7 , $\text{Am}6$, $\text{F}\#\text{m}7^{\flat}5$, $\text{B7}/\text{D}\#$, B7
- Staff 4: Em , B7 , Em , $\text{B7}/\text{F}\#$, Em/G
- Staff 5: Em/G , Em , Em/D , Am/C , $\text{Am}7$
- Staff 6: $\text{F}\#\text{m}7^{\flat}5$, Em , Em/G , $\text{B7}/\text{F}\#$
- Staff 7: B7 , Em , $\text{B7}/\text{F}\#$, B7
- Staff 8: $\text{D}\#^0/\text{E}$, Em , $\text{B7}/\text{D}\#$, B7 , Em
- Staff 9: Em/G , $\text{B7}/\text{F}\#$, B7 , Em , Em/G , $\text{B7}/\text{F}\#$

Alegria / 2

43 **B7** **Em** **B7**

47 **D7** **G6**

51 **G** **G/B** **E/D** **Am/C**

56 **Am7** **Am/G** **D7/F#** **D7** **D7/F#**

61 **D/C#** **G/B** **D7/A** **G6**

66 **G** **D7/F#** **Dm6/F#** **E7** **Am7**

71 **Am/C** **C#°** **Bb°** **G/B** **E7** **Am7**

77 **D7** **G6** **D7** **B7**

Ao
e

Ao **FIM**
e

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Alegria / 2'. It consists of eight staves of music in the key of D major. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords are indicated by letters above the staff, often with a slash and a letter below indicating the bass note. The score includes two first endings (marked '1') and two second endings (marked '2'). The first ending appears at measures 43-46 and 77-80. The second ending appears at measures 46-49 and 80-83. The piece concludes with a double bar line and the word 'FIM' (Fim) in a box. A legend in the top right corner shows the 'Axe' symbol for a barre and the 'Circle with slash' symbol for a natural note.

Amor e pranto

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Musical score for "Amor e pranto" in G minor, 3/4 time. The score consists of nine staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The piece is marked "schottisch". The score includes various chords and a double bar line with first and second endings.

Chords: Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm7, D7/A, Gm/Bb, Gm7, Gm/F, Em7b5, A7/E, A7, A/G, Dm/F, A7/E, Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm7, D7/A, Gm/Bb, Gm6, Em7b5, Dm/F, E7, A7, Dm, A7, Dm, Dm, A7, Dm, A7, D6, B7, Em7, A7, A/G, D/F#, A7/E, D6, D6/F#, A/E, F#m7, E7/B, E7, A7, D6, B7/D#, Em7, A7, A/G, D/F#, D7, Gm6, D/F#, Bm7, E7, A7, D6, A7, D6.

Structural Markings: A double bar line with a repeat sign is present at measure 16. The first ending (1) spans measures 16-18, and the second ending (2) spans measures 19-21. A second double bar line with a repeat sign is at measure 31, with a first ending (1) spanning measures 31-33 and a second ending (2) spanning measures 34-35.

Performance Instructions: A box at the bottom right contains the instruction: "Ao $\text{\textcircled{S}}$ e $\text{\textcircled{\text{O}}}_1$ ".

Amor e pranto / 2

34 Θ_1 Dm C7 F6 F/Eb Bb/D Bbm6/Db C7 C/Bb

37 Ab^o F/A F6 C/E G7 G7/Bb

41 C7 F6 F/Eb Bb/D Bbm6/Db C7 C/Bb

45 Ab^o F/A Db7/Ab F/A Dm7 Gm7 C7

49 Θ_2 Dm

1 F6 C7 F6 2 F6 C7 F6 A7

Ao $\frac{\text{S}}{\text{e}}$ Θ_2

The image shows a musical score for the piece 'Amor e pranto / 2'. It consists of five staves of music in a single system. The first staff starts at measure 34 with a Θ_1 symbol above it. The second staff starts at measure 37. The third staff starts at measure 41. The fourth staff starts at measure 45. The fifth staff starts at measure 49 and includes a boxed diagram with the text 'Ao S e Theta_2' and a Θ_2 symbol above the staff. The diagram shows a sequence of chords: 1 F6 C7 F6 and 2 F6 C7 F6 A7. The music is written in a key with one flat (Bb) and a common time signature. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

Amorosa

habanera

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: D_m , $\text{A}7/\text{E}$, D_m/F , $\text{A}7/\text{E}$, D_m , D_m/C

4 G_m6/B_b , A/G , $\text{A}7/\text{E}$, $\text{A}7$

8 D_m , D_m/A , D_m , $\text{A}7/\text{E}$, D_m/F , $\text{A}7/\text{E}$, $\text{D}7^{\flat 9}$, $\text{D}7/\text{F}\sharp$

12 G_m7 , B_b^0 , D_m/A , $\text{A}7$, C_1^1

16 D_m , D_m , $\text{C}7$, $\text{F}6$, F/A

21 $\text{C}7/\text{G}$, $\text{C}7$, $\text{C}7/\text{G}$, $\text{C}7$, $\text{F}6$, F/C

26 $\text{F}6$, $\text{F}7/\text{A}$, B_b6 , G_m7

31 F/A , $\text{D}7$, G_m7 , $\text{C}7$, $\text{F}6$, $\text{F}6$, $\text{A}7$

35 D_m , $\text{A}7$, $\text{D}6$, $\text{D}/\text{F}\sharp$

Box: $\text{A}o$, C_1^1

Amorosa / 2

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Chords: A7/E, Em7, Em/D, A7/C#, Bm7, A7, A/G.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. Chords: D/F#, A7/E, D6, Am6/C, B7.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. Chords: Em7, G6, Gm6, D/F#, B7, Em7, A7.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. Chords: D6 (first and second endings), Φ_2 Dm.

Boxed chord diagram: Ao $\frac{\%}{\%}$ e Φ_2

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. Chords: Φ_2 Dm.

