

MUSICA

**Muito além do frevo, meu bem:
Diálogos estilísticos entre o choro
e o frevo na obra de Capiba**

Lucas Pereira Guerra

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AGOSTO DE 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

Muito além do frevo, meu bem:

Diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba

Lucas Pereira Guerra

Orientadora: Prof. Dra. Maya Suemi Lemos

Coorientador: Prof. Dr. Pedro Aragão

Rio de Janeiro, 2018

Muito além do frevo, meu bem:
Diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba

por

Lucas Pereira Guerra

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 da Professora Dra. Maya Suemi Lemos e coorientador Professor Dr. Pedro Aragão.

Rio de Janeiro, 2018

P Pereira Guerra, Lucas
Muito Além do Frevo, Meu Bem: Diálogos
Estilísticos entre o Choro e o Frevo na Obra de
Capiba / Lucas Pereira Guerra. -- Rio de Janeiro,
2018.
200

Orientadora: Maya Suemi Lemos.
Coorientador: Pedro Aragão.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2018.

1. Capiba. 2. Choro. 3. Frevo. I. Suemi Lemos,
Maya, orient. II. Aragão, Pedro, coorient. III.
Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação "Muito além do frevo, meu bem:
Diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba", para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

“MUITO ALÉM DO FREVO, MEU BEM: DIÁLOGOS ESTILÍSTICOS ENTRE O CHORO E O
FREVO NA OBRA DE CAPIBA”

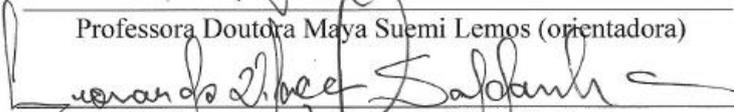
por

LUCAS PEREIRA GUERRA

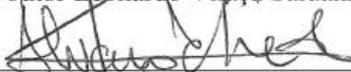
BANCA EXAMINADORA



Professora Doutora Maya Suemi Lemos (orientadora)



Professor Doutor Leonardo Vilaça Saldanha



Professor Doutor Alvaro Simões Correa Neder

Conceito: aprovado

AGOSTO DE 2018

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Fernando e Cristina, que sempre estiveram ao meu lado em tudo e especialmente ao meu filho querido, Théó, que ressignificou profundamente minha vida e que com muita sabedoria compreendeu e suportou todo esse tempo e distância.

AGRADECIMENTOS

Em especial aos meus orientadores Maya Suemi Lemos e Pedro Aragão por acreditarem na presente pesquisa.

À Zezita, minha vó adotiva, por me acolher sempre tão bem, pelo carinho, disponibilidade e confiança em abrir todo o acervo de Capiba.

À UNIRIO pela receptividade e à CAPES pelo financiamento, pois sem este seria praticamente inviável dar segmento a essa pesquisa.

A todos os professores do PPGM que de alguma forma contribuíram com seus ensinamentos, críticas e sugestões enriquecendo ainda mais este trabalho. Em especial a Samuel Araújo pela importante indicação do livro *Estudos de folclore e música popular urbana*.

Aos queridos amigos que fiz e que me abrigaram muito bem no Rio. Com carinho especial ao casal Lorena e Leandro que abriram as portas de sua casa. Leandro, que além de me acolher, levou-me às rodas de choro e me apresentou a importantes chorões cariocas. E à querida amiga e companheira de todas as horas, Louise.

Roseane Hazin, diretora do Conservatório Pernambucano de Música, Rejane Dantas e Daniela Carneiro, diretora e vice da Escola Municipal 12 de Março, pelo apoio pleno e por me concederem licença da minha docência.

À professora Cristiane Galdino, que desde a graduação sempre incentivou e apoiou seus alunos e que, ao me aceitar em seu grupo de pesquisa em educação musical, contribuiu profundamente para dar rumo à pesquisa.

À Andrea Weber pela insistência para me inscrever na seleção da UNIRIO e por me ajudar nas correções e orientações na elaboração do pré-projeto.

Enfim, a todas e todos que, com pequenos ou grandes gestos, contribuíram e possibilitaram a realização deste trabalho.

“Um compositor popular de suas dimensões não é nem
bossa nova nem bossa antiga, é bossa eterna”.

Ariano Suassuna

RESUMO

As relações dialógicas entre o choro e o frevo sempre estiveram presentes de alguma forma no fazer musical em Recife desde sua formação e consolidação até os dias atuais. Analisar os choros, assim como elementos “extramusicais” de um compositor como Capiba, que é considerado um ícone do frevo, trouxe à presente pesquisa importantes contribuições na busca pela compreensão dessas relações. Alicerçada por abordagens que tomam as músicas como fatos sociais e atribuem a esses elementos “extramusicais” um papel importante para a compreensão das obras, assim apontado por autores como José Geraldo Vince de Moraes e John Blacking. A partir de depoimentos de músicos e atores sociais importantes nessa teia de relações sócio-musicais, percebeu-se que o trânsito dos músicos nessa cidade tem forte ligação com o fluxo musical desses dois gêneros em questão e desempenha um papel fundamental nessas questões dialógicas. Já nas análises das partituras, encontramos vários elementos musicais que foram transportados por Capiba de sua prática composicional dentro da linguagem do frevo para os seus choros, comprovando assim a existência desses diálogos.

Palavras-chave: Música popular; Capiba; Choro; Frevo; Diálogo.

ABSTRACT

The dialogical relations between choro and frevo have always been present in some way in the musical making in Recife from its formation and consolidation to the present day. Analyzing the choros, as well as "extramusical" elements of a composer like Capiba, who is considered an icon of frevo, brought to the present research important contributions in the search for the understanding of these relations. Based on approaches that take music as social facts and attribute to these elements "extramusical" an important role for the understanding of works, as pointed out by authors such as José Geraldo Vince de Moraes and John Blacking. From the testimonies of musicians and important social actors in this web of socio-musical relations, it was noticed that the traffic of the musicians in this city has a strong connection with the musical flow of these two genres in question and plays a fundamental role in these dialogical questions. Already in the analyzes of the scores, we find several musical elements that were transported by Capiba of his compositional practice within the frevo language for his cries, thus proving the existence of these dialogues.

Key words: Popular music; Capiba; Frevo; Choro; Dialogs.

Índice de Figuras

Capítulo 1

Figura 1.1 - BARBOSA, Lourenço. [Carta] 21 ago. 1956, Recife [para] Guerra-Peixe, César. 4f. (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita)	23
Figura 1.2 - Contracapa do disco Capiba, 25 anos de Frevo, Rozenblit, 1959.	27
Figura 1.3 - Manuscrito de Vela Branca no Frevo de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de piston (trompete) e trombone. Fotos – Leo Saldanha.....	34
Figura 1.4 - Manuscrito de Vela Branca no Frevo de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de bombardino. Fotos – Leo Saldanha.....	35
Figura 1.5 – Transcrição de <i>Vela Branca no Frevo</i> (Capiba). (SALDANHA, 2008, p.144)	36
Figura 1.6 - Manuscrito de Pia pá Cara de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de piston (trompete) e bombardino. Fotos – Leo Saldanha.....	37
Figura 1.7 - Manuscrito de Vela Branca no Frevo de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de trombone. Fotos – Leo Saldanha.	38
Figura 1.8 – Transcrição de Pia pra Cara (Capiba). (SALDANHA, 2008, p.147)	39
Figura 2.1 - Rótulo do vinho comemorativo aos 80 anos de Capiba (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita).....	47
Figura 2.2 - Embalagem dos Cigarros Capiba da fábrica Lafayette (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita).	48
Figura 2.3 - Campanha publicitária dos cigarros Capiba. (BARBOSA, 1985, p.472).....	49
Figura 2.4 - (GUERRA-PEIXE, César. [Bilhete] 14 jan. 1952. Recife [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 1f. Acervo D. Zezita).	50
Figura 2.5 - (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 02 ago. 1954. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. (Acervo D. Zezita).	57
Figura 2.6 - (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 03 jun.1957. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. (Acervo D. Zezita).	58
Figura 2.7 - (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 30 abr. 1953. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 2f. (Acervo D. Zezita).	60
Figura 2.8 - (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 26 jun. 1956. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. Acervo D. Zezita).	63
Figura 2.9 - (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 21 ago. 1956. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 2f. (Acervo D. Zezita).	65
Figura 2.10 – Foto Jacob do Bandolim e Capiba (Acervo MIS).	67

Figura 2.11 - Capa do manuscrito da partitura originalmente intitulada Tributo a Jacob do Bandolim com as alterações feitas por Capiba para Choro para Miguel Proença e data de 1977 para 1991 (Acervo D. Zezita).	73
Figura 2.12 - Manuscrito 01 do Choro para Altamiro (Acervo D. Zezita).....	77
Figura 2.13 - Manuscrito 02 do Choro para Altamiro (Acervo D. Zezita).....	77
Figura 2.14 - Manuscrito Cem Anos de Choro (Acervo D. Zezita).....	78
Figura 3.1 – Partitura do frevo-canção Juventude Dourada (Capiba). (GOMES DE SÁ, 1998, p.35).	82
Figura 3.2 – Partitura de Faz Quase Um Ano (Capiba).....	84
Figura 3.3 - Acorde final do frevo Gostosão, de Nelson Ferreira.....	85
Figura 3.4 - Acorde final de Estação do Frevo, do Maestro Duda.	85
Figura 3.5 - Acorde final de Luzia no Frevo, de Antônio Sapateiro (Recife, c. 1880-1940).	85
Figura 3.6 - Acorde final do frevo Cala a Boca Menino, de Capiba.....	85
Figura 3.7 - Acorde final do frevo Linda Flor da Madrugada, de Capiba.	85
Figura 3.8 - Acorde final do Choro Antigo.....	86
Figura 3.9 - Acorde final do Choro para Altamiro Carrilho.	86
Figura 3.10 - Acorde Final de Cem Anos de Choro.	86
Figura 3.11 - Acorde final de Quem For Bom me Acompanhe.	86
Figura 3.12 - Acorde final do Choro para Artur Moreira Lima.	86
Figura 3.13 - Acorde final do Choro para Marco César.....	86
Figura 3.14 - Acorde final do Choro para Miguel Proença.....	87
Figura 3.15 - Acorde final do Choro para Guerra-Peixe.....	87
Figura 3.16 – Partitura do frevo Sapeca, de Jacob do Bandolim (CHEDIACK, 2007, p.108-109).89	
Figura 3.17 – Partitura do frevo-canção Trombone de Prata (Capiba).....	90
Figura 3.18 - Partitura do Choro Antigo N1 (Capiba).	92
Figura 3.19 – Partitura de Cem Anos de Choro (Capiba).	94
Figura 3.20 - Padrão de acordes utilizando célula rítmica característica do maxixe.	95
Figura 3.21 – Trecho da partitura de Eulina (Ernesto Nazareth). Comp. 01-04.	95
Figura 3.22 - Célula característica da polca presente nas seções A e C.....	96
Figura 3.23 – Trecho da partitura de Ameno Resedá (Ernesto Nazareth). Comp. 01-04.	96
Figura 3.24 - Tresillo utilizada na seção B.	96
Figura 3.25 - Trecho da música Bafo de Onça, de Zequinha de Abreu (São Paulo, 1880-1935) utilizando-se bastante do tresillo.....	97
Figura 3.26 - Possível fusão entre a célula característica da polca e do maxixe presente em quase toda a composição.....	97

Figura 3.27 - Arpejos apresentados por toda a seção A.	98
Figura 3.28 - Padrão de acordes utilizando a fusão da célula da polca e do maxixe presente em toda a seção B.	98
Figura 3.29 - Arpejos presentes em toda a seção C utilizando a mesma célula rítmica.	98
Figura 3.30 - Padrão de arpejo repetido em quase toda a peça.	98
Figura 3.31 - Célula característica do maxixe apresentada em quase toda a peça.	98
Figura 3.32 - Célula característica da polca apresentada em toda a seção A.	99
Figura 3.33 - Variação da célula da polca com a célula do maxixe presente em toda a seção B.	99
Figura 3.34 - Variação da célula do maxixe com a utilização de duas figuras contramétricas preenchendo todo o acompanhamento da seção C.	99
Figura 3.35 - Padrão rítmico arpejado apresentado em quase toda a seção A.	99
Figura 3.36 - Célula característica da polca utilizada nos oito primeiros compassos da seção B.	99
Figura 3.37 - Célula característica do maxixe aparecendo nos oito últimos compassos da seção B e também na seção C.	100
Figura 3.38 - Figura rítmica característica da fusão entre a polca e o maxixe utilizada nos cinco primeiros compassos da seção C.	100
Figura 3.39 - Variação do tresillo utilizado na seção B sendo alternado por outra variação a cada três compassos.	100
Figura 3.40 - Variação do tresillo apresentada na seção B.	100
Figura 3.41 - Célula característica da polca apresentada em quase toda a seção A e por toda a seção C.	100
Figura 3.42 - Tresillo utilizado nos três últimos compassos da seção A.	101
Figura 3.43 - Tresillo utilizado na linha do baixo do tango Por Que Sofre? De Ernesto Nazareth (comp. 28-31).	101
Figura 3.44 - Célula característica do maxixe utilizada na seção B.	101
Figura 3.45 - Trecho da polca A Bela Melusina (Ernesto Nazareth). Comp. 01-03.	101
Figura 3.46 - Célula característica do maxixe aparecendo nos cinco últimos compassos.	102

Sumário

Sumário	1
Capítulo 1	2
1.1 Por Uma Visão Além do Frevo na Obra de Capiba	2
1.2 Entre o choro e o frevo	9
1.3 O Frevo a que me dediquei: o frevo, segundo Capiba	18
1.4 O frevo e o choro em Um século de música no Recife, de Guerra-Peixe	28
1.5 – “Frevendo” e chorando – o trânsito dos músicos de Recife entre o frevo e o choro ..	43
Capítulo 2 – A relação entre o choro e o frevo em Capiba	46
2.1 – Vida e obra do compositor	46
2.2 – Correspondências musicais: A importância de Guerra-Peixe na obra de Capiba	54
2.3 – Os choros na obra de Capiba	67
2.4 – Os choros no Acervo Capiba	74
Capítulo 3 – Do frevo ao choro: aspectos dos choros de Capiba	80
Considerações Finais	103
REFERÊNCIAS	105
Anexos	111

Capítulo 1

1.1 Por Uma Visão Além do Frevo na Obra de Capiba

Dono de uma produção musical das mais profícuas e variadas, Lourenço da Fonseca Barbosa (Surubim, 1904 – Recife, 1997) o Capiba, se consagrou principalmente por suas composições no gênero que, como afirma Leonardo Vilaça Saldanha (2008), se tornaria o mais representativo da música urbana do Recife: o frevo. Juntamente com Nelson Ferreira (Bonito, 1902 – Recife, 1976) são considerados dois dos maiores expoentes desse gênero. Mas Capiba não se restringiu apenas a esse estilo musical e em suas composições incursionou por valsas, maracatus, sambas, guarânicas, modas, canções, fox-trots, baiões, batuques, cirandas, dobrados, toadas, choros, além de integrar o movimento Armorial ao lado de Guerra Peixe (Petrópolis, 1914 – Rio de Janeiro, 1993), Jarbas Maciel (1933), Clóvis Pereira (Caruaru, 1932) e Cussy de Almeida (Natal, 1933 – Recife, 2010) onde se destacam, dentre outras composições armoriais, sua *Missa Armorial* e a suíte *Sem Lei nem Rei*.

A versatilidade e a qualidade de suas composições podem ser percebidas a partir da declaração do maestro José Xavier de Menezes¹ (Nazaré da Mata, 1924 – Recife, 2013) acerca de sua obra, transcrita por Carlos Eduardo Carvalho dos Santos em seu livro *Capiba, Sua Vida e Suas Canções*:

“Considero Capiba o mais versátil de todos os compositores brasileiros. Sua grande obra encerra uma variedade imensa de gêneros musicais. Do frevo, passando pelo chorinho, o samba a valsa, a canção, o maracatu, a marcha; até a música sacra. Tudo que faz é bom” (SANTOS, 1984, p. 17)

O reconhecimento de sua importância para a música pernambucana traduz-se também nas palavras do próprio Carlos Eduardo Carvalho dos Santos:

Uma obra como a de Capiba não pode ser limitada às discotecas particulares, às rádios, às prateleiras das lojas, aos dias de carnaval. É uma obra antológica. Uma representação genuína do folclórico, do

¹ Considerado o terceiro compositor de frevo mais gravado em Pernambuco, ficando atrás apenas de Capiba e Nelson Ferreira. Aos dezenove anos foi trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco durante os anos da “Era de Ouro do Rádio”. Juntamente com Leny de Amorim Silva ajudou a fundar a Academia Pernambucana de Música em 1985. Algumas de suas composições mais expressivas são: *Freio a Óleo* (1950), *Boneca* (1953), *Terceiro Dia* (1960), *Tá Faltando Alguém* (1961).

musical e do poético. O que há de mais legítimo em termos de pernambucanidade.

É imprescindível que se tome conhecimento do seu importantíssimo acervo de documentos, recortes de jornais, revistas, fotografias, filmes e discos. Tudo ele possui guardado, esperando um certo alguém que possa vir a catalogar e dar forma técnica, construindo um livro ou quem sabe até um museu.

Capiba não pode nem deve ser analisado apenas como um compositor de frevos, maracatus, marchas, valsas, tangos; mas, como um ser ímpar, visto ter uma personalidade muito mais abrangente, como homem de sociedade, cultor de amizades, contador de histórias e homem de cultura. Por isso merece não só um livro que eu gostaria de auxiliar, mas, um museu genuinamente pernambucano, que viesse a ser localizado em Surubim, sua terra natal concorrendo, assim, para a melhoria do fluxo turístico daquela simpática cidade (SANTOS, 1984, p. 56)².

Norteadas, naturalmente, por suas composições de maior destaque, as pesquisas sobre sua vida e obra são focadas, em grande parte, no gênero que o consagrou, o frevo. Terêsa Maria Otranto Abrantes em seu livro *Capiba, a expressão da tristeza e da saudade na máscara do folião*, trata mais especificamente das letras e não da música de suas canções. Mesmo apresentando alguns outros gêneros musicais presentes na obra de Capiba, o estudo termina por desembocar, naturalmente por haver uma maior quantidade de composições nesse gênero, na análise dos seus frevos (ABRANTES, 2006). Leonardo Vilaça Saldanha, por outro lado, enveredando por elementos mais predominantemente musicais, busca entender a consolidação da música popular urbana em Recife por meio do rádio, no caso específico do frevo, apontando como seus dois maiores representantes Capiba e Nelson Ferreira (SALDANHA, 2008). Em sua biografia intitulada *Capiba: um nome, uma vida, uma época*, Zilah Barbosa Torres traça um importante panorama da vida do compositor. Mesmo apresentando brevemente outros gêneros presentes nas composições de Capiba como o maracatu, sua participação na música armorial, nos festivais de música brasileira e destacando a diversidade musical de sua obra, a autora não mede esforços em sustentar que o

² O desejo manifesto pelo autor para a fundação do Museu Capiba em sua cidade natal, Surubim, vem tornando-se realidade. A Prefeitura dessa cidade já fez a doação de um espaço para a construção do museu. O projeto arquitetônico já foi concluído, contando com o apoio de vários segmentos da sociedade surubinense e liderado pela Associação Cultural Capiba, que já deu início à campanha para a arrecadação de fundos e donativos para a construção do museu. A associação foi fundada em 17 de dezembro de 2008 e funciona desde o princípio oferecendo aulas de música na cidade. Pretende-se que todo o acervo do compositor, incluindo sua vasta discografia, partituras, documentos históricos e objetos pessoais estejam disponíveis para pesquisas e consultas no museu.

frevo-canção seria sua marca registrada e que foi o tipo de música pelo qual o compositor ficou conhecido (TORRES, 1985). Outras biografias como, *Capiba, é frevo meu bem*, de Renato Phaelante da Câmara e Aldo Paes Barreto, e *Capiba, sua vida e suas canções*, de Carlos Eduardo Carvalho dos Santos, já citada, também trazem, além das informações biográficas, elementos sobre o seu universo composicional para além do frevo, porém sempre enfatizando-o e colocando-o em primeiro plano. Poucas são, de fato, as pesquisas direcionadas às composições fora do universo do frevo e, principalmente, no tocante aos seus choros.

Assim como o choro no Rio de Janeiro, o frevo tem sua formação embrionária no final do século XIX, com as bandas de música que executavam um repertório europeu com influências regionais brasileiras, tendo-se consolidado em princípios do século XX. Saldanha destaca que

Como música, o frevo remonta do repertório das bandas militares sediadas no Recife a partir da segunda metade do século XIX. É marcha-carnavalesca derivada das árias cantadas nos clubes, bem como e principalmente das polcas-marchas e dobrados tocados pelas bandas musicais de Pernambuco. Inicialmente sofre influências do maxixe, da quadrilha e do galope, posteriormente, se deixa influenciar por americanismos conhecidos através do disco e do rádio como o *one-step* e o jazz. Surge como música popular urbana autoral e hoje conta com data de nascimento oficial (SALDANHA, 2008, p. 29).

De outro lado José Reis de Geus considera que

O choro consiste em um movimento de expressão musical da cultura popular carioca nascido ao final do século XIX, constituindo-se a partir de um processo gradativo de “brasileiramento” de gêneros europeus executados de uma forma sincopada, destinados à prática da dança. Consolida-se enquanto gênero musical a partir das primeiras décadas do século XX [...] (GEUS, 2009, p. 7).

Dessa forma, pode-se perceber que ambos os gêneros partem de um “lugar comum”, para a construção de suas identidades como música urbana brasileira e seguem, possivelmente pelas diferenças em suas relações e influências com elementos musicais e elementos externos à música, por caminhos diferentes durante sua consolidação.

Mesmo sendo o choro carioca de nascimento, as contribuições que este recebeu por parte de músicos pernambucanos como João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (Jatobá, 1883 – Rio de Janeiro, 1947) e Joaquim Francisco dos Santos, conhecido como Quincas Laranjeiras (Olinda, 1873 – Rio de Janeiro, 1935) em sua fase de consolidação (estes dois compositores influenciando principalmente no tocante ao desenvolvimento do repertório violonístico do choro) não podem deixar de ser enfatizadas. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro em 1904, João Pernambuco levou consigo toda uma bagagem musical adquirida com os tocadores das feiras e ruas do Recife. Fundou em 1913 o Grupo do Caxangá, que obteve muito sucesso até o ano de 1919, e serviria como base para o famoso grupo Os Oito Batutas, fundado no mesmo ano por Alfredo da Rocha Viana Filho (Rio de Janeiro, 1897 – 1973), o Pixinguinha. Já Quincas Laranjeiras, nasceu em Olinda e, com apenas seis meses de idade, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Deu aulas de violão na loja Cavaquinho de Ouro, assim como João Pernambuco, e foi pioneiro no ensino de violão “por música”. Sobre essas contribuições, Henrique Cazes afirma que o contato entre os músicos nordestinos e cariocas estimulou a consolidação do choro e que “a assimilação de novos sotaques e incorporações de gêneros virtuosísticos como o frevo, certamente foram fatores de enriquecimento do choro na década de 1920”. (CAZES, 2010, p. 68). Além desses dois músicos pernambucanos, podemos citar, dentre outros grandes destaques do choro nacional, nomes muito influentes como os dos bandolinistas Luperce Miranda (Recife, 1904 – Rio de Janeiro, 1977), Rossini Ferreira (Nazaré da Mata, 1917 – Recife, 2001) e o violonista Jaime Tomás Florence, o Meira, (Paudalho, 1909 – Rio de Janeiro, 1982). A tradição no choro segue ainda muito presente em Pernambuco até os dias de hoje. No cenário atual do choro pernambucano, principalmente na cidade de Recife, podemos destacar músicos já consagrados como Marco César (Pesqueira, 1960) Ewerton Brandão Sarmiento, Bozó (Recife, 1962), Adalberto Cavalcanti, Beto do Bandolim (Recife, 1962) dentre tantos outros que facilmente transitam entre esses dois gêneros musicais.

Sendo o choro e o frevo gêneros musicais tão fortemente expressivos na música urbana em Recife, de que forma pode dar-se e ter-se dado o diálogo entre esses dois gêneros? E na obra de Capiba especificamente? É possível identificar a partir de uma análise de seus choros que elementos composicionais característicos desse

gênero são utilizados pelo autor? Há algum diálogo com elementos musicais característicos do frevo? Que práticas sociais estão implicadas no diálogo entre esses dois gêneros? Que fatos históricos? De que maneira estes fatores extramusicais podem ter sido determinantes para esse diálogo?

Quanto ao entendimento de gênero musical, me apoio em afirmações de Pedro Aragão quando aponta que “aquilo que chamamos ‘gênero’ musical seria mais propriamente um feixe de discursos e muitas vezes de contradições sobre determinada prática musical do que um conceito ‘fechado’ e rígido que não abriga diferenças” (ARAGÃO, 2012, p. 91). Assim, um termo como “choro”, utilizado em geral para designar um gênero musical, pode abarcar diversos outros estilos como valsas, polcas, maxixes etc. Ao analisar o repertório encontrado no acervo de partituras de Jacob do Bandolim (Rio de Janeiro, 1918 – 1969) em seu estudo sobre o livro *O Choro*, do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, Aragão ainda acrescenta que

O termo “choro” só aparece a partir da década de 1930, o que confirma a ideia de que a expressão era usada nas primeiras décadas do século XX para designar o grupo musical ou a reunião de músicos em determinado lugar para a prática da “roda”. Chama muito a atenção também o fato de haver pouquíssimas músicas designadas como “maxixe”, em ambos os períodos, o que talvez confirme o fato de que esta designação estava muito mais ligada à dança do que à música propriamente (ARAGÃO, 2013 p.198).

O choro pode ser entendido então mais como uma prática ou uma performance do que um gênero musical específico. Traçando um paralelo entre as mudanças nas músicas tradicionais dos blackfoot e as músicas clássicas ocidentais, Bruno Nettl atenta para o fato de que as performances, nesse caso em particular, das músicas clássicas ocidentais, são

Julgadas de acordo com a proximidade que parecem ter das intenções do compositor, e todo o campo das “práticas interpretativas” (performance practice) gira, entre pesquisadores e artistas, em torno da noção de integridade das obras musicais desde que foram estabelecidas pelo compositor (NETTL, 2006, p. 24).

Essa “noção de integridade das obras musicais” apontada por Nettl pode ser transportada para o universo das “práticas interpretativas” do choro, por exemplo,

quando os intérpretes buscam nas rodas de choro em geral, certa fidelidade ou “originalidade”³ dentro daquilo que o compositor pensaria como ideia musical acabada ou fechada.

É preciso esclarecer também, preliminarmente, como abordarei o conceito de análise. O dicionário Grove de Música define análise como

A parte da arte musical que tem como referência a própria música, e não parâmetros externos. Envolve em geral o desmembramento de uma estrutura musical em elementos constituintes relativamente mais simples, além da investigação do papel desses elementos na estrutura. Entre os muitos tipos de métodos empregados, incluem-se a análise através da estrutura fundamental (Schenker), do tema, da forma (Tovey), da estrutural frasal (Riemann), e a que faz uso da teoria da informação (GROVE, 1994, p. 28).

Essa abordagem foca apenas nos elementos intrínsecos na composição, excluindo assim toda uma gama de interferências externas existentes no processo composicional. A presente pesquisa leva em consideração a abordagem de José Geraldo Vince de Moraes (2000) e de John Blacking (2007), quando tomam as músicas como fatos sociais, atribuindo ao trabalho dos críticos e “leitores de textos”, assim como dos performers e recriadores da música, um papel importante para a compreensão das obras (BLACKING, 2007). Nesse sentido, os intérpretes e as diversas variáveis na forma de ver e representar uma obra musical são elementos importantes no processo de compreensão das mudanças e transformações de determinados gêneros musicais, como no caso do choro e do frevo. Nettl afirma que “só podemos ter acesso à mudança de uma obra musical pela sua existência em formas variadas” (NETTL, 2006, p. 22), e que em um processo de estudo comparativo “a observação do equilíbrio entre mudança e estabilidade em vários domínios da cultura musical – obra, repertório, estilo musical e conceitos musicais – pode ser uma abordagem útil” (Ibid., p. 32).

Já na concepção de Blacking, uma análise do pensamento musical deve incluir tanto as análises de partituras, que por si só são “apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical” (BLACKING, 2007, p. 207), quanto de

³ Paulo Aragão discute a problemática de uma definição do termo “original” na música popular sustentando que em um plano teórico e ideal de análise a “instância original” na música popular seria virtual, necessitando, dessa forma, de um arranjo (ARAGÃO, Paulo, 2001).

transcrições descritivas de performances, que, em sua visão, podem ser mais precisas, devendo sempre, no entanto, serem observadas “no contexto de seus usos sociais e no sistema cultural do qual fazem parte” (Ibid., p. 207).

Na perspectiva de Moraes (2000), os elementos da linguagem musical tais como melodias, motivos musicais, andamentos, ritmos e harmonizações, por possuírem um discurso e características próprias determinantes para sua compreensão, podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si. No entanto, “eles também devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo” (MORAES, 2000, p. 215). O autor destaca a importância de considerar elementos como a forma instrumental, os tipos de instrumentos e seus timbres, a interpretação e os arranjos, que “contêm indicações fundamentais para compreender a composição por si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo” (Ibid.).

No tocante à análise de fatores externos ao documento musical, Moraes aponta para uma subdivisão em dois campos distintos. Um primeiro que “deve tratar do contexto histórico mais amplo, situando os vínculos e relações do documento e seu(s) produtor(es) com seu tempo e espaço” (MORAES, 2000, p. 216), e um segundo, que se refere ao “processo social de criação, produção, circulação e recepção da música popular” (MORAES, 2000, p. 216).

Nessa perspectiva, um olhar sobre os choros de Capiba atento ao diálogo desse gênero com a linguagem característica do frevo, assim como ao universo musical do frevo em que o compositor estava imerso, pode ser um possível caminho analítico, buscando-se compreender a rede de influências e de determinação subjacentes a essas obras, e a forma como fatores externos a essas composições podem ter, ou não, influenciado as obras no decorrer desse diálogo.