Aracy

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Am E7/B Am/C Am A/G Dm/F

5 Bm7^b5 E7/G[#] E7/B E7 Am F7/A

9 Am E7/B Am/C Am A7/C[#] Dm7

13 Bm7^b5 Dm6/F Am/E E7 E7/G[#] Θ_2^1

16 ¹Am ²Am E7 E/D Am/C

20 B7/D[#] E/D Am/C A7/C[#] Dm7 Dm6/F Am/E Θ_1

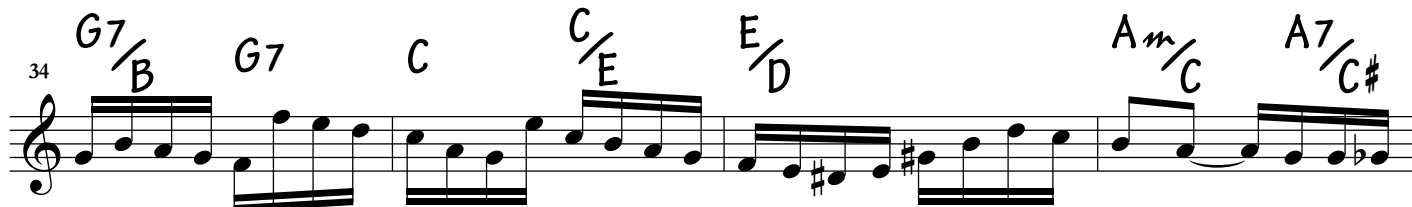
24 E7 Am Am

27 G7/D G7 C E/D Am/C A7/C[#]

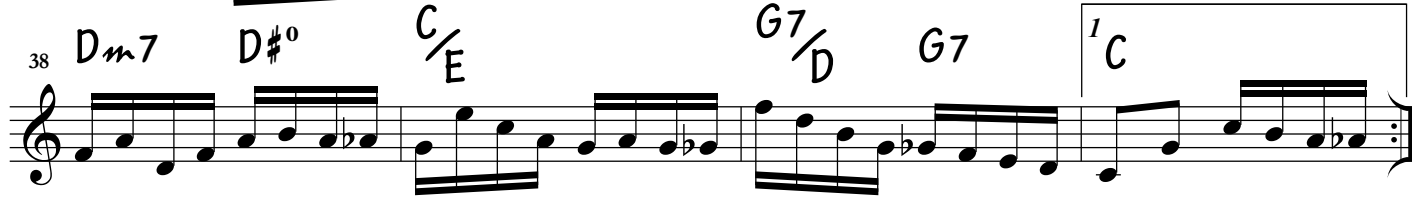
30 Dm D[#]0 C/E G7/D G7 C

Ao \S
e Θ_1

34 $G7/B$ $G7$ C C/E E/D A^m/C $A7/C^\#$



38 D^m7 $D^\#0$ C/E $G7/D$ $G7$ 1C

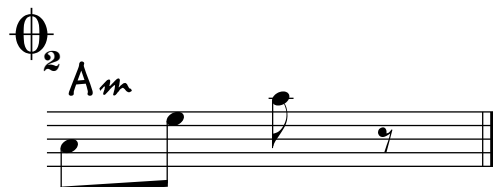


42 2C $E7$



A_0 S
 e O_2

O_2 A^m



Benedito Lima

polca

Francisco de Oliveira Lima

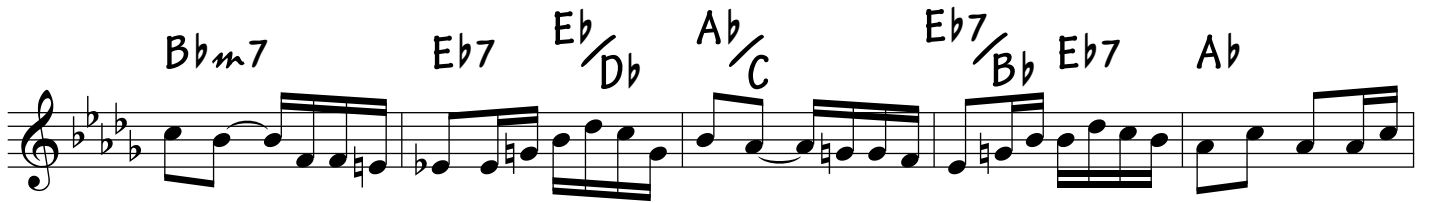
Adap: Pedro Paes

Chords: Ab , Ab/C , F7 , Bbm7 , Db6 , Ab/C , F7 , Bb7 , Eb7 , Ab , Ab/C , $\text{F7}/\text{A}$, F7 , Bbm7 , Db6 , Ab/C , $\text{Eb7}/\text{Bb}$, Eb7 , Ab , Eb7 , Ab , $\text{C7}/\text{G}$, C7 , Fm7 , F/Eb , Bbm/Db , Bbm6 , Gm7b5 , Fm/Ab , Db7 , $\text{Db7}/\text{F}$, $\text{C7}/\text{E}$, $\text{C7}/\text{G}$, C7 , Fm7 , F/Eb , Bbm/Db , Gm7b5 , Fm/Ab , $\text{C7}/\text{G}$, C7 , Fm , Fm , Eb7 , Ab , Ab7 , Ab/Gb , Db/F , $\text{F7}/\text{A}$, F7

Repeat sign: Ao e O_1

Benedito Lima / 2

Bbm7 Eb7 Eb/Db Ab/C Eb7/Bb Eb7 Ab



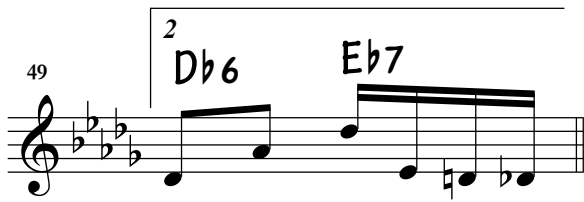
41 Ab7/Eb Ab7 Db6 Bb7 Ebm7



45 Gb6 Db/F Bb7 Ebm7 Ab7 Db6

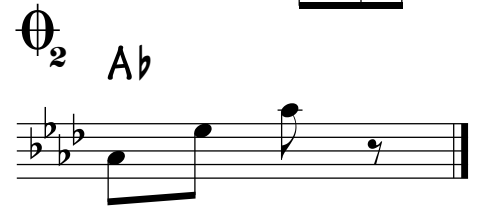


49 Db6 Eb7



Ao $\text{\textcircled{S}}$
e $\text{\textcircled{2}}$

$\text{\textcircled{2}}$ Ab



Benedito Pedroso

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: $Bb6$, Bb/D , $Bb6$, $F7/C$, $F7$, $F7/A$, $F7$, F/Eb , Bb/D , $F7/C$, $Bb6$, $Cm7$, $C\#0$, Bb/D , $G7b9$, G/F , Cm/Eb , E^0 , Bb/F , $Gm7$, $C7$, $F7$, Θ_2^1 , $Bb6$, $Bb6$, $D7/F\#$, $D7$, Gm , Gm/Bb , $D7/A$, $D7$, Gm , $D7/F\#$, $D7$, $Gm7$, Gm/F , E^0 , $D7/F\#$, Gm , Gm , $F7$, Θ_1 , $Bb6$, $Bb7/F$, $Bb7$, $Eb6$, $Bb7$, Bb/Ab , Eb/G , $G7/B$, $Cm7$, $Am7b5$, $D7b9$

Key signature change: Θ_1 (B-flat major) to Θ_2^1 (E-flat major)

Benedito Pedroso /2

35 G_m7 G_b7 B_b7/F B_b7 E_b6 B_b7 B_b/A_b $C7/G$ $C7$

39 F_m7 F_m/A_b E_b/G G_b^0 B_b7/F B_b7 E_b6

43 E_b6 $F7$

A_0 S
 e O_2

O_2 B_b6

Cabulosa

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

1 $\$$ G6 G/B Am7 D7 D/C

4 G/B Eb7/Bb G/B A7

8 D7 G G/B Am7 D7 D/C

12 G/B E7 E/D Am/C Cm6/Eb D7 Θ_2^1

16 $\overset{1}{G6}$ $\overset{2}{G6}$ B7/F# B7b9 Em7 Em/D

20 A7/C# A7 D7 B/A Em/G E7/G# D/A B7

24 E7 A7 D B7 B/A Em/G

27 E7/G# E7 Am/C Am7 C/Bb Em/B

31 B7 $\overset{1}{Em}$ $\overset{2}{Em}$ D7

Ao $\$$
e Θ_1

Cabulosa /2

35 Θ_1 G G7 C6 A7 A7/C#

39 Dm7 E7/G# E7 Am7 Am/G D7/F# D7

43 G7 C6 A7/C# A7

46 Dm7 Ab7/Eb C/E Am7 Dm7 G7

50 1 C 2 C D7 Θ_2 G6

Ao $\frac{\%}{\%}$
e Θ_2

Cacilda

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords and musical notations for Cacilda:

- Measures 1-4: D_m , $\text{A7}/\text{E}$, D_m/F , $\text{A7}/\text{E}$, D_m , D/C
- Measures 5-8: G_m/B_b , $\text{D7}/\text{A}$, G_m6 , D_m/F , $\text{A7}/\text{E}$, $\text{A7}/\text{C}\#$
- Measures 9-12: D_m , A7 , D_m , $\text{A7}/\text{E}$, D_m/F , $\text{A7}/\text{E}$, D_m , D/C
- Measures 13-16: G_m/B_b , $\text{D7}/\text{A}$, G_m6 , D_m/F , $\text{A7}/\text{E}$, A7 , C_2^1
- Measures 17-20: D_m , A7 , D_m , $\text{A7}/\text{C}\#$, D_m
- Measures 21-24: $\text{A7}/\text{E}$, D_m/F , $\text{A7}/\text{C}\#$, D_m
- Measures 25-27: $\text{A7}/\text{C}\#$, A7 , D_m , D_m , A7
- Measures 28-31: D_m , A7 , D , B7
- Measures 32-35: E_m7 , $\text{G}6$, G/B , D/A , A7

Legend:

- A_0 C_2^1
- e C_1

Cacilda /2

36 D $A7$ D $D/F\#$ $B7$ B/A

Musical staff 36-39 in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth-note chords: D, A7, D, D/F#, B7, and B/A.

40 E_m/G E_m7 D/A $A7$

Musical staff 40-43 in treble clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth-note chords: E_m/G, E_m7, D/A, and A7.

44 D $A7$ $\Phi_2 D_m$

Musical staff 44-45 in treble clef with a key signature of two sharps. The staff contains eighth-note chords D and A7, followed by a double bar line. To the right, a separate staff in bass clef with a key signature of one flat shows a sequence of notes: D, G, F, and a whole rest.

A_0	Φ_2
e	Φ_2

Colhendo flores

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: D/F#, F°, A7, D/F#, B7, E7/G#, E7, A7, A/G, D/F#, D/A, D6, G#m7b5, F#m/C#, C#7, C#7/E#, F#m7, A7, D6, B7/D#, E7, E7/G#, A7/C#, A7, Am7, D7, G6, Gm6, D/F#, B7, E7, A7, D, B7, A7/E, A7, D6, D/F#, F#7/A#, F#7, Bm7, Bm/A, G6, D6/F#, E7, A7, D6, D/A, A7.