1.2 Entre o choro e o frevo

Em meados de 2008, quando comecei a frequentar as rodas semanais de música⁴ promovidas por Maria José Barbosa, D. Zezita, viúva de Capiba, na casa onde ele vivera grande parte de sua vida⁵, pude ter um contato mais aprofundado com o universo musical desse compositor assim como conhecer e tocar com atores sociais que participaram de alguma forma de sua vida musical. Em entrevista, ela afirma que decidiu fazer essas rodas periodicamente a partir do ano de 2003 (Entrevista D. Zezita, 11/04/2018). O repertório desses encontros era formado, além de muitas músicas de Capiba evidentemente, pelos gêneros mais diversos da música brasileira no qual o choro e o frevo estavam presentes. Entre uma música e outra, sempre havia um momento dedicado a relembrar os “bons tempos” e contar boas histórias dessa época⁶. Esses momentos nostálgicos eram sempre momentos de muito aprendizado, onde as experiências vividas eram compartilhadas. Foi compartilhando desses momentos, os quais poderia denominar de “pedagógicos musicais”, que passei a perceber mais claramente que o universo musical e sonoro de Capiba não se restringia apenas ao frevo e que este gênero era apenas uma ponta do seu “iceberg” composicional, cabendo uma maior exploração e difusão de suas outras facetas.

Em entrevista a nós concedida, D. Zezita afirma que enquanto Capiba era vivo não havia uma regularidade nos encontros musicais em sua casa. Mas que, por outro lado, sua casa era bastante frequentada por muitos músicos. Segundo ela, sempre que vinham músicos de fora, faziam parada quase que obrigatória por lá. “Era mais frequente quando não tinha avião a jato, quando o artista ainda era vagabundo. Lá em casa era casa de artista e de vagabundo. Portanto, eles iam pra lá” (Entrevista com D. Zezita, 11/04/2018).

Anos mais tarde, comecei a participar e ajudar na organização de algumas rodas de choro com amigos músicos. Essas rodas eram formadas tanto por músicos

⁴ Esses encontros musicais ainda são mantidos como uma tradição por Zezita e realizados impreterivelmente na última sexta de cada mês em sua casa, agora situada na cidade de Surubim.

⁵ O imóvel encontra-se situado à rua Barão de Itamaracá Nº 369 no bairro do Espinheiro em Recife onde Capiba viveu desde 1960, quando se casou, até seus últimos dias de vida. Recentemente a casa foi tombada pela FUNDARPE que justificou o tombamento pelo valor imaterial agregado ao imóvel.

⁶ Essas conversas e trocas de informação são bastante comuns nesse formato de prática musical. Pude perceber comportamentos semelhantes em diversas outras rodas das quais participei, tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro.

mais jovens e com pouca vivência no choro, como era o meu caso, assim como por músicos de outras gerações, com significativa bagagem e vivência dentro dessa prática musical. Durante o período que perduraram essas rodas, e frequentando outras rodas de choro em Recife, passei a interessar-me mais e centrar minhas pesquisas nesse gênero musical e, com isso, atentei para o fato de que o frevo se fazia presente com muita naturalidade neste meio musical, sendo possível, nessa perspectiva, considerá-lo como algo “inserido” na prática musical do choro em Recife.

A escassez bibliográfica referente a uma possível relação entre o choro e o frevo foi um dos fatores que motivaram a presente pesquisa. Em um dos poucos trabalhos que abordam essa questão, Almir Côrtes Barreto, ao estudar a improvisação na música popular, busca estabelecer algum tipo de relação entre o choro, o frevo e o baião. Na tentativa de demonstrar a existência de uma interação entre esses três gêneros, o autor parte de um recorte temporal circunscrito entre a década de 1920 e a de 1950 pois, em sua visão, nesse período já havia se dado a consolidação de cada um destes gêneros. Ele destaca, assim, que

O choro, frevo e baião compartilharam elementos musicais entre si. Devido ao fato destes gêneros estarem inseridos no mesmo circuito de rádio e disco, e possuírem uma estrutura harmônico-melódica similar, o intercâmbio entre as mesmas se deu de forma intensa. Por vezes, os elementos musicais e o repertório destes gêneros se misturaram ao ponto de não ficar claro qual deles predominava em determinada execução. Do ponto de vista técnico-musical, esta interação certamente “enriqueceu” os gêneros e a prática dos músicos envolvidos neste processo (BARRETO, A. C., 2015 p. 58).

Quanto às características compartilhadas por essas práticas musicais, Barreto destaca o aspecto rítmico:

O choro, o frevo e o baião compartilham com diversas outras manifestações, eruditas e populares, da vasta cultura tonal ocidental, o emprego dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo. O começo anacrústico ou acéfalo constitui, portanto, mais um aspecto a ser levado em consideração na prática da improvisação “idiomática” sobre os gêneros (Ibid. p. 70).

Outra característica encontrada por ele se refere à melodia. As “linhas melódicas destes são compostas por arpejos, intercalados por passagens diatônicas e cromáticas. Embora seja possível encontrar alguns contornos melódicos peculiares entre os gêneros, em geral estes possuem uma construção bem similar” (Ibid. p. 71).

Contudo, o autor não leva em consideração as diferenças temporais na formação destes gêneros. Se, por um lado, o choro e o frevo têm sua estruturação como música urbana no final do século XIX e princípio do XX, o baião só vem tomar forma no final da primeira metade do século XX com Luiz Gonzaga (Exu, 1912 – Recife, 1989). Mesmo que essas diferenças não sejam, de fato, um elemento que impossibilite os diálogos musicais e as trocas de influências entre esses gêneros, essas relações só se tornariam possíveis, por conta do posterior surgimento do baião, em um momento onde tanto o choro quanto o frevo já se encontravam com muitas de suas características cimentadas. Pode-se levar ainda em consideração outro fator importante, o de que Luiz Gonzaga antes de “inventar” o baião, já tocava, gravava e compunha choros⁷ e frevos, carregando consigo, de alguma forma, esses elementos para a formação do que viria a ser o baião.

A gênese do frevo e do choro se encontram, de todo modo, num mesmo lugar comum, que seria a forma “abrasileirada” de se tocar e interpretar as músicas europeias da segunda metade do século XIX e início do XX. As polcas, marchas, mazurcas, valsas, schotish, dentre outros ritmos trazidos da Europa, receberam nesse período forte influência da habanera, que se difundiria por todo o continente contribuindo para a formação concomitante de novas combinações musicais. Como Richard Miller aponta que

No século XIX e começo do XX, a habanera se espalha do porto de Havana através do mundo atlântico e além, adicionando combustível rítmico necessário para um processo hemisférico de inovação musical que testemunhou a consolidação da habanera em si mesmo junto com o danzón em Cuba, o tango brasileiro no Brasil e seu primo na Argentina e o ragtime em New Orleans. A habanera espalhou uma versão do tresillo através do mundo atlântico. Ao mesmo tempo, polca e marchas também se espalharam através da região, facilitado pelo surgimento da difusão mais fácil das partituras. Esse processo simultâneo de difusão forneceu muitas combinações atraentes (MILLER, 2011, p. 07).

⁷ Sobre a influência do choro na obra de Luiz Gonzaga, ver os trabalhos de CALDI, 2012 e SERAU, 2012.

Além dos gêneros citados por Miller, dentre os quais o danzón, o tango brasileiro e argentino e o ragtime, o frevo e o choro também podem encontrar-se nessa confluência de ritmos influenciados pela habanera durante esse período. Mas no caso das músicas brasileiras, aqui especificamente o choro e o frevo, a habanera não seria a única fonte de disseminação do tresillo⁸. O lundu⁹, e mais tarde o surgimento do maxixe, já despontava como forte influência dessa rítmica trazida pelos africanos. No caso do frevo especificamente, é possível ainda que diversas outras manifestações musicais de matrizes africanas presentes em Pernambuco, tais como o maracatu e a capoeira, principalmente essa última, que tem participação efetiva na criação do passo, também despontem como fatores importantes na disseminação desses elementos musicais africanos.

Dentre as pesquisas relacionadas à música pernambucana o frevo seguramente desponta como um dos gêneros que maior interesse desperta entre os pesquisadores¹⁰. Muitas dessas pesquisas têm um cunho mais histórico sobre o frevo, como é o caso daquelas de Maria Alice Rocha Amorim (2008) e de Maria José Pereira Gomes (2006), que trazem um levantamento sobre a trajetória dos 100 anos do frevo. Rita de Cássia Barbosa de Araújo (1996, 1997, 2002, 2004) aborda o carnaval em Pernambuco desde um ponto de vista mais político, com suas influências nas manifestações culturais. BARRETO, A. C. (2015), Ayrton Müzel Benck Filho (2008) e Tarcisio Braga (2011) já dão uma ênfase maior nas performances e interpretações. Outras pesquisas têm um viés mais biográfico dos compositores e intérpretes do frevo, como as dos já citados autores ABRANTES (2006), SANTOS (1984), TORRES (1985),

⁸ Ritmo assimétrico construído sobre um ciclo de oito pulsações (3+3+2) que foi identificado por musicólogos cubanos como desempenhando um importante papel na música desse país, mas que também é encontrado expressivamente na música brasileira. Sandroni aborda as variações desse ritmo em seu trabalho como “paradigma do tresillo” (SANDRONI, 2001, p. 28-32).

⁹ Dança popular que segundo José Ramos Tinhorão teria surgido possivelmente na Bahia, ainda que o autor afirme encontrar referência a essa dança quase que concomitantemente em Pernambuco e no Rio de Janeiro, pela metade do século XVIII (TINHORÃO, 1998).

¹⁰ Outras pesquisas relacionadas ao frevo estão presentes em AMORIM; BENJAMIN, 2002; CÂMARA, 1997, 2007; COELHO, 2009; CUNHA, 2013; DUARTE, 1969; FARIAS, 2002; GOMES DE SÁ, 1998; GOMES; PEREIRA; BARRETO, 2001; LIMA, 2001; LIMA; VIEIRA, 2014; MENEZES, 2006; MENEZES NETO, 2010, 2014; MENEZES NETO; LÉLIS; NASCIMENTO, 2012; MOTA, 2005; GUERRA-PEIXE, 1951, 1959; MENDES, 2017; OLIVEIRA, 1971; OLIVEIRA, 1985; PEREIRA, 2013; RABELO, 1977, 1987, 1990; RABELO; SILVA, 2004; REAL, 1967; RODRIGUES, 2003; SALDANHA, 2001, 2008; SANTANA, 2014; SANTOS, 2010; SARMENTO, 2010; SCHNEIDER, 2011; SETTE, 1981; SILVA, B., 2009; SILVA, J., 2008; SILVA, Leonardo, 1991, 1997, 1998, 2003; SILVA, Lucas, 2005, 2009, 2011; SILVA, P. 2008; SOUTO MAIOR; SILVA, 1991; SOUZA; SILVA, 2011; SUCCI, 2014; TELES, 2000, 2017; TORRES, 2011; VALADARES, 2007; VILLA NOVA, 2006, 2012; WREDE, 2007.

CÂMARA e BARRETO (1986), que fazem um estudo sobre a vida e a obra de Capiba. Carlos Eduardo Amaral (2017) discorre sobre o maestro e compositor mais conhecido como maestro Formiga, Ademir Araújo (Recife, 1942). José Teles (2017) se debruça sobre o cantor que ficou marcado como um dos maiores intérpretes do frevo e que gravou grande parte da obra de Capiba, Claudionor Germano (Recife, 1932). Tendo-se debruçado sobre a trajetória de Nelson Ferreira, Ângela Belfort (2009), Walter Oliveira (1985), SALDANHA (2006) e Leonardo Dantas Silva (2002) trazem relevantes contribuições para o entendimento de sua obra. Poucas pesquisas, entretanto, abordam a temática do choro pernambucano. Até a presente data encontramos apenas as pesquisas de Reginaldo Salvador de Alcântara (2009), Maíra Macêdo Moreira (2017), que abordam o choro em Pernambuco, porém por um viés mais biográfico. Não encontramos nenhuma pesquisa que tratasse diretamente da transversalidade entre ele e o frevo e de como os músicos, particularmente em Recife, transitam facilmente por essas duas áreas do fazer musical.

Maíra Macêdo Moreira, em seu importante estudo sobre o cavaquinho pernambucano Jacaré¹¹ (Recife, 1929- 2005), aborda brevemente o tema ao afirmar que o choro em Pernambuco adquire seu “sotaque” particular ao incorporar características dos diferentes ritmos e gêneros musicais encontrados no estado de Pernambuco, que lhe conferem o “estatuto de choro pernambucano” (MOREIRA, 2017). É significativo, neste sentido, que o compositor Jacaré tenha gravado um disco com o sugestivo título de Choro Frevado. Este título é tomado tanto por Moreira quanto por alguns de seus entrevistados como referência e exemplo de um suposto sotaque característico no choro pernambucano, sugerindo uma confluência dos dois gêneros musicais, ainda que o disco seja composto não apenas por choros, mas também valsas, baiões e outros gêneros característicos do Nordeste.

Ainda em sua dissertação, a autora traz à luz depoimentos contrastantes de figuras importantes dentro do choro em Pernambuco no que se refere à aceitação da possível existência ou não de um choro diferenciado, um choro “tipicamente

¹¹ Músico e compositor pernambucano, Antônio da Silva Torres desenvolveu uma linguagem própria em suas composições para cavaquinho solo, indo além de sua função como um instrumento acompanhador e diferenciando-se do estilo de tocar difundido por Waldir Azevedo, utilizando-se de elementos de vários ritmos e gêneros da música nordestina, principalmente a pernambucana, como o frevo, baião, maracatu, etc.

pernambucano”. Por um lado, músicos como o violonista Henrique Annes (Recife, 1946) reconhecem a forte influência exercida por ritmos como frevo e o baião no choro em Pernambuco, onde a utilização de semicolcheias (cometricidade¹²) em detrimento da contrametricidade é vista como fator diferenciador do choro tocado no Rio de Janeiro, por exemplo, sustentando, assim, uma aceitação da terminologia “choro pernambucano”. Já o violonista Bozó, por outro lado, não compartilha dessa terminologia e afirma que o choro é de fato carioca e que, dessa forma, deve ser tocado seguindo todas as características com as quais foi formado e com as quais se cristalizou, tomando assim sua “forma definitiva”.

A respeito dessas supostas diferenças¹³ entre o choro “carioca” e o choro “pernambucano”, o flautista e compositor Altamiro Carrilho, em entrevista concedida a Luciano Candido e Sarmiento afirma, ao ser questionado sobre uma diferença entre o choro carioca e o choro de outros lugares, que antigos chorões nordestinos se preocupavam com a quantidade de notas. Ele sustenta que “antigamente havia sim, havia uma tendência de superar a execução, de mostrar um maior número de notas” (SARMENTO, 2005, p. 86). Segundo o próprio Carrilho essa diferença se daria

Porque o carioca é mais malandro, uma melodia mais enrugadinha, mais certa, sem muita extravagância, realmente houve numa época em que se sentia a diferença, hoje não, hoje já temos choros do nordeste muito bons, muito bons mesmo, haja visto aquela safra de choros de Severino Araújo, que é paraibano (sic), k. Chimbinho (sic), Sivuca, Hermeto esta gente toda, são músicos excepcionais (Ibid.).