Colhendo flores /2

55 D/A $F\#7/A\#$ $F\#7$ Bm

60 Bm/A $G6$ $D6/F\#$ $Bm7$

65 $E7$ $A7$ D 1 2

Ao $\frac{S}{\#}$
e $\frac{\emptyset}{1}$

70 D $E7$ A $F\#7$ $B7^9$ $E7$

76 E/D $A/C\#$ A/E A $A/C\#$ E/B

82 $E/G\#$ $F\#7$ $B7$ $E7$ A

88 $F\#7$ $B7/D\#$ $B7$ $E7$ E/D $A/C\#$ A/E

95 $C\#m7^b5$ $F\#7$ $Bm7$ C^0 $A/C\#$ $E7/B$ $E7$

101 A 1 A $E7$ 2 A A/G $\frac{\emptyset}{2}$ D

Ao $\frac{S}{\#}$
e $\frac{\emptyset}{2}$

Coração encantado

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Am Am/C A7/C# Dm7

5 E7/B E7 E7/G# Am E7 Am

10 Am/C A7/C# Dm7 Dm6/F Am/E

15 E7 $\begin{matrix} \text{1} \\ \text{2} \end{matrix} \begin{matrix} \text{Am} \\ \text{Am} \end{matrix} \text{G7}^{\flat 9} \text{C}$

19 A7/C# Dm7 G7 G7/B

23 C C/E C A7/C# Dm7

28 F6 C/E G7/D G7 $\begin{matrix} \text{1} \\ \text{2} \end{matrix} \begin{matrix} \text{C} \\ \text{C} \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{Ao} \\ \text{e} \end{matrix} \begin{matrix} \text{3} \\ \text{1} \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{1} \\ \text{2} \end{matrix} \text{Am E7 A6 A/C# F\#7 Bm7}$

37 Bm/D E7/B E7 A E7 A

Coração encantado / 2

41

A/C# F#7/A# Bm7 Dm6 A/C# E7/B E7

47

1 A E7 2 A E7

Ao $\frac{3}{2}$
e $\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$ A₂ Am

Darci

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chord progression for the first system (measures 1-4):

1. F_m $F7/A$ Bb_m7 Bb_m/Ab $C7/G$ $C7$

Chord progression for the second system (measures 5-8):

5. F_m F_m/Ab $Dm7b5$ Cm/Eb $D7/A$ $G7/B$

Chord progression for the third system (measures 9-12):

9. Cm $C7$ F_m $F7/A$ Bb_m7 Bb_m/Ab $C7/G$ $C7$

Chord progression for the fourth system (measures 13-16):

13. F_m F/Eb Bb_m/Db $Gm7b5$ F_m/Ab $C7/E$ $C7$ C^1_2

Chord progression for the fifth system (measures 17-20):

17. F_m $C7$ F_m Ab $F7/A$ $Bb7^9$

Chord progression for the sixth system (measures 21-24):

21. $Eb7$ $Ab6$ Ab/C $Eb7/Bb$

Chord progression for the seventh system (measures 25-28):

25. $Eb7$ Eb/Db Ab/C $Eb7/Bb$ Ab $F7$ $Bb7$

Chord progression for the eighth system (measures 29-32):

29. $C7$ $C7/E$ $Fm7$ $Db6$ D^0 Ab/Eb

Chord progression for the ninth system (measures 33-36):

33. $Bb7$ $Eb7$ Ab $Eb7Ab$ Ab $Eb7Ab$ $C7$

Legend:

Ao C^1_2
e C^1_1

35 Θ_1 Fm C7 Fm Ab7 Db Bb7/D Eb7⁹ Ab7

39 Db6 Db/F Db/B Fm/C Eb7⁹

42 Ab7 Db6 Eb/Db Ab7/C

46 Db6 Ebm7 E^o Db/F Eb7 Ab7

50 ¹ Db Ab7 Db ² Db C7 Θ_2 Fm

Ao Σ
e Θ_2

Dulce

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

The musical score for "Dulce" is written in treble clef with a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes. The guitar accompaniment is indicated by chords placed above the staff. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 28, and 32 marked. The chords used include Am, E7/B, Am/C, Bm7b5, Dm6/F, Am/E, F#m7b5, Em/G, B7/F#, B7, E7, A7/C#, Dm7, Dm6/F, Bm7b5, Am/C, B7, E7, AmE7Am, Am, G7, C, C/E, G7/D, G7, G7/D, G7, A7/E, C, G7, C, A7, Dm7, F6, C/E, Am7, D7, G7, C, G7, C, C, G7, C, E7, and AmE7Am. A box at the bottom right contains the text "DC e Θ_1 ".

35 A6 Bb⁰ B7 E7 E/D A/C#

38 F#7 B7 E7 A A/E

42 A Bb⁰ B7 E7 E/D A/C# A/G

46 D6/F# Dm6/F A/E F#7 B7 E7 A E7 A

50 A E7 A

DC
e Θ_2

Θ_2 Am E7 Am

Estrada de ferro

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: A7, A/G, D/F#, A7/E, A7, D6, B7, Em7, A7, D6, Bm7, F#m/A, C#7/G#, F#m7, A7, A/G, D/F#, A7/E, A7, D6, B7, Em7, A7, D6, A7/E, A7, D6, D6, F#7, F#/E, Bm/D, Bm, F#7/A#, B7, Em7, C#m7b5, Bm/D, C#7, F#7, F#7/C#, F#7, Bm, F#7/A#, B7, B7/D#, Em7, Em6/G, Bm/F#, F#7, Bm, Bm.

Articulation: S , O_2 , O_1 .

Boxed notes: 1 D6, 2 D6, 1 Bm, 2 Bm.