Ao mencionar alguns compositores a ele contemporâneos, como Severino Araújo¹⁴ (Limoeiro, 1917 – Rio de Janeiro, 2012), Sebastião de Barros, o K. Ximbinho

¹² Os termos cométrico e contramétrico serão aqui entendidos em detrimento do termo síconpe como descrito por Carlos Sandroni (SANDRONI, 2001, p. 27).

¹³ Abordando a questão das diferenças como um tema recorrente nos estudos em etnomusicologia, Vicenzo Cambria entende como “assumindo vários significados: vista como algo que é remodelado, controlado e consumido, dentro de uma relação desigual de poder; como o ‘capital cultural’; como algo capturado dentro dos fluxos assistemáticos que atravessam as fronteiras e articulam novas possibilidades e formas entre as quais as pessoas têm a oportunidade de escolher em suas negociações de sentido; definido contra o espectro da homogeneização; aquilo que torna algo global em local, ou que é produzido em diferentes lugares para imaginar uma identidade localizada” (CAMBRIA, 2000, p. 5).

¹⁴ Severino Araújo de Oliveira foi um clarinetista, compositor, arranjador e maestro pernambucano, que com apenas vinte e um anos já se encontrava à frente da Orquestra Tabajara em João Pessoa, onde permaneceria como regente por mais de sessenta anos. Esta se tornaria uma das orquestras mais tradicionais e conhecidas do Brasil (como expressão desse prestígio alcançado pela orquestra, o projeto

(Taipu, 1917 – Rio de Janeiro, 1980), Severino Dias de Oliveira, o Sivuca (Itabaiana, 1930 – João Pessoa, 2006) e Hermeto Pascoal (Lagoa da Canoa, 1936), Carrilho busca exemplificar certa similaridade dos choros desses compositores com os choros cariocas. Contudo, logo em seguida, na mesma fala, ele menciona compositores de frevo como José Ursicino da Silva, o maestro Duda (Goiana, 1935) e Nelson Ferreira, que “fazia frevo que ninguém fazia igual, o frevo é só em Pernambuco, não, ele era pernambucano, é da terra onde nasceu o frevo, o choro nasceu no Rio, é normal que a maior variedade de estilos de choro esteja no Rio” (Ibid.). Na fala de Carrilho não fica explícito que relação poderia haver entre esse “choro nordestino” e o frevo. Porém, o fato de ele, quando questionado sobre possíveis diferenças entre choros de diferentes lugares, mencionar o frevo e alguns de seus compositores pode nos dar um indício de que, em seu entendimento, as diferenças entre o choro carioca e o nordestino pudessem passar pelas relações dos compositores com outros gêneros como o frevo. Sem contar que ele ainda faz questão de deixar claras as diferenças entre esses dois gêneros a partir de seus respectivos lugares de origem, o choro no Rio de Janeiro e o frevo em Pernambuco. Na visão de Sarmento, esses fortes traços regionais seriam “características herdadas do frevo e do baião” (Ibid., p. 60).

O violonista Maurício Carrilho também reconhece algum tipo de diferença no choro pernambucano. Em uma entrevista concedida a Moreira ele afirma que esse choro teria recebido influências de músicos provenientes de outras cidades do nordeste, citando o caso de Canhoto da Paraíba¹⁵ (Princesa Isabel, 1926 – Paulista, 2008), Sivuca, Severino Rangel de Carvalho, o Ratinho (Itabaiana, 1896 – Duque de Caxias, 1972), provenientes da Paraíba; João Lyra (São José da Lage, 1949), José Luis Rodrigues Calazans, o Jararaca (Maceió, 1896 – Rio de Janeiro, 1977) e Hermeto Pascoal, provenientes de Alagoas e K. Ximbinho vindo de Natal. Segundo ele, o choro pernambucano “é uma escola muito forte”. “Esse povo é muito craque”, afirma e

de lei estadual Nº 3194/2014 declarava a orquestra Tabajara como Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro). Dentre suas composições mais conhecidas encontram-se os chorinhos *Espinha de Bacalhau*, *Chorinho em Aldeia*, *Chorinho prá você*.

¹⁵ Violonista e compositor paraibano, Francisco Soares de Araújo que ficou conhecido também, além das suas composições, pela maneira peculiar de tocar o violão de forma invertida sem trocar suas cordas. Paulinho da Viola, por exemplo, afirma no documentário de José Vasconcelos Vieira, *Chico Soares, o canhoto da Paraíba*, que, ao conhecer canhoto e vê-lo tocar pela primeira vez ficou tão impressionado e estimulado pela forma de tocar de Canhoto que, a partir de então, descobrira que seria músico de fato.

acrescenta: “sou fascinado por essa linguagem pernambucana de choro, nordestina, especialmente pernambucana” (MOREIRA, 2017, p. 26).

Já o bandolinista Marco César acredita que os diálogos com os demais ritmos nordestinos, e não apenas o frevo especificamente, seriam os responsáveis por essa característica do “choro pernambucano”.

“Eu não acho que o choro de Pernambuco seja diferente por causa apenas do frevo, mas percebo sim a influência de toda música nordestina como o baião, o xaxado e a toada. Basta analisar as frases musicais fazendo comparações com a música do nordeste nos choros de Severino Araújo, Luiz Gonzaga e Canhoto da Paraíba, que você percebe as antecipações melódicas semelhantes a do baião” (ALBERTIM, 2015 p. 14).

Em contrapartida à questão sobre um possível “choro pernambucano”, Capiba aborda outra discussão que acontecia na década de 1980 a respeito da existência ou não de um possível “frevo baiano”. No livro de Câmara e Barreto, ele afirma:

Eu vejo com muita simpatia o frevo que os compositores baianos estão fazendo e é bobagem chamar de “frevo baiano”, “frevo pernambucano”, o frevo é único. O frevo feito em Pernambuco tem mais bases nos metais. Eu mesmo já fiz frevos com andamentos menos rápidos, e uma mostra disso está no disco gravado pela Funarte – Capiba 80 anos. Mas é bom que se diga que o frevo é de Pernambuco, nascido e criado aqui (CAMARA e BARRETO, 1986, p. 114).

Assim como nos diálogos, as trocas são sempre realizadas em vias de mão dupla e o frevo também exerceria, de alguma forma, uma certa influência no choro. Ao desembarcar nas rádios do Rio de Janeiro no início do século XX, o frevo teve que adaptar-se para a formação típica dos regionais. Barreto afirma que

O frevo de rua, que era originalmente executado por orquestra “típica”, foi adaptado posteriormente para a formação dos “regionais”. Como amostragem de tal procedimento temos os seguintes frevos do bandolinista pernambucano Luperce Miranda: “Lúcia” (1929), “Frevo pernambucano” e “A vida é boa” (1931). Outros casos são os frevos “Sai do caminho” e “Sapeca” (1953), “Rua da Imperatriz” e “Toca pro pau” (1954) compostos por um bandolinista ligado fortemente ao choro, Jacob do Bandolim. Pixinguinha, por sua vez, arranjou e gravou frevos como “Luzia no

Frevo” (Antonio Sapateiro) e “Tudo no arrastão” (Severino Ramos) (RCA, 1933) (BARRETO, 2015, p. 54).

Enquanto esteve à frente da “Orquestra Diabos do Céu”, especializada em músicas carnavalescas, Pixinguinha arranjou e gravou uma quantidade expressiva de frevos, “sob a denominação de frevo-canção, marcha-frevo ou marchas-pernambucanas” (BESSA, 2015), dentre as quais encontra-se o frevo-canção “É de Amargar” de Capiba, gravada na voz de Mário Reis em 1934 (Victor nº 33752 A), sinalizando, assim, uma posição de destaque que esse gênero e o próprio Capiba mantinham durante esse período na então capital brasileira.

Dessa forma, a intensidade das interferências e influências decorrentes dos diálogos musicais entre o choro e o frevo em Recife podem ter gerado essas diferenças estilísticas percebidas por Henrique Annes, Altamiro Carrilho, Maurício Carrilho, Barreto, entre outros músicos.

Contudo, não cabe no escopo da presente pesquisa discutir a existência ou não de um possível “choro pernambucano”, mas sim buscar compreender melhor como se deram as relações entre essas diferentes práticas musicais, e como ocorreram os trânsitos, as interferências e influências musicais entre elas.

1.3 O Frevo a que me dediquei: o frevo, segundo Capiba

O termo frevo que “até os anos 1930 não era um gênero musical, mas o rebuliço da multidão fervendo atrás do seu bloco de predileção sob o sol causticante” (TELES, 2017, p. 33) passaria, em seguida, a designar tanto sua dança característica, o passo, como a maneira de se tocar as músicas europeias em voga em fins do século XIX e início do século XX, e que, nos dias atuais, já conta com data de nascimento¹⁶ própria. A expressão choro, por outro lado, abrange uma maior quantidade de significados em sua acepção. Aragão aponta três principais utilizações do termo que seriam: “1) choro como agrupamento instrumental; 2) choro como sinônimo de festa ou de lugar físico onde se pratica essa música; e 3) choro como uma ‘peça’ ou ‘gênero’ musical” (ARAGÃO, 2013, pg. 82).

Ilustrando bem a maneira como se dá a utilização do termo, o verbete Frevo do Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo traz explicações que reafirmam a polissemia terminológica, ao sustentar que se trata de

Dança de rua e de salão, é a grande alucinação do carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal. E a multidão ondulando, nos meneios da dança, fica a ferver. E foi dessa ideia de fervura (o povo pronuncia *frevuva*, *frever*, etc.), que se criou o nome de frevo. A primeira coisa que caracteriza o frevo é ser, não uma dança coletiva, de um grupo, de um cordão, um cortejo, mas da multidão mesma, a que aderem todos que o ouvem, como se por todos passasse uma corrente eletrizante. Igualmente é dançado em salão, como marcha, sem embargo de que, por vezes, os pares se desfaçam em roda, a cujo centro fica um dançarino, obrigado a fazer uma letra (um passo ou uma gatimônia qualquer) depois do que é substituído por outro e assim sucessivamente. O *frevo* é uma marcha, com divisão em binário e andamento semelhante ao da marchinha carioca, mais pesada e barulhenta e com uma execução vigorosa e estridente de fanfarra. **Nele o ritmo é tudo, afinal a sua própria essência, ao passo que na marchinha a predominância é melódica** [grifos meus]. Divide-se em duas partes e os seus motivos se apresentam sempre em diálogos de trombones e pistões com clarinetes e saxofones. Mário Melo diz que o frevo nasceu da polca-marcha e foi o capitão José Lourenço da Silva (Zuzinha), ensaiador

¹⁶ A primeira referência encontrada por Valdemar de Oliveira foi em 1908 no Jornal Pequeno (OLIVEIRA, 1971). No entanto, Saldanha sustenta que em 1907 o termo já havia sido utilizado pelo Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa, em publicação no mesmo Jornal Pequeno, de 09 de fevereiro, divulgando o repertório a ser apresentado pelo clube, no qual consta uma música intitulada “O Frevo” (SALDANHA, 2008). Esta data passaria então a ser utilizada como sua data de nascimento oficial.

das bandas da Brigada Militar de Pernambuco, quem estabeleceu a linha divisória entre o frevo e a polca-marcha, que começa na introdução sincopada em quiálteras. O grande interesse do *frevo* está na sua coreografia...O frevo apareceu em 1909 no depoimento de Pereira da Costa (Renato de Almeida, História da Música Brasileira, 194-5). A coreografia dessa dança de multidão é, curiosamente, individual, *ad libitum*. Centos e centos de dançarinos ao som da mesma música excitante dançam diversamente. No delírio da mobilidade mantém o pernambucano (o frevo está se derramando pelo Brasil) a feição pessoal, instintiva, de improvisação e variabilidade personalíssimas. O frevo é sempre dançado ao som das marchas-frevo típicas. A presença do frevo nos salões, nos clubes carnavalescos é posterior a 1917. Neste ano, primeiro carnaval a que assisti em Recife, estive em quase todos os bailes, acompanhando amigos prestigiosos, e só encontrava o frevo (dizia-se apenas o passo, fazer o passo) nas ruas. “O termo frevo, vulgaríssimo e corrente entre nós, apareceu pelo carnaval de 1909: “Olha o frevo!,” era a frase de entusiasmo que se ouvia no delírio das confusões apertões do povo unido, compacto ou em marcha, acompanhando os clubes.”(Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, Recife, 1937) ... Oswaldo de Almeida. (1882-1953) deu em 1907 ao conjunto coreográfico do passo em efervescência da exibição o nome de *Frevo*, consagrado pela aceitação do uso popular no Recife. Unidade rítmica com gesticulação *ad libitum*. (CASCUDO, 2012, pg. 315).

Essa definição dada por Cascudo leva muito em consideração o sincretismo entre a música e sua coreografia, o passo. Ele afirma que o passo seria o elemento de grande interesse, sobressaindo-se até à música propriamente dita. É interessante também destacar a relação que o autor faz entre o frevo e a marchinha carioca, enfatizando que, enquanto na marchinha carioca o foco principal encontra-se na melodia, no frevo, a rítmica seria um elemento fundamental e predominante. Outro ponto importante levantado por Cascudo é o fato de que até 1917, quando o pesquisador teria passado seu primeiro carnaval no Recife, a presença do frevo nos bailes carnavalescos e salões ainda não havia se instituído, ficando a sua execução restrita às ruas.

Sobre as possíveis relações entre o frevo-canção e a marchinha carioca, Valdemar de Oliveira em seu livro *Frevo, Capoeira e Passo* afirma que

O frevo-canção ou marcha-canção se parece com a marchinha carioca: uma parte introdutória, outra cantada, começando ou acabando por estribilho. Duas coisas, porém, as diferenciam. Primeira: a parte introdutória tem todas as características do frevo autenticamente pernambucano, rasgado, desabrido, furioso. Depois,

ameniza, abrindo passagem ao canto. Segunda: o andamento da marchinha carioca é moderado; o do frevo-canção, bem mais vivo (OLIVEIRA, 1971, p. 36).

Durante o surgimento do termo, a palavra frevo, como já afirmado, derivaria de uma corruptela de ferver que, no uso dos populares, se tornaria frever e designava a forma efervescente como se tocavam as músicas e a maneira como os foliões brincavam nos dias de entrudo¹⁷. Só posteriormente, assim como ocorreu com outras designações de gêneros de música popular urbana brasileira, como o choro e o samba, o termo passaria a ser utilizado para representar um gênero musical específico. Com a consolidação do gênero, este logo se desdobraria em três tipos bem definidos: Frevo-de-Rua (que também pode ser subdividido em três: abafo, coqueiro e ventania), Frevo Canção e Frevo de Bloco.

Para um melhor entendimento dessa divisão, fazemos uma breve excursão sobre os três principais desdobramentos do frevo. O frevo-de-rua é assim definido por Saldanha:

Derivado imediato da polca-marcha e do dobrado, sofre também influências do maxixe, está diretamente relacionado aos clubes e troças. Geralmente composto em tonalidade maior, muito embora, também, seja encontrado no modo menor.