Legend: Ao S e O_1

Estrada de ferro /2

35 Θ_1 D D7 G6 E7 E/D A7/C# D/C

39 G/B D7/A G6 G/B F#7/A# F#7

43 Bm7 D7 G6 E7 E/D A7/C# D/C

46 G/B D7/A G6 G/B E7 Am7 D7

50 $\begin{matrix} 1 \\ G6 \end{matrix}$ A7 D7 $\begin{matrix} 2 \\ G \end{matrix}$

Ao $\frac{S}{\circ}$
e Θ_2

Θ_2 D6

Fonógrafo

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: G_m , $D7/A$, $D7$, D/C , G_m/Bb , G_m , G/F , Cm/Eb , $D7$, D/C , G_m/Bb , $D7/A$, G_m , $D7/A$, $D7$, $D7/F\#$, G_m , G_m/Bb , A_m7b5 , $Eb7^9$, G_m/D , $D7$, G_m , $D7$, D/C , G_m/Bb , $A7$, $D7$, G_m , G_m/Bb , $D7/A$, $D7$, G_m , $D7/F\#$, $D7$, G_m , G_m , Ao , e , Φ_1 , Φ_1 , G_m , $F7$, $Bb6$, Bb/F , $Bb6$, Bb/D , $F7/C$, $F7$, $F7/C$, $F7$, F/Eb

35 $B\flat/D$ $F7/C$ $B\flat6$ $B\flat/F$ $B\flat6$ $B\flat/D$ $G7$

38 $Cm7$ $E\flat6$ $E\flat m6$ $B\flat/D$ $G7$ $C7$ $F7$

42 $B\flat6$ $B\flat6$ $D7$ Φ_2 $B\flat6$

Ao Φ
e Φ_2

Hercília

valsa

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: C, C/E, G7/D, G7, G7/D, G7/B, C, C/G, C, C6/E, G/D, D7, D7/F#, G7, G7/B, C, C/E, G7/D, G7, G7/B, G7, C, C/Bb, A7, A7/C#, Dm7, Dm/F#, C/E, G7/D, G7, C6, G7, C, C/E, Dm7, G7, C, C/G, G7/B, G7

41 *C* *A7/C#* *Dm7* *G7* *C*

46 *C* *C* *C7*

Ao $\frac{S}{\text{e}}$
e $\frac{\text{e}}{\text{e}}$

49 *F* *Dm7* *Gm6* *C7*

54 *C/Bb* *F/A* *C7/G* *F* *F/Eb*

59 *Am/E* *E7b9* *Am7*

64 *C7* *F* *Dm7* *Gm6*

69 *C7* *C/Bb* *F/A* *Cm6/Eb* *D7b9*

74 *D/C* *Gm/Bb* *B0* *F/C* *C7*

79 *F* *C7* *F* *C*

Ao $\frac{S}{\text{e}}$
e $\frac{\text{e}}{\text{e}}$

Iaiá

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: Bb , G7 , C7/E , F/Eb , Bb/D , Bb6 , Gm7 , Bb/Ab , Dm/A , A7 , A/G , Dm/F , F7/A , Bb , G7 , C7/E , Cm6/Eb , D7 , Gm/Bb , Eb/G , Bb/F , Gm7 , C7 , F7 , Bb , F7 , Bb , Bb , F7 , Bb , C7 , F6 , Gm7 , F/A , D/C , Gm/Bb , D7/A , Gm7 , A7 , A7/C\# , Dm7 , D7/F\# , G7 , C7 , C7/E , F6 , Gm7 , F/A , D/C , Gm/Bb , D7/A , Gm7 , Ab^0 , F/A , Dm7 , G7 , C7 , F , C7 , F , F7

1
2

Ao S
e O_1

Iaiá / 2

35 Θ_1 Bb6 Bb7 Eb6 Eb/G C7 C/Bb

39 Fm/Ab C7/G Fm7 C7/E Fm7 F7/A

42 Bb7 Eb6 Eb/G C7b9 C7/E

46 Fm7 F#0 Eb/G C7 F7 Bb7

50 1 Eb Bb7 Eb 2 Eb Bb7 Eb Bb F7 Bb

Ao S
e Θ_2

Lágrima saudososa

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Em

B7/F#

Em/G

Em

5 Em/G Gm6 B7/F# B7 B7/F#

10 Am6/E B7/D# B7 B7/D#

14 B7 Em B7 Em B7/F# Em/G

21 E7/G# E7 Am7 Am/G

25 F#m7b5 Am6/C Em/B Em/G

29 B7/F# B7 Em

33 2 Em B7/D# B7 Em

38 B7/F# B/A Em/G Em

FIM

Lágrima saudosa / 2

42 $B7/D\#$ $B7$ E_m E_m/G $B7/F\#$

47 $B7$ E_m $C7/E$ $B7$

52 E_m $B7$ E $C\#7$ $F\#7$

57 $B7$ Bb^0 E/B

61 $E/G\#$ G^0 $F\#m6$ $B7$

65 $B7/F\#$ $B7$ $E6$ $B7$

69 $E6$ $C\#7$ $F\#7$

73 $B7$ $D7$ $C\#7b9$

77 $F\#m7$ $F\#m/A$ $E/G\#$ $C\#m7$

81 $F\#7$ $B7$ E $B7$

Melancólica

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

3/4

1 A7/E A7 Dm

4 Dm/F A7/C# A7 Dm Dm/F

9 A7/E A7 Dm Dm/C

13 Gm6/Bb A7 Dm 1 2

18 A7/E A7 Dm/F Dm

22 A7/C# A7 Dm Dm/F A7/E

27 A7/C# Dm Dm/C Gm6/Bb

31 A7 Dm 1 2

35 C7/G C7/E F6 F/A C7/G C7

Melancólica / 2

41 $F6$ F/A $C7/G$ $C7$ $F6$

Musical staff 41-45: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 41: $F6$ chord, eighth-note melody. Measure 42: F/A chord, quarter note. Measure 43: $C7/G$ chord, quarter note. Measure 44: $C7$ chord, quarter note. Measure 45: $F6$ chord, quarter note.

46 F/A $Bb7$ Bb/Ab $A7$

Musical staff 46-50: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 46: F/A chord, quarter note. Measure 47: $Bb7$ chord, quarter note. Measure 48: Bb/Ab chord, quarter note. Measure 49: $A7$ chord, quarter note. Measure 50: $A7$ chord, quarter note.

51 $A7$ $A7$

Musical staff 51-55: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 51: $A7$ chord, quarter note. Measure 52: $A7$ chord, quarter note. Measure 53: $A7$ chord, quarter note. Measure 54: $A7$ chord, quarter note. Measure 55: $A7$ chord, quarter note.

Ao S
com rep.
e O

56 Dm

Musical staff 56-58: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 56: Dm chord, quarter note. Measure 57: Dm chord, quarter note. Measure 58: Dm chord, quarter note.

Mágoa perpétua

valsa

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: G_m , G_m/D , G_m , G_m/D , G_m , G_m/B_b , $D7/A$, $D7$, $D7/A$, $D7$, $D7/F\#$, $D7$, A_m7^{b5} , $D7$, G_m/B_b , G_m , G_m/D , G_m , G_m/B_b , $G7/B$, $G7$, C_m7 , C_m7 , A_m7^{b5} , G_m/B_b , G_m , $D7/A$, $D7$, G_m , C_2^1 , E_b7/G , E_b7/B_b , $D7/A$, $D7$, G_m , G_m/B_b , $D7/A$, $D7/F\#$, G_m

Mágoa perpétua / 2

41 G7 Cm7 Cm6/Eb Gm/D Gm/Bb D7/A

Musical staff 41-46 in G minor. Chords: G7, Cm7, Cm6/Eb, Gm/D, Gm/Bb, D7/A. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

47 D7 ¹Gm Eb7/Bb ²Gm Eb7⁹

Musical staff 47-51. Chords: D7, ¹Gm, Eb7/Bb, ²Gm, Eb7⁹. Includes a first ending bracket and a box with "DC e Θ₁".

52 ^{Θ₁} Gm F7 Bb6 Bb/D F7/C

Musical staff 52-55. Chords: ^{Θ₁}Gm, F7, Bb6, Bb/D, F7/C. The staff contains a melodic line with quarter and eighth notes.

56 F7 C7/E F/Eb Bb/D F7/A

Musical staff 56-60. Chords: F7, C7/E, F/Eb, Bb/D, F7/A. The staff contains a melodic line with quarter and eighth notes.

61 Bb/Ab Eb/G Ebm6/Gb F7

Musical staff 61-65. Chords: Bb/Ab, Eb/G, Ebm6/Gb, F7. The staff contains a melodic line with quarter and eighth notes.

66 F7/A Bb ¹F7 ²Eb7⁹ ^{Θ₂}Gm

Musical staff 66-70. Chords: F7/A, Bb, ¹F7, ²Eb7⁹, ^{Θ₂}Gm. Includes a first ending bracket and a box with "DC e Θ₂".

O sorrir de um anjo

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: $Fm6/C$, Cm , $G7$, G/F , Cm/Eb , $C7/E$, $Fm6$, Cm/G , $G7$, $G7/B$, $CmG7Cm$, $CmG7Cm$, $Bb7$, Eb/Bb , $G7/B$, Cm , Cm/Bb , Fm/Ab , $Dm7b5$, Cm/Eb , $Am7b5$, $D7$, $Bb7/D$, Bb/Ab , Eb/G , Eb , $G7/D$, Cm , Cm/Bb , Fm/Ab , Cm/G , $G7$, $G7/B$, $CmG7Cm$, $CmG7C7$, Ao , e , Φ_1 , Φ_1 , Cm , $Bb7$, $Eb6$, Eb/G , $Bb7/F$, $Bb7$, Bb/Ab , Eb/G , $Fm6$, $Eb6$, $Eb6/G$, Bb/F , $F7$

O sorrir de um anjo / 2

33 $Bb7$ $Eb6$ $Bb7/F$ $Bb7$ Bb/Ab

37 Eb/G $Eb6$ $C7/E$ $Fm7$ $Bb7$

40 Eb $Bb7$ Eb Eb $Bb7$ Eb

Ao $\frac{3}{4}$
 e $\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$ Cm

Detailed description: The image shows a musical score for guitar in the key of B-flat major (two flats). It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 33 and contains five measures with chords $Bb7$, $Eb6$, $Bb7/F$, $Bb7$, and Bb/Ab . The second staff starts at measure 37 and contains five measures with chords Eb/G , $Eb6$, $C7/E$, $Fm7$, and $Bb7$. The third staff starts at measure 40 and contains two measures with a first ending of Eb $Bb7$ Eb and a second ending of Eb $Bb7$ Eb . To the right of the third staff is a box containing the notation Ao $\frac{3}{4}$ and e $\frac{3}{4}$, and below it, a $\frac{3}{4}$ time signature followed by Cm . The music is written in a treble clef with a key signature of two flats.

Olympia

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

The musical score for "Olympia" is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music is in a 2/4 time signature, indicated by a '2' over a '4' in a circle at the end of the first staff. The score includes various chords and chord progressions, such as Eb6, Eb°, Eb6, Eb/G, C7, Fm7, Fm/Ab, D7/A, Bb7, Bb7/D, Bb/Ab, Eb/G, Fm7, Eb6, Eb°, Eb6, C7/G, C7b9, Fm7, Ab6, Ab6/C, Eb/Bb, Bb7, Eb Bb7 Eb, Eb Bb7 Eb, Bb7, Bb/Ab, Eb/G, Eb6, G7/D, G7b9, Cm7, Cm/Bb, Fm/Ab, Eb/G, C7, F7b9, Bb7, Bb7/F, Bb7, Eb6, G7/B, G7b9, Cm7, Cm/Bb, Fm/Ab, Eb/G, Cm7, Fm7, Bb7, Eb Bb7 Eb, and Eb Bb7 Eb. A box in the bottom right corner contains the text "Ao" followed by a treble clef and a common time signature, and "e" followed by a treble clef and a common time signature with a subscript '1'.