Tem construção puramente instrumental, em andamento rápido, divide-se em duas partes, com geralmente 16 compassos cada uma – como já observada essa não é uma regra rígida em se tratando de frevo-de-rua – a instrumentação é distribuída para ser executada por uma orquestra de frevo característica, com uma estrutura básica formada por 36 músicos (01 requinta Eb, 05 clarinetas Bb, 02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones tenores Bb, 07 trompetes Bb, 10 trombones C, 01 bombardino C, 02 tubas Eb, 01 tuba baixo Bb, 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo, 01 reco-reco, 01 ganzá). Essa é a formação clássica ou tradicional. (SALDANHA, 2008, p. 188 - 189).

Já quanto ao frevo-canção, o mesmo autor afirma:

Originário da polca-marcha e do dobrado tem influências da ária e da canção, está diretamente relacionado aos clubes e troças. Geralmente composto em tonalidade maior, no entanto, também encontrado no modo menor. Não é uma variante, mas, é quase um desdobramento, com introdução orquestral e instrumentação geral semelhante ao frevo-de-rua. Contudo, em muitos casos aparece com

¹⁷ O entrudo, trazido pelos primeiros colonizadores portugueses, era uma forma primitiva do carnaval. O termo designava o período que antecedia a quaresma, no qual fazia-se as brincadeiras ou “*Jogos de Entrudo*”, onde as pessoas jogavam água e outros líquidos entre si.

instrumentação reduzida, usada em gravações e acompanhamento de conjuntos populares (02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones-tenores Bb, 03 trompetes Bb, 03 trombones C, 01 contra-baixo, 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo) (ibid. p. 201).

Finalizando suas definições acerca dos tipos de frevo, Saldanha caracteriza o frevo-de-bloco da seguinte forma:

Também chamado de marcha-de-bloco está diretamente relacionado aos blocos carnavalescos. É geralmente composto em tonalidade menor e feito para ser executado por orquestra de estrutura mais leve, chamada de “pau e cordas”, predominantemente constituída por cordas e madeiras. Tem como formação clássica ou tradicional (violões, violinos [em alguns casos], 01 cavaquinho, 01 banjo, 01 bandolim, 01 clarineta Bb, 01 flauta C, 01 saxofone-alto Eb, 01 saxofone-tenor Bb, 01 contra-baixo ou 01 tuba C, 01 pandeiro, 01 caixa-clara e 01 surdo), contudo, essa estrutura também pode variar. Nos dias atuais, além da estrutura tradicional, tais conjuntos comumente também utilizam os metais, geralmente 01 trompete Bb, 01 trombone C, 01 bombardino C.

O mais lírico entre os três gêneros, a sua derivação está comumente associada aos ranchos de reis e ao pastoril, por ter esse estilo de frevo, na seção “A”, uma introdução tradicionalmente semelhante às empregadas nas jornadas desse último: alegre, saltitante e com a instrumentação já referida. No entanto, tal paralelo não pode ser tomado como regra rígida, muito embora, em tempos passados esses mais frequentemente apresentassem tais aparências. Nos dias de hoje, muitos delineiam introduções bastante movimentadas que mais se assemelham ao frevo-canção. (ibid. p. 204-205).

Oliveira também traça características das três divisões do frevo, afirmando que a primeira entre elas, o frevo de rua, seria a forma “mais autêntica” do gênero, e que os demais tipos seriam derivações deste primeiro (OLIVEIRA, 1971, p. 43).

Para Duarte, o autor do já citado livro *História Social do Frevo*, o frevo-canção seria, por outro lado, considerado uma deturpação daquilo que ele entende como a “autêntica música pernambucana”. Na sua visão, o surgimento do frevo-canção se daria como uma invenção para que pudesse participar nos concursos de música carnavalesca. Ele afirma que essa modalidade de frevo

Passou a ser chamado de alguns anos pra cá, de “frevo-canção”, ou seja uma música com introdução do frevo, seguida de parte cantada. “É de Amargar”, de Capiba, aqui transcrita, é um desses frevos-

canções. Essa espécie de frevo descaracterizou a autêntica e revolucionária música pernambucana.

A parte cantada apareceu com a instituição do “frevo-canção”, por exigência dos concursos promovidos anualmente para a escolha das melhores músicas carnavalescas. Os tais concursos! Antes deles, os compositores pernambucanos faziam frevos, faziam marchas, faziam outras coisas, menos essa invenção de “frevo-canção” (Ari [sic] Vasconcelos chegou a chamar tais músicas de “frevo-marcha”, ou “marcha-frevo”). Mas para concorrer aos prêmios dos concursos surgiram os “frevos-canções”, criados, como disse, pelo apoio daqueles jornalistas e intelectuais. E daí a descaracterização da música pernambucana (DUARTE, 1969, p. 58).

Já Capiba, nesse aspecto, era enfático ao sustentar que o frevo canção se desenvolvera concomitantemente ou até mesmo antes do frevo de rua. Em uma carta de 1956, endereçada a Guerra-Peixe, ele alegava que um dos frevos mais emblemáticos e talvez um dos mais tocados, por muitas vezes ainda hoje citado como sendo um frevo de rua, o frevo Vassourinhas de Mathias da Rocha e letra de Joana Batista, datado de 06/01/1889, já teria nascido com letra, podendo assim ser considerado um frevo canção. Capiba pede ainda, nessa mesma carta, que Guerra-Peixe incluía na contracapa de seu disco *Seduções do Norte* as seguintes afirmações:

Muito embora faça os dois gêneros, isto é, frevo e frevo canção, prefiro este último porque, assim fazendo, estou guardando uma tradição mantida desde fins do século passado e começo do século presente pelos Matias da Rocha, Juvenal Brasil, Manoel Guimarães, e tantos outros compositores que viveram e morreram no anonimato. BARBOSA, Lourenço. [Carta] 21 ago. 1956, Recife [para] Guerra-Peixe, César. 4f. (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita).

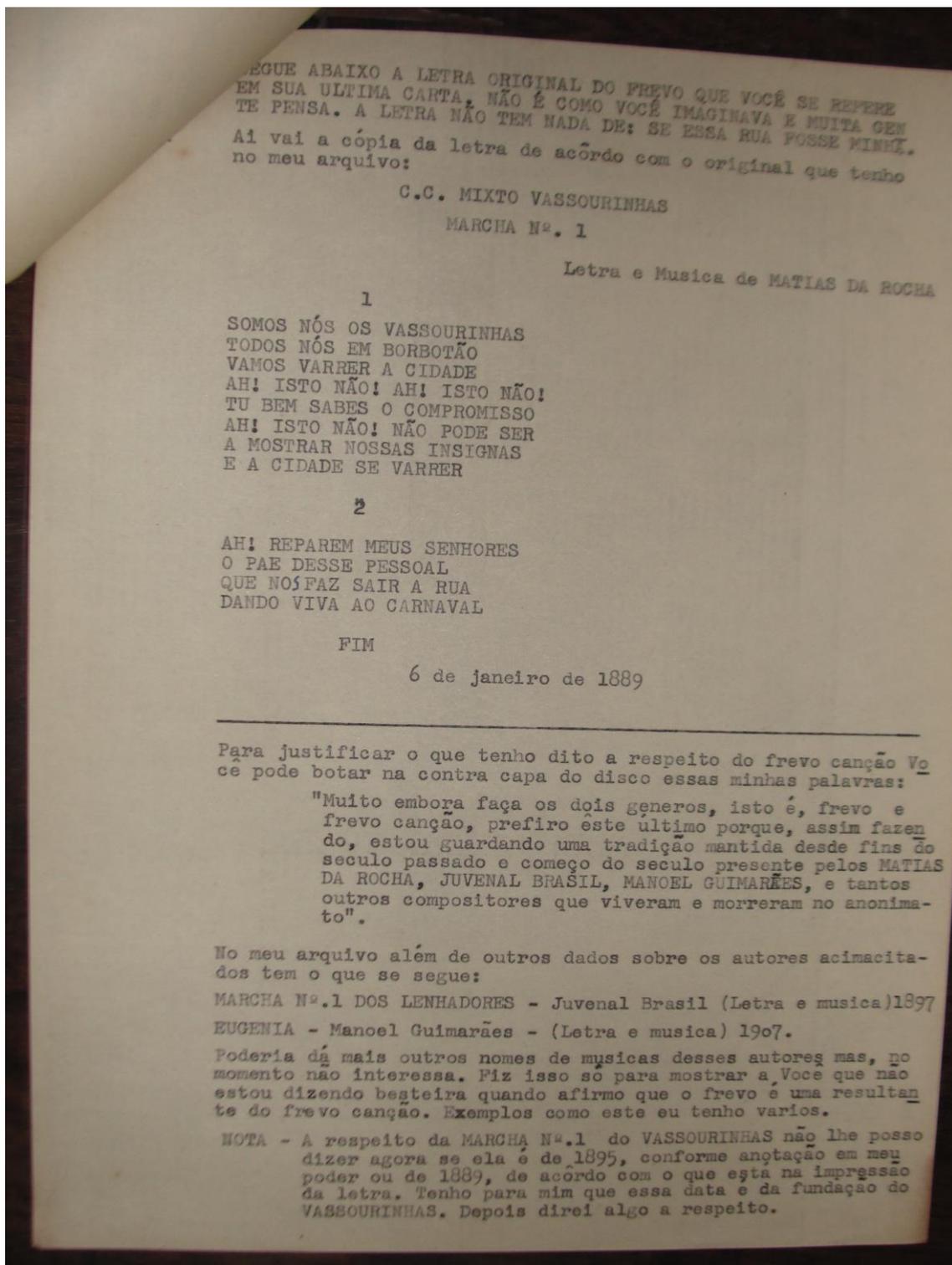


Figura 1.1 - BARBOSA, Lourenço. [Carta] 21 ago. 1956, Recife [para] Guerra-Peixe, César. 4f. (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita)

É muito provável que Guerra-Peixe tenha se utilizado também das informações enviadas por Capiba ao redigir em 1959 um artigo no jornal A Gazeta afirmando que

As marchas mais antigas que se conhecem eram cantadas, como ainda hoje ocorre nos agrupamentos populares recifenses chamados “blocos”, nos quais participam alguns poucos instrumentos de sopro e de percussão, enquanto um enorme coro canta sob fundo harmônico de violões. Num dos carnavais que passei em Recife pude contar oitenta violões, num dos blocos desse tipo [Versão revisada da publicação original em A Gazeta, São Paulo, 26 dez. 1959] (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 13).

Capiba busca assegurar com as afirmações acima citadas, contrariando dessa forma a teoria levantada por Valdemar de Oliveira, que o frevo de rua seria uma resultante do frevo-canção. Saldanha reforça ainda mais essa tese sustentando que

O frevo já nasce como música cantada, com influências da ária popular, da polca-marcha e principalmente do dobrado. Mais remotamente da modinha. Em seguida com influências do maxixe. Porém, ficou inicialmente conhecido apenas como marcha e marcha-polca, posteriormente, se tornou conhecido como marcha carnavalesca pernambucana. No restante do país se tornou conhecido como marcha-nortista e marcha-pernambucana e, só muito tempo depois, no período áureo do rádio (...) é que se tornou definitivamente conhecido com o nome de frevo-canção (SALDANHA, 2008, p.43).

Em entrevista ao jornal O Radical em 1933, Capiba, já naquela época, defendia uma certa hegemonia do frevo canção em detrimento ao frevo de rua. Na sua visão, a existência de uma letra faria com que a música perdurasse mais e não ficasse restrita apenas às festividades momescas. Ele ressalta nessa entrevista que

A nossa marcha, genuinamente pernambucana, se bem que entusiasme as massas populares, não é uma música de grande repercussão e morre sempre na quarta-feira de cinzas. E escrita de maneira muito especial, não comportando letra, como todos sabem disso. Por tanto, as marchas pernambucanas não prevalecem na impressão popular.

Na minha opinião o concurso deve escolher apenas a marcha canção com letra, conservando o mais possível o sabor pernambucano na introdução que deve ser genuinamente característica do nosso frevo. A letra deve focalizar os nossos costumes nordestinos, pernambucanos um motivo essencialmente regional [...] (O Radical 04/03/1933 – entrevista de Capiba).

Já na contracapa de seu disco Capiba, 25 anos de Frevo, gravado pelo selo Mocambo da fábrica Rozenblit em 1959, o compositor faz as seguintes afirmações:

Por isso, para falar no atual frevo canção teria que lembrar a velha MARCHA PERNAMBUCANA. Seria contar um pouco da história do frevo e, ao mesmo tempo, contrariar algumas opiniões apressadas sobre a marcha pernambucana; desmentir algumas teorias de gabinete, reabilitar, enfim, essa música tida como bastarda por alguns. Teria que provar, pelo que se tem escrito e por testemunho de elementos que viveram desde fins do século passado até os dias atuais, que a marcha pernambucana, chamada hoje de frevo canção, tem suas raízes plantadas nos primórdios deste famoso carnaval pernambucano. Teria que lembrar as terríveis lutas dos mestres de capoeira que enchiam as ruas deste tradicional Recife, por aquela época. Teria que falar nos velhos clubes carnavalescos do Recife, com seus cordões puxados por adestrados balizas, com seus bailarinos porta-estandarte, suas orquestras vibrantes, suas figuras de morcegos afugentando a molequeira que se plantava à frente dos seus cordões impedindo, por vezes as suas evoluções. Teria que lembrar seus “papais”, considerados os “donos” de todo aquele cortejo. E, finalmente, suas “árias” que, segundo informações que colhi, eram executadas e cantadas nas ruas e nas visitas que os clubes faziam aos seus sócios de honra ou aos seus benfeitores. Seria falar de um mundão de coisas. Lembrar uma infinidade de foliões ligados ao carnaval de Pernambuco. Teria que citar, principalmente a marcha nº 1 do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, composta em 6 de janeiro de 1889 por Matias da Rocha (música e letra) (...) Teria que citar, ainda, várias marchas, como A ROSEIRA, de 1895 que me foi cantada pelo folião Raul, do Vassourinhas e considerada simplesmente marcha; a marcha nº 1 dos LENHADORES, aparecida em 1897, com letra e música do fabuloso Juvenal Brasil e que me foi dada pelo saudoso Maestro Capitão José Lourenço da Silva, conhecido em todo o Brasil por Zuzinha e EUGENIA de (1907), do não menos notável Manoel Guimarães (letra e música) fornecida, também pelo maestro Zuzinha. Citaria, ainda, uma infinidade dessas marchas, para jogar por terra toda essa invencionice que se criou, em gabinete de que o atual frevo-canção é música carioquizada.