Θ_1 Eb6 Eb7 Ab6 Fm7 Bb7⁹ Eb7 Eb7/G

36 Ab6 Ab/C F7 Bbm7

39 Eb7 Eb/D_b Ab/C Bbm6 Ab6 C7/G

43 C7^{b9} C/B_b Fm/Ab F7/A Bbm7 B^o Ab/C

47 Eb7 ¹AbEb7Ab ²Ab6 Bb7 Θ_2 Eb6

Ao $\frac{\text{S}}{\text{e}}$ Θ_2

The musical score is written in a single system with five staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a common time signature Θ_1 and contains chords Eb6, Eb7, Ab6, Fm7, Bb7⁹, Eb7, and Eb7/G. The second staff starts at measure 36 with chords Ab6, Ab/C, F7, and Bbm7. The third staff starts at measure 39 with chords Eb7, Eb/D_b, Ab/C, Bbm6, Ab6, and C7/G. The fourth staff starts at measure 43 with chords C7^{b9}, C/B_b, Fm/Ab, F7/A, Bbm7, B^o, and Ab/C. The fifth staff starts at measure 47 with chords Eb7, ¹AbEb7Ab, ²Ab6, Bb7, and Θ_2 Eb6. At the end of the fifth staff, there is a boxed notation containing 'Ao', a symbol resembling a stylized 'S' with a slash, and 'e' followed by Θ_2 .

Preferida

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

The musical score is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one flat (Bb). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: D_m , $A7/E$, D_m/F , $A7/E$, D_m
- Staff 2: D_m/C , $Gm6/Bb$, $A7$, A/G , $A7/E$, $A7/C\#$
- Staff 3: $A7/C\#$, $A7/E$, $A7$, D_m , D_m/A , D_m
- Staff 4: $A7/C\#$, D_m , $D7/A$, $D7/F\#$, $F\#^0/G$
- Staff 5: $Gm7$, $Gm6/Bb$, $Em7b5$, D_m/F , $E7$
- Staff 6: $A7$, D_m , $F6$
- Staff 7: F/A , $D7/F\#$, $D7$, $Gm7$
- Staff 8: Gm/F , $A7/E$, $A7/C\#$, $Dm7$, D_m/C , $G7/B$
- Staff 9: $G7$, $C4^7$, $C7$, $F6$, F/A

51 F/A $D7$ D/C Gm/Bb $F7/A$

56 $Bb6$ $Bbm6$ F/A $Dm7$ $G7$

61 $C7$ $F6$ $C7$ $A7$

$A_0 \text{ } \frac{\text{S}}{\text{S}}$
 $e \text{ } \Theta_1$

Θ_1 $A7$ $D6$ $D/F\#$ $A7/E$ $A7$ $A7/C\#$

70 $D6$ $D6/F\#$ $B7$ $E7^9$

76 $A7$ A/G $D6/F\#$ $A7/E$ $D6$ $D/F\#$

82 $A7/E$ $A7$ $A7/C\#$ $D6$ D/C $B7$

89 B/A Em/G $G\#^0$ $A7$

94 $D6$ $A7$ $A7$ $\Theta_2 Dm$

$A_0 \text{ } \frac{\text{S}}{\text{S}}$
 $e \text{ } \Theta_2$

$\Theta_2 Dm$

Pálido sorriso

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: A6, D7, A/C#, F#7/A#, F#7, Bm7, Bm/A, C#7/G#, C#7, F#m7, B7, B/A, E7/G#, E7, A6, D7, A/C#, F#7, F#/E, Bm/D, D#0, A/E, F#7, B7, E7, A, E7, A, A, E7, A, B7, E6, C#7, F#7, B7, B/A, E/G#, B7/F#, E6, E/G#, B/F#, C#7/E#, F#/E, B7/D#, B7, E6, C#7, F#7, B7, E6, B7/F#, C#7/G#, C#7, F#m7, B7, E, B7, E, E, B7, E

Repeat sign: $\text{DC } e \text{ } \Theta_1$

34 Θ_1 A A7 A/G D/F# B7

37 Em7 Em/D F#7/C# F#7 Bm7 Bm/A E7/G# E7

41 A7 A7/C# A7 D6 B7/D# B7

45 Em7 Bb7/F Bb6 D/A E7 A7

49 Θ_2 A E7 A

DC
e Θ_2

Quanto te amei

valsas

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. Above the staves, various chords are indicated, including Dm, A7/E, Dm/F, Dm, Dm/F, A7/E, A7, Gm6, Gm/F, Em7b5, Gm6/D, A7/C#, A7, Dm, Dm/A, Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, D7, Gm7, Gm/F, Em7b5, Gm6/Bb, Dm/A, A7/E, A7, Dm, A7, A7/E, A7, Dm, A7/C#, Dm, Dm/F, A7/E, A7/C#, Dm, and A7/C#. The score includes repeat signs, first and second endings, and a double bar line with a repeat sign. A box at the bottom right contains the symbols for a treble clef with a sharp sign and a first ending symbol.

Quanto te amei / 2

Φ_1

C7 F6 F^o F6 F/A D7/F#

54 Gm Gm/D Gm7 C7 Gm7 C7

60 C7/G C/Bb F/A C7/G F6 Ab^o

66 F/A F D7/F# Gm Gm/Bb

73 Bbm6/D^b F/C D7 G7⁹ C7

78 F6 C7 A7

Φ_2 Dm

Ao $\frac{S}{e}$ Φ_2

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of six staves of music. The first staff begins with a first ending bracket and a first ending sign. The second staff has a measure rest at the beginning. The third staff has a measure rest at the beginning. The fourth staff has a measure rest at the beginning. The fifth staff has a measure rest at the beginning. The sixth staff has a measure rest at the beginning. The score includes various chords such as C7, F6, F^o, F6, F/A, D7/F#, Gm, Gm/D, Gm7, C7, Gm7, C7, C7/G, C/Bb, F/A, C7/G, F6, Ab^o, F/A, F, D7/F#, Gm, Gm/Bb, Bbm6/D^b, F/C, D7, G7⁹, C7, F6, C7, and A7. A key signature change to two flats (Bb and Eb) is indicated by Φ_2 at the end of the score. A box containing 'Ao S e Φ_2 ' is located at the bottom right of the score.

Serelepe

tango

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

5

9

13

17

21

25

29

33

Ao $\text{\textcircled{1}}$
e $\text{\textcircled{2}}$

36 Θ_1 A A7/E A7 D6

40 D/F# B7 E7⁹ A7 D6

43 D/F# A7/E A7 A/G D/F#

47 D D/C G/B A7 D6

51 $\overset{1}{D}$ $\overset{2}{D}$ Θ_2 A6

Ao S
e Θ_2

Sinto deixar-te

valsa

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: B_m , B_m/D , $\text{F}\#7/\text{C}\#$, $\text{F}\#7$, $\text{F}\#7/\text{A}\#$, $\text{B}_7/\text{D}\#$, B_7 , E_m7 , E_m6/G , $\text{B}_m/\text{F}\#$, $\text{F}\#7$, B_m , B_m/A , E_m6/G , $\text{F}\#7$, B_m , B/A , E_m/G , E_m6 , $\text{B}_m/\text{F}\#$, B_m/D , $\text{F}\#7/\text{A}\#$, $\text{F}\#7$, B_m , B_m , $\text{A}7$, $\text{D}6$, $\text{B}7$, $\text{E}7$, $\text{A}7$, A/G , $\text{D}6/\text{F}\#$.

Accordions: $\text{A}0$, e , e , e .

Measure numbers: 5, 10, 15, 19, 23, 28, 35.

Rehearsal marks: 1, 2.

39 **D6** **D/F#** **Bm6** **F#m/A**

44 **C#7/G#** **C#7** **F#m7** **A7**

48 **D6** **B7** **E7**

52 **A7** **A/G** **F#m7b5** **B7**

56 **Em7** **Gm6** **D6/F#** **F°**

60 **Em7** **A7** **D** **A7**

64 **D** **F#7** **Bm**

A_0	\otimes
e	\oplus_2

Sonho do passado

schottisch

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

Chords: Em , $\text{B7}/\text{F}\sharp$, Em/G , $\text{E7}/\text{G}\sharp$, Am7 , $\text{E7}/\text{B}$, Am/C , Am7 , Am/G , $\text{B7}/\text{F}\sharp$, B7 , $\text{B}/\text{A}\flat$, Em/G , Em , $\text{B7}/\text{F}\sharp$, Em/G , $\text{E7}/\text{G}\sharp$, Am7 , $\text{E7}/\text{B}$, Am/C , $\text{F}\sharp\text{m7}\flat 5$, Em/G , $\text{B7}/\text{F}\sharp$, B7 , Em , Em , B7 , Em , D7 , D/C , G/B , E7 , A7 , D7 , G , $\text{C7}/\text{G}$, $\text{B7}/\text{F}\sharp$, B7 , Em7 , $\text{C}\sharp\text{m7}\flat 5$, Bm/D , $\text{F}\sharp 7/\text{C}\sharp$, Bm7 , D7 , D/C , G/B , E7 , A7 , D7 , G , $\text{E7}/\text{G}\sharp$, Am7 , C6 , G/B , E7 , A7 , D7 , G6 , D7 , G6 , G6 , D7 , G6 .
Key signature change: G major to $\text{E}\flat$ major.

Ao S
e O_1

Sonho do passado / 2

34 Φ_1 Em B7 Em E6 F⁰ F#m7 B7 B/A

37 E/G# E6 G#m/B D#7/A# D#7

41 G#m7 B7 E6 F⁰ F#m7 B7 B/A

45 E/G# E#5 A6 A#⁰ E/B C#7 F#7 B7

49 Φ_2 Em

1 E B7 E 2 E B7 E

Ao Φ_2
e Φ_2

Toque aquela

polca

Francisco de Oliveira Lima

Adap: Pedro Paes

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a common time signature (C). The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 8 and includes first and second endings. The fourth staff starts at measure 12. The fifth staff starts at measure 16 and includes first and second endings. The sixth staff starts at measure 19. The seventh staff starts at measure 23. The eighth staff starts at measure 28 and includes first and second endings. The score concludes with a final common time signature (C) and a repeat sign. Two boxes on the right side of the score provide specific guitar chord diagrams: one for measures 16-17 and another for the final measure.

Chords: $G7$, G/F , C/E , $G7/D$, $G7$, C , $C7/E$, $F6$, $D7/F\#$, C/G , A_m7 , D_m7 , $G7$, Θ_2^1 , C , $E7/B$, $E7$, A_m , $E7$, $E7/G\#$, A_m , $A7$, D_m7 , B_m7^b5 , A_m/C , $E7/B$, $E7$, A_m , A_m , Ao , e , Θ_1 , C , $D7$, $G6$, G/B , $E7/G\#$, $E7$, A_m , $G7^9$, $C6$, C/E , G/D , $D7$, $G6$, B^b0 , G/B , G , $E7/G\#$, $E7$, A_m , $G7^9$, $C6$, C/E , G/D , $D7$, G , G , Θ_2 , C , Ao , e , Θ_2