Em face de tantos argumentos teremos que acreditar na existência da “ária” como um dos elementos básicos na formação da marcha pernambucana, hoje conhecida como frevo-canção. E por que marcha pernambucana? Porque ela se diferenciava da marcha universal pela sua introdução já sincopada, por aqueles tempos iniciais do carnaval de Pernambuco. Era um novo tipo de música que o povo criava dentro daquele ritmo existente em compasso 2/4. Era um novo gênero que surgia do sangue do povo, como um grito de libertação, ditado pelo prazer de se divertir, de esconder suas mágoas ao som das canções puxadas por trombones, pistons, clarinetas e demais instrumentos usados para animar os cordões dos clubes. É bem verdade que dessas expansões sempre nascem os conflitos e desses conflitos está cheia a história do Carnaval de Pernambuco. Que o chamado frevo-canção de nossos dias sempre

existiu, ninguém de boa fé poderá negá-lo sem negar a própria existência do nosso carnaval. Seria o mesmo que a marcha puramente instrumental, hoje conhecida unicamente pela palavra FREVO que data do princípio do século atual, não existe. Seria negar que a palavra FREVO, introduzida em nosso carnaval há uns 50 anos, mais ou menos, não é uma corruptela de ferver, fervura, etc. etc. (...) Diante das razões e depoimentos que apresente neste trabalho e por julgar a “ária” a precursora do atual frevo-canção e – por que não dizer também? – do frevo instrumental, foi que me dediquei a esse gênero, muito embora seja autor e “fervoroso” admirador da marcha sem letra, mais conhecida, hoje em dia, unicamente pela denominação de FREVO. Esta admiração, entretanto, não me obriga a considerar como um gênero espúrio este outro a que me dediquei numa carreira de vinte e cinco anos de compositor de frevos-canções, carreira que posso dizer começada naquela noite de outubro de 1933, com uma melodia que praticamente se impôs a mim e que passou a significar tanto em minha vida, pois marcou bem um tempo em que, como moço que era, vivia dominado pela vontade de fazer na vida alguma coisa que mais tarde pudesse ser citada. Se consegui isso, não sei: que digam os que se lembram dos frevos-canções aqui reunidos como de alguma coisa capaz de evocar um bom momento ou de guardar uma lembrança. Porque não aspiro a mais do que isso e tenho certeza de que qualquer outro compositor popular diria o mesmo (Contracapa do disco Capiba, 25 anos de Frevo, Rozenblit, 1959).

1.4 O frevo e o choro em Um século de música no Recife, de Guerra-Peixe

Nascido em Petrópolis e filho caçula de um imigrante Português, ferreiro e músico amador que tocava bandolim em um conjunto de choro, mas tocava também violão, guitarra portuguesa, cítara e sanfona de oito baixos, César Guerra-Peixe aos cinco anos de idade já iniciara seu contato com a música tocando violão, depois bandolim, violino e piano. Com o professor Henrique Harry teve suas primeiras lições de teoria e solfejo e aos onze anos entrou para a Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis para estudar piano com Adelaide Carneiro e em seguida com Elfrida Strattman. Tendo o violino como seu instrumento preferido, passou a dedicar-se a ele nos anos seguintes sendo aluno do tcheco Gao Omacht e tocando em conjuntos de choro da cidade. Aos dezesseis faz a sua primeira composição e já era professor titular dessa escola. Com a viagem de Omacht seguiu seus estudos com Idonel Maul.

Já com vinte anos muda-se para o Rio de Janeiro e para ganhar a vida passa a tocar nos cinemas mudos. Foi um músico que sempre transitou entre o popular e o erudito com bastante desenvoltura. Com Newton Pádua estudou contraponto, fuga, composição e instrumentação e por esses anos já se entusiasmara com as ideias de Mário de Andrade expostas no Ensaio Sobre Música Brasileira.

Os estúdios de gravação e as rádios foram outra grande escola para ele que se transformaria em um dos maiores arranjadores da música popular brasileira. No Conservatório Brasileiro de Música conclui o curso de instrumentação e composição. No início dos anos 1940 conheceu Hans Joachim Koellreuter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005) que trazia para o Brasil a técnica dodecafônica de composição de Schoenberg e, assim como Guerra-Peixe, Cláudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989), Eunice Katunda (Rio de Janeiro, 1915 – São José dos Campos, 1990), Oriano de Almeida (Belém, 1921 – Natal, 2004), Iberê Gomes Grosso (1905 - 1983, Rio de Janeiro) dentre tantos outros músicos e compositores brasileiros foram seus alunos.

Passou a integrar em 1945 o Música Viva¹⁸ criado por Koellreuter onde as atividades desse grupo impulsionaram a divulgação de suas primeiras composições apresentadas na rádio MEC. Com o seu descontentamento em relação às técnicas e

¹⁸ Grupo fundado por Hans Joachim Koellreuter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005) em 1939 e tinha como finalidade movimentar a atividade musical no Brasil trazendo elementos das linguagens musicais contemporâneas vigentes na Europa como o dodecafonismo e a música serial.

estética dodecafônicas no final dos anos 1940 decide se livrar dessas amarras composicionais e abraçar os ideais de Mário de Andrade no sentido de experimentar caminhos que vão de encontro à forte herança dos sons populares e urbanos do Brasil. Assim, Guerra-Peixe recusa o convite de Herman Scherchen para se aprofundar nos estudos e aprender regência em Zurique encerrando dessa forma a sua fase dodecafônica e empenhando-se em encontrar caminhos mais nacionalistas para a sua música.

Com essas novas ânsias nacionalistas, viaja em junho de 1949 para Recife onde tem seu primeiro contato com as tradições musicais dessa cidade e resolve se aprofundar nesse riquíssimo universo de manifestações musicais populares. A convite da Rádio Jornal do Comércio firma contrato para trabalhar como arranjador e passa a morar em Recife até novembro de 1952.

Durante esses anos Guerra-Peixe realizou extensivas pesquisas no campo da música denominada folclórica e popular recolhendo vasto material sonoro de maracatus, frevos, xangôs, catimbós, caboclinhos, coco, dentre outras manifestações musicais encontradas em Pernambuco. Seus estudos resultaram em várias composições inspiradas nesse material sonoro, a *Suíte Nº 2 – Nordestina* para piano contendo movimentos de Baião-de-Viola, Caboclinhos, Pedinte, Polca e Frevo é apenas um exemplo. Diversas publicações dos seus estudos, resultantes dessas extensivas pesquisas, são, até os dias atuais, consideradas referências para o entendimento dessas manifestações e práticas musicais, como é o caso do seu premiado livro *Maracatus de Recife*.

Guerra-Peixe teve no choro as bases de sua iniciação musical desde muito pequeno. Mais especificamente nas rodas acompanhando ao cavaquinho, depois bandolim e violão ao lado do seu pai, que era bandolinista. Por toda a sua vida, o maestro manteve uma relação muito próxima com essa prática musical. É possível que toda essa sua vivência musical e proximidade com o universo do choro tenham contribuído consideravelmente para que o compositor encontrasse algum tipo de relação no embrião das práticas musicais urbanas carioca e pernambucana ao analisar partituras da produção musical para piano a partir de 1850 em Recife.

No período em que morou nessa cidade, o maestro publicou, dentre tantos outros trabalhos, uma série de estudos contendo vinte artigos intitulados *Um século*

de música no Recife no periódico local Diário de Pernambuco entre os meses de março e outubro de 1952. Esses artigos foram reunidos em 2007, juntamente com outros trabalhos de Guerra-Peixe, no livro *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana* organizado por Samuel Araújo.

Ele entendia o frevo como sendo uma música não “folclórica, mas de fonte semi-erudita, muito embora de caráter popular e destinada ao povo” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 132). Ao dar um status de música “semi-erudita”, Guerra-Peixe estaria, assim, buscando legitimar ainda mais o frevo, possivelmente pela sua atribuída complexidade composicional, contemplando-lhe um lugar mais destacado dentro da música denominada “popular”. Ele ainda afirmava que:

A música do frevo – aliás, uma simples marcha, pois em Pernambuco é raro ouvir-se alguém se referir a ela como “frevo”, mas sempre como “marcha” – nasce pronta na orquestração. Isto é, melodia, harmonização, crescendo, diminuindo, sucessivos pontos culminantes, contrastes bruscos, efeitos especiais de orquestração etc.; surge da imaginação do próprio compositor, músico que escreve, nota por nota aquilo que deseja que venha ser ouvido [Versão revisada da publicação original em *A Gazeta*, São Paulo, 26 dez. 1959] (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 131).

Por outro lado, um dos elementos que caracterizava fortemente o choro, na sua visão, seriam os contracantos executados nas regiões mais graves dos instrumentos, também conhecidos como baixarias. Para ele

Era no Rio de Janeiro onde os antigos chorões encontravam o melhor campo para as suas serenatas. Agrupamento instrumental por excelência, o choro se caracterizava também por aquela originalidade mestiça que o brasileiro introduziu na baixaria do violão (contracanto na parte grave do instrumento) desde a modinha até as polcas e mais recentemente, os choros (forma musical). Essa baixaria, tão em voga naqueles românticos tempos, teria feito a sua incursão na música dos bailes públicos, os quais se chamava maxixes – isto é, gafieiras em linguagem popular contemporânea. Os músicos das bandas – tantas vezes os mesmos dos bailes públicos – certamente levariam para suas instrumentações escritas ou improvisadas esse processo urbano de contrapontear. Colocariam, algumas vezes com relevância especial, essa baixaria nas introduções dos tangos, onde era salientada pelos instrumentos de tessitura grave, cabendo aos instrumentos restantes, dos registros médio e agudo, uma significação secundária por alguns momentos, na estrutura do trecho musical [“Variações sobre o maxixe”. Versão revisada de artigo

publicado originalmente em O Tempo, São Paulo, 26 de set. 1954] (ibid., p. 154).

Esse processo de “contrapontear” na região grave do instrumento que, segundo ele, era uma forte característica do choro foi encontrado em músicas de vários compositores recifenses da segunda metade do século XIX e princípios do XX. Sobre uma composição de Alfredo de Albuquerque da Gama ele afirma que “[...] Já em ‘Gentillete’ há um progresso enorme sobre as primeiras [referindo-se às composições]. Na composição são percebidas algumas constâncias melódicas brasileiras, mas sem aquela típica ‘baixaria’ que haveria de completar o processo da criação musical do nosso povo urbano” (Ibid., p. 254). Acerca de uma composição de Francisco de Paula Neves e Seixas (? 1842 - Recife, 1899), segundo Guerra-Peixe, compositor dos mais editados no Recife desse período, ele faz as seguintes constatações:

Quadrilha dos Arrabaldes. Composição “Oferecida aos que passam a festa nos Arrabaldes do Recife”. Muito mais expressiva que a anterior, contém subtítulos evocando os subúrbios da capital pernambucana: Caxangá, Apipucos, Monteiro, Madalena e Beberibe. Trechos há que parecem anunciar o futuro choro flautístico em delicadíssimos compassos (...). A “Quadrilha dos Arrabaldes” é mais música e é mais caracteristicamente brasileira que qualquer sambinha abolerado dos de hoje (Ibid. p. 216).

O maestro encontra nessa composição elementos que, no seu entendimento, pareciam prenunciar o que chamaria de “futuro choro flautístico”. Em outro trecho do mesmo artigo, Guerra-Peixe faz as seguintes observações sobre outras peças do mesmo autor:

“O Geréba” é o título de um tango interessantíssimo. Música alegre e espirituosa, com ritmo saltitante e variado (...). O tango ainda tem muito das velhas gostosas polcas, sentindo-se nele a lembrança das peças de Patápio Silva – não no estilo, mas na maneira de trabalhar a matéria musical.

Entre as polcas encontra-se “Que bicho deu?” (...). Excelente música, **já reúne no contorno melódico harmonia e baixaria (sequência de baixos melódicos) alguns valores estilísticos que mais tarde haveriam de caracterizar o choro** [grifos meus].

(...) no tango encontram-se reunidas as características da música brasileira. Talvez até da música provinciana, considerando-se haver detalhes que diferenciam o seu tango dos divulgados no Rio de Janeiro, pois consta de quatro partes perfeitamente distintas entre si,

contrastando-se aberrantemente, embora sem fugir à unidade da composição. Também é possível que a estrutura formal da valsa tenha levado o compositor a repetir os europeus, enquanto no tango trabalhava matéria renovada.

Aliás, é interessante lembrar que, não obstante a quadrilha, o schottisch, a polca e o tango estarem atualmente em desuso nos centros mais populosos, essas fórmulas persistem no repertório dos conjuntos de lugares afastados das grandes cidades, onde a influência da organização instrumental do jazz e dos meios mecânicos de divulgação se torna menos acentuada. Em lugares afastados dos centros mais populosos, mas não muito. Em localidades que cercam o Recife pode-se verificar sua existência. O schottisch, a polca e o tango populam [sic] nas bandas, nas Zabumbas e nos sambas-de-matuto com o nome de choro. E outras vezes denominados dobrado, com não muito sensíveis diferenças rítmicas (Ibid. p. 217).

É interessante destacar como Guerra-Peixe encontra relações dessas composições com o choro. No tango *O Geréba* ele vê similaridades nos elementos musicais com as composições do flautista Patápio Silva (Itacoara, 1880 – Florianópolis, 1907). Outra questão levantada em seus estudos seria a diferença encontrada em relação à forma entre esse tango, que consta de quatro partes, e os tangos divulgados no Rio de Janeiro. Na polca *Que Bicho Deu*, também do mesmo compositor, ele aponta mais uma vez as baixarias como os elementos característicos que “prenunciaram” os caminhos do choro. Por fim, descreve nesse trecho o fato desses gêneros musicais, a quadrilha, o tango, a polca e o schottisch estarem em desuso à época nas cidades de maior porte e encontrando refúgio nos rincões mais afastados dos grandes centros. Nesses lugares os sambas de matuto eram também chamados de choro, fazendo-se assim, uso do significado da palavra choro apontado por Aragão como “sinônimo de festa ou de lugar físico onde se pratica essa música” (ARAGÃO, 2013, p. 82).

Analisando uma polca do compositor Eurico de C. Britto intitulada *Fechou-se o Tempo* o maestro encontra, na sua concepção, elementos musicais que remeteriam tanto ao frevo quanto ao choro na mesma peça.

Eurico de C Britto compôs “Fechou-se o tempo”, obra em que fez salientar tratar-se de uma “polca Brasileira”, cometendo, em parte, um descuido que hoje seria evitado. Na verdade, não deixa de ser brasileira a polca de Eurico Britto. Entretanto, seria preferível tê-la chamado polca pernambucana, porque num dos seus mais interessantes trechos é patente a aproximação que tem com o frevo, como se poderá verificar:



O resto da música tem características flautísticas, lembrando o que produzia Patápio Silva nas obras para o seu instrumento predileto. Pena não terem sido encontradas outras obras do talentoso Eurico Britto (GUERRA-PEIXE, 2007, p.238).

Mais uma vez Guerra-Peixe remonta às composições de Patápio Silva como referencial do choro em sua comparação com a polca de Britto. O fato de Britto denominar a sua polca por “polca brasileira” está relacionado à utilização da contrametricidade que são percebidas como elementos representativos de uma certa “brasilidade”. Guerra-Peixe, no entanto, vê a utilização desse termo como um descuido que deveria ser evitado e sugere uma denominação de “polca pernambucana” pelo fato desta apresentar características musicais que no seu entendimento são elementos que se aproximariam muito do frevo. É importante observar que nessa mesma peça ele encontra essa aproximação entre o choro e o frevo quando sustenta, por um lado, que “num dos seus mais interessantes trechos é patente a aproximação que tem com o frevo” (ibid.) e, por outro, as “características flautísticas” fazendo alusão a elementos musicais característicos do choro.

Nos primeiros frevos compostos por Capiba, *Pia Pá Cara* e *Vela Branca no Frevo* ambos de 1925, podemos perceber uma relação com elementos musicais que remeteriam às observações feitas por Guerra-Peixe uma vez que essas composições, mesmo já intituladas como frevo, carregam características sonoras que estariam bem próximos do maxixe. Por exemplo as divisões rítmicas da melodia, que se assemelham bastante nas duas composições.



Handwritten musical score for the Trombone part of "Marcha do Campesinato". The title is written vertically on the left side. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic style characteristic of Frevo. The score concludes with a double bar line, followed by the instruction "D.C. S." and the signature "Marcha do Campesinato por Lourenço Barboza".

Figura 1.3 - Manuscrito de Vela Branca no Frevo de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de piston (trompete) e trombone. Fotos – Leo Saldanha

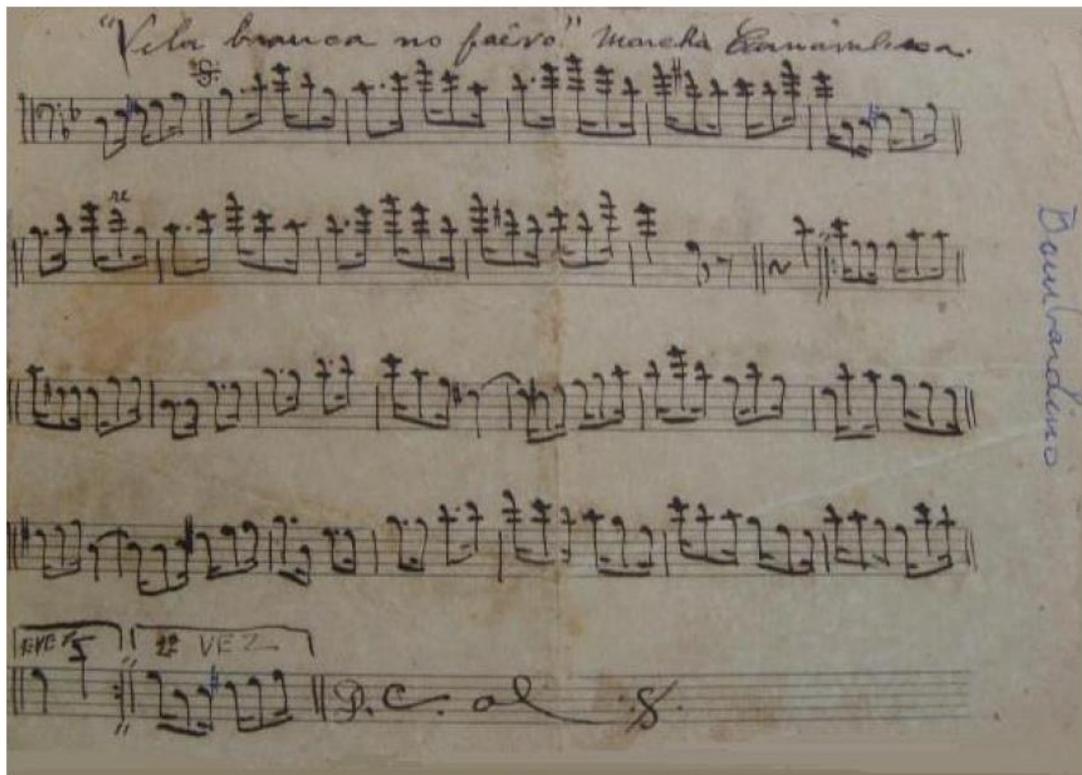


Figura 1.4 - Manuscrito de *Vela Branca no Frevo* de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de bombardino. Fotos – Leo Saldanha.

Vela Branca no Frevo - (Marcha Carnavalesca)

Capiba
1925

Musical score for "Vela Branca no Frevo" (Marcha Carnavalesca) by Capiba (1925). The score is in 2/4 time, G minor, and features a variety of chords and dynamics.

Chords: Gm, Am7(b5), Gm/B \flat , D7, Gm, D7, Gm, D7, Gm, D7, Gm, D7, Gm, Cm, Gm/B \flat , D7, Gm, Gm.

Dynamics: *ff*, *ff*, *ff*.

Performance markings: *D.S. al Coda*, *Fine*.

The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The music is marked *ff*. The second staff continues the melody, also marked *ff*. The third staff includes a first ending marked with a double bar line and repeat dots. The fourth staff continues the melody. The fifth staff includes a section marked *D.S. al Coda*. The sixth staff concludes the piece with a *Fine* marking and a *ff* dynamic.

Edição - Leo Saldanha

Figura 1.5 – Transcrição de *Vela Branca no Frevo* (Capiba). (SALDANHA, 2008, p.144)

"Pia pá cara!!!" *Marcha Carnavalesca por Lourenço*

Handwritten musical score for Piston (Trompete). The score is written on four staves. The title is "Pia pá cara!!!" *Marcha Carnavalesca por Lourenço*. The music is in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes. There are markings for "1ª Vez" and "2ª Vez" above the staves. The piece concludes with "D.C. al.F.". A vertical label "Piston" is written on the right side of the page.

"Pia pá cara!!!" *Marcha Carnavalesca*

Handwritten musical score for Bombardino. The score is written on four staves. The title is "Pia pá cara!!!" *Marcha Carnavalesca*. The music is in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes. There are markings for "1ª Vez" and "2ª Vez" above the staves. The piece concludes with "D.C. al.F.". A vertical label "Bombardino" is written on the left side of the page. At the bottom, there is a signature: "Ora do autor. Composto Janeiro 6/2/1925".

Figura 1.6 - Manuscrito de *Pia pá Cara* de Capiba (Acervo D. Zezita). Partes de piston (trompete) e bombardino. Fotos – Leo Saldanha.

Trombone

Marcha Carnavalesca para 1925. Campina Grande

"Pia pá cara!!!"

"Vela branca no frevo"

Uchá.

Figura 1.7 - Manuscrito de *Vela Branca no Frevo de Capiba* (Acervo D. Zezita). Partes de trombone. Fotos – Leo Saldanha.

Pia pra Cara! - (Marcha Carnavalesca)

Capiba
1925

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts with a forte (*ff*) dynamic and includes a crescendo. Chords G7 and C are indicated throughout. The score is divided into systems, with measures 5, 9, 13, 17, and 22 marked. It features a first ending (1) and a second ending (2) that leads to a Coda section marked "D.S. al Coda" and "Fine".

Editoração - Leo Saldanha

Figura 1.8 – Transcrição de *Pia pra Cara* (Capiba). (SALDANHA, 2008, p.147)

Saldanha já atentava para as relações entre esses frevos de Capiba e o maxixe ao afirmar sobre Vela Branca no frevo que “a peça já obedecia ao padrão de estrutura adotado para o frevo. Forma ternária ‘A – BB – A’, porém, sem a repetição imediata da seção ‘A’. Observa-se aí, uma forte influência do maxixe na melodia” (SALDANHA, 2008, p. 144). Já sobre o frevo Pia Pá Cara, o mesmo autor observa que

Esta peça também já obedecia ao padrão de estrutura adotado para o frevo, forma ternária “A – BB – A”. Como no exemplo anterior, ainda sem a repetição imediata da seção “A”. Chama a atenção o tamanho reduzido da primeira seção, com apenas quatro compassos, tendo

sobre a pausa com fermata do terceiro compasso a expressão “Pia pra Cara!”, o que é de se supor – já que não há gravação – que nesse instante os músicos deveriam pronunciar a expressão. Observa-se também nesse caso, uma forte influência do maxixe na melodia, contudo apresentando uma estrutura harmônica de I – V7 (primeiro e quinto graus) bastante simples (Ibid., p. 147).

Essas observações podem indicar-nos que esses elementos musicais transitariam pelas composições dessa época de uma forma mais “natural” e sem muita preocupação, por parte dos compositores, sobre as questões de gêneros musicais, uma vez que estes gêneros ainda não se encontravam definitivamente consolidados.

Guerra-Peixe encontrara esses trânsitos musicais em outro tango para piano analisado por ele, sem indicação de autor ou de editor, chamado *Estou Cortado*, “tem muito de polca e, sem dúvida, parece anunciar o que seria o frevo com os seus típicos “crescendos” e “diminuendos” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 224). Ele acrescenta que esse seria um bom exemplo para se fazer uma interpretação mais precisa da origem musical do frevo, e lamenta o fato de não encontrar no impresso o nome do compositor.

Antonio Cassimiro de Barcellos foi outro compositor analisado nesses estudos. Guerra-Peixe afirma não ter encontrado dados biográficos a seu respeito.

Antonio C. Barcellos imprimiu numerosas peças na Casa Preälle & Comp., entre as quais a polca “Naná”. Infelizmente não há dados referentes ao compositor, para que lhe seja dedicado um trecho mais completo aqui, como bem o merece. “Naná” é nacionalíssima e espirituosa. Totalmente original na melodia, o compositor passou para mão esquerda da parte de piano aquelas típicas passagens contrapontísticas de bombardino que ainda são usadas nas bandas de interior, sempre que as músicas são compostas e instrumentadas longe da influência deturpadora do jazz. Usou assim de um modo nosso aquelas características estéticas populares que se observam na baixaria dos violões do choro – esse agrupamento que radiofônica e erroneamente tem sido denominado “conjunto regional”, como se fosse o único conjunto regional brasileiro.

Como polca de antigamente, este de Antonio C. Barcellos é uma das mais significativas de quantas se tem notícia das publicadas no Recife (Ibid., p. 239).

Aqui ele se apoia novamente nas baixarias dos violões no choro para apontar o elemento de reconhecimento dessa suposta “brasilidade”. Guerra-Peixe classifica essa polca como sendo uma das mais significativas dentre as que foram publicadas em Recife.

Em suas análises, o choro surge como gênero referencial na tentativa de demonstrar um fator característico nas composições, como é o caso das análises nas obras do compositor Claudio da Gama.

Outra polca de Cláudio da Gama “Risos de amor”, também é interessante sob este aspecto, aproximando-se curiosamente do tanquinho e do choro. O mesmo pode dizer de “A moreninha” dedicada ao Ilmo. Senr. Carneiro da Cunha”.

“Os phenianos na ponta” é ofertada “À Diretoria do Club Phenianos do recife”, peça na qual sobressai o acompanhamento sincopado de tantas polcas escritas por estes brasis afora. Parece exagero mas não o é: o negro meteu o bedelho até na polca, enriquecendo-a extraordinariamente. Sim, o sincopado, mole, efeminado, desimportante e estereotipado. É a sincopação negra, elementar e expressiva, podendo ser perfeitamente identificada com certos “toques” de xangô, coco etc... É síncopa macho – da Paraíba, “sim sinhô”, e de outros estados, para onde os bantus levaram os seus estrondosos “batuques”.

Em “romeu e Julieta”, Cláudio da Gama parece ter concentrado toda a sua energia criadora, revelando-se um autêntico experimentador, nos humildes, mas preciosos, âmbitos da polca. Aqui surgem novos elementos de expressão: a variedade rítmica e o colorido harmônico. E não era para menos, pois a música é dedicada “Ao gênio de Misael Domingues”, o compositor que melhor escreveu polcas no antigo Recife, segundo o humilde parecer do rabiscador destas linhas.

Em “Os phenianos na ponta” algo existe do frevo, que por aquela ocasião deveria estar começando a fazer furor. E em “Romeu e Julieta” essa aproximação é mais acentuada (Ibid., p. 251).

O elemento musical de matrizes africanas, aqui representado pelas “síncopes”, é apontado mais uma vez como uma afirmação do “caráter” brasileiro nessas composições. Guerra-Peixe também encontra novamente uma aproximação com os elementos do frevo em *Os Phenianos na Ponta* e em *Romeu e Julieta*.

Outro compositor que recebe muito destaque por parte de Guerra-Peixe é o alagoano Misael Domingues (Marechal Deodoro, 1857 – Recife, 1932). Fazendo uma associação com Ernesto Nazareth, o maestro afirma que “Domingues está para a polca assim como Nazaré está para o tango. Sem se confundirem, há muita semelhança entre ambos. Ou melhor, Domingues é o Nazaré da polca” (Ibid., p. 260). É importante notar a ênfase e notoriedade dada a Ernesto Nazareth no campo da música popular. Guerra-Peixe lançou mão por diversas vezes do comparativo com esse compositor quando queria demonstrar importância e dar legitimidade a algum outro compositor dentro do âmbito da música denominada popular. Ele ainda ressalta que as músicas de

Domingues viriam a abrir os caminhos do que se tornaria o frevo, sustentando que “a obra de Misael Domingues ainda tem outro valor – além da influência melódica, expressão harmônica e leveza rítmica: o de se projetar para o futuro prenunciando o que seria o frevo moderno” (Ibid., p.260).

Finalizando essa série de publicações, Guerra-Peixe sugere que a musicologia brasileira atente para a influência dos elementos da música de matrizes africanas nas polcas dessa época e a importância dessa influência na formação das músicas urbanas brasileira:

Não desejamos terminar estas notas sem chamar a atenção, mais uma vez, da musicologia brasileira sobre a influência do negro na polca. Insistimos, porque são fórmulas rítmicas comuns, aquelas a que nos referimos, a várias danças nacionais e que se encontram identificadas, inclusive, com certas fórmulas cubanas de origem africana. São ritmos que se acentuam insofismavelmente na “polca lundu” manuscrita “Gago não faz discursos”, de autor ignorado, e que em “Dois sabonetes 100 Reis” de Antonio J. dos Santos a gente fica sem saber ao certo se trata de polca ou de tango – o tanguinho brasileiro, a que também se chamou maxixe.

Mas como exceção interessantíssima podemos citar “Crioula”, uma quadrilha-lundu-tango de Francisco Libanio Colás, uma fusão das três danças populares otimamente realizada – notando-se nela alguns desenhos melódicos com certo corte rítmico muito usado hoje em dia no choro e na orquestração de samba. Para falar claramente: a quadrilha apresenta valores expressivos daquela época, que muita gente de hoje os toma por modernos, por influência do...jazz. (Ibid., p. 273).

Assim, ao analisar as músicas para piano compostas em Recife, principalmente no final do século XIX e princípios do século XX, época da formação e consolidação dos gêneros musicais urbanos aqui em questão, o choro e o frevo, Guerra-Peixe identifica um trânsito muito natural dos elementos musicais embrionários desses dois gêneros, e que estes elementos eram utilizados sem muita distinção ou restrição pelos compositores por ele apresentados, aparecendo por vezes no âmbito de uma mesma peça musical. Essas análises nos apontam, dessa forma, caminhos para um melhor entendimento das relações e diálogos entre esses dois gêneros principalmente durante sua formação e consolidação.

1.5 – “Frevendo” e chorando – o trânsito dos músicos de Recife entre o frevo e o choro

Pernambuco, juntamente com a Bahia, sempre teve um lugar de destaque como centro musical no Brasil desde os princípios de sua historiografia. Rafael de Menezes Bastos já atentava para o fato que “durante o século XVII, os dados apontam para Salvador e cidades vizinhas do Recôncavo Baiano, e para Recife e Olinda como principais centros do País a ter referida vida musical” (BASTOS, 2007. p. 10). Já durante o século XVIII, ainda segundo Bastos, o Recôncavo se tornara o centro mais rico do país, sendo Recife, Olinda e Rio de Janeiro importantes núcleos no Brasil.

Essa relevância no cenário musical pode ser percebida até os dias atuais e tem contribuído consideravelmente para o trânsito entre culturas e gêneros musicais diversos. Ao referir-se aos trânsitos musicais, Bastos entendia que “este trânsito em solo brasileiro não tinha o Rio de Janeiro como seu único ponto de chegada e partida, encontrando em locais como a Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e outros nodos de igual importância” (BASTOS, 2007. p. 21).

Os gêneros musicais transitavam, assim, de forma espontânea, e sem muitas restrições na cidade do Recife. Como assinala Isabel Cristina Martins Guillen:

Na cidade do Recife, os percursos culturais entre os gêneros musicais, o ir e vir entre o que se denominava música folclórica, popular e erudita, eram mais frequentes do que se pensa, e o trânsito se dava em vias de mão dupla, sem falar nos constantes cruzamentos (GUILLEN, 2007. p. 250).

Em relação a essa simbiose musical, que Guillen denomina “transposições”, dentro da obra de Capiba, a autora no mesmo trabalho ainda destaca que

Capiba teria feito uma série de “transposições” em frevos, valsas, choros e “canções”. Ariano Suassuna observa que há nessas composições claros contatos com as músicas de Stravinsky e Mozart, porém a melhor criação nesse terreno foi sem dúvida a Suíte nordestina. Assim posto, classifica grande parte dos maracatus de Capiba nessa segunda categoria (apesar de reconhecer que alguns deles foram compostos para concorrer aos concursos do Diário de Pernambuco e da FCP) (Ibid. p. 245).

Entre o choro e o frevo essas relações podem ser percebidas com mais facilidade, como é possível observar nas declarações do bandolinista e compositor

Marco César em entrevista concedida ao jornal *A Nova Democracia*. Ele aponta uma relação direta entre os músicos do choro e do frevo ao afirmar que

No Recife e em Olinda, existe um maravilhoso carnaval de rua, com orquestras no chão, subindo e descendo ladeiras, blocos de pau e cordas, maracatus, blocos de frevos, troças, ursos, caboclinhos, etc. No passado, os grupos de choro eram chamados de grupos de pau e cordas, formados por violão, cavaquinho e flauta, instrumento que apesar de ser de metal é considerado da família das madeiras, porque era confeccionado de ébano. **A Orquestra de Pau e Cordas é formada por conjuntos de choro e instrumentistas de sopro e percussão** [grifos meus] — conta Marco. (entrevista de Marco César concedida ao jornal *A Nova Democracia* Ano III, nº 24, abril de 2005 disponível em: <http://anovademocracia.com.br/no-24/656-musicos-refens-dos-projetos-semicoloniais-na-arte> acessado em 19/03/2018).

Pela fala de Marco César é possível inferir que os músicos que compõem os blocos de frevo, também chamados de conjuntos de pau e corda, são os mesmos que fazem parte dos grupos de choro. O próprio Marco César, Bozó, Beto do Bandolim, dentre tantos outros chorões do cenário musical local, podem ser considerados grandes exemplos desse trânsito. Se no decorrer do ano encontram-se tocando tanto choro quanto frevo, ao chegar o carnaval eles não só integram como também dirigem as referidas orquestras de pau e corda nos blocos de carnaval recifense.

Em outra entrevista realizada por Moreira com o multiartista pernambucano Walmir Chagas, este, ao comentar sobre as rodas de choro das quais seu pai participava e que aconteciam todos os sábados no bairro de São José, na antiga Rua Augusta, afirma que essas rodas eram realizadas no núcleo do antigo bloco carnavalesco Turunas de São José (MOREIRA, 2017, p. 27-28).

É em meio a essa confluência de ritmos e experiências musicais, vivida por esses músicos em Recife, que os diálogos, as trocas, inter-relações e as influências entre esses dois gêneros se concretizariam.

Possivelmente por não ser aplicável a ideia de uma identidade coletiva comum, que, apontada por Vincenzo Cambria em seu estudo sobre diferença (CAMBRIA, 2000), é levantada em vários trabalhos etnomusicológicos, os trânsitos culturais podem ser encarados como algo comum no cotidiano dos músicos que trafegam entre o choro e o frevo em Recife. Deve-se levar em conta a “possibilidade de diferenças internas”

dentro de um mesmo grupo considerado como homogêneo. Para Cambria, essas “complexas relações podem ser plenamente compreendidas somente se examinarmos cada caso em seu específico contexto social e histórico” (Ibid, p. 6). Dessa forma é importante levar-se em conta como se forma e se desenvolve esse contexto na prática musical desse grupo em particular.

Capítulo 2 – A relação entre o choro e o frevo em Capiba

2.1 – Vida e obra do compositor

Assim como um bom vinho vai tornando-se cada vez melhor com o tempo, uma analogia com a vida de um compositor também pode ser feita, uma vez que este vai tomando corpo, cor e “sabor” mais apurados em suas composições com o passar dos anos e com o acúmulo de suas experiências e vivências musicais. Capiba foi um compositor que não só acompanhou como viveu, em boa parte, a história da formação e consolidação da música brasileira durante o século XX. Ele literalmente atravessou o século e, por uma questão de poucos anos – faleceu aos noventa e quatro – não abarcou o século por completo. Tornara-se então, com esse quase um século de depuração musical, um vinho maduro, reservado, proveniente de uma “boa safra de uvas nobres”. Essa “enologia” musical em Capiba foi bem representada com o lançamento de um vinho comemorativo aos seus oitenta anos pela vinícola rio-grandense-do-sul Domaine Saint Germain, uma Seleção e Reserva Especial de Capiba – 80 anos.

Considerado um dos mais importantes e influentes compositores da música urbana em Pernambuco do século XX, Capiba teve suas primeiras lições musicais desde muito criança com seu pai, Severino Athanasio de Souza Barbosa, regente de banda. A família Capiba vivia viajando em busca de uma vida melhor pelas cidades do interior de Pernambuco e Paraíba, se deslocando quando sabia que precisava-se de alguém apto a tocar os trabalhos musicais dessas localidades. Já aos dez anos Capiba figurava como o primeiro trompista da banda Lira da Borborema em Taperoá, na Paraíba. Com um grande talento e desenvoltura para a música, fora escolhido para substituir sua irmã Josefa – que se casaria e por isso não poderia mais trabalhar – no Cine Fox em Campina Grande, no ano de 1920, e, com apenas quinze anos, teve que aprender a tocar piano no curtíssimo espaço de tempo de onze dias. Nascido em uma família numerosa – eram onze irmãos no total, sendo oito homens e três mulheres – onde todos tocavam algum instrumento, Capiba foi o que teve maior projeção no campo musical, apesar de viver para a música e não da música, como ele fazia questão de afirmar.

Em 1929, ainda morando em João Pessoa, inscreve uma composição sua para um concurso da revista carioca Vida Doméstica, recebendo o primeiro prêmio com o tango Flor das Ingratas. No ano seguinte, resolve inscrever um samba intitulado Não Quero Mais em outro concurso promovido pela Casa Edison. Ary Barroso (Ubá, 1903 – Rio de Janeiro, 1964) ganha o primeiro prêmio com a composição Dá Nela, e Capiba fica com o quarto lugar, sendo sua música gravada na voz Francisco Alves (Rio de Janeiro, 1898 – Pindamonhangaba, 1952), acompanhado pela Orquestra Pan Americana. Nesse mesmo ano, muda-se para Recife a fim de tomar posse como escriturário no concurso do Banco do Brasil, onde trabalharia até sua aposentadoria no ano de 1961. Chegando ao Recife, já no ano seguinte fundaria a Jazz Band Acadêmica que teve papel fundamental em sua projeção como compositor e músico na capital pernambucana.

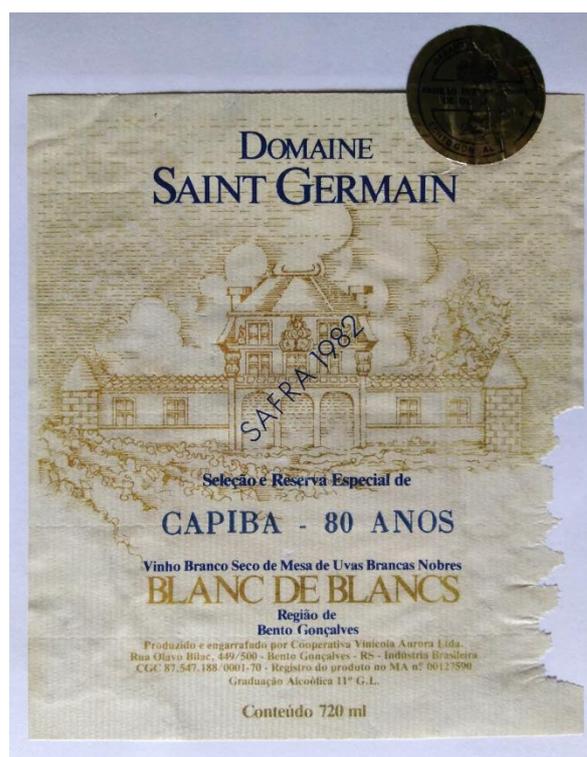


Figura 2.1 - Rótulo do vinho comemorativo aos 80 anos de Capiba (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita).

Seu primeiro grande sucesso no carnaval pernambucano, com grande repercussão também no carnaval do Rio de Janeiro, seria o frevo canção É de Amargar,

composto em 1933 para o carnaval de 1934. A partir de então seus frevos foram premiados nos festivais carnavalescos de Recife nos anos de 1935, 1936, 1937, 1950, 1951, 1952, 1953, 1960, 1963, 1965, 1966, 1969 e 1978, além de diversas outras premiações recebidas em festivais nacionais, com canções e composições diversas.

Capiba tornou-se um nome tão forte em Pernambuco que não tardaria muito para se transformar também em uma marca com produtos para comercialização. As indústrias Lafayette lançaram no mercado um cigarro exclusivo com o nome do compositor. Os cigarros Capiba.



Figura 2.2 - Embalagem dos Cigarros Capiba da fábrica Lafayette (Acervo particular Maria José da Silva, D. Zezita).

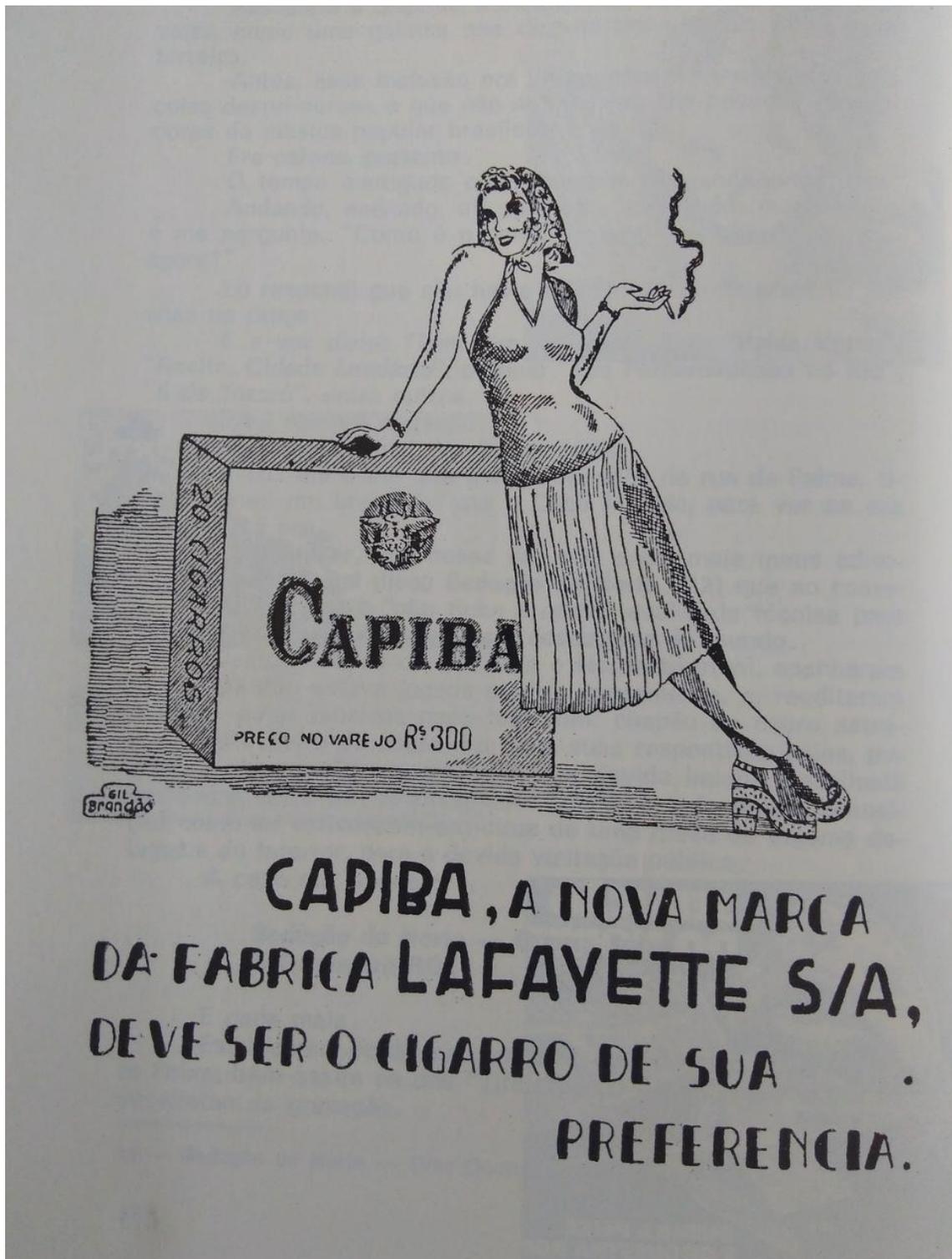


Figura 2.3 - Campanha publicitária dos cigarros Capiba. (BARBOSA, 1985, p.472).

Esses cigarros, assim como suas as composições, estavam na boca do povo à época. Certa vez, Guerra-Peixe solicitara a Capiba alguns exemplares da seguinte forma: “Peço-lhe a ‘finura’ de me enviar uma meia dúzia de seus gostosos cigarros, pois os armazéns só abrem ao meio dia” (GUERRA-PEIXE, César. [Bilhete] 14 jan. 1952.

Recife [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 1f. Acervo D. Zezita). Um fato anedótico e a princípio sem muita importância, como tantos outros do cotidiano, mas que, observado de uma perspectiva mais analítica pode descortinar situações sociais relevantes. Devemos levar em consideração que, se o fumo é visto hoje como algo maléfico, causador de várias complicações à saúde, à época fumar era um hábito que carregava significados sociais diversos. Fumar, por exemplo, denotava um determinado “status” social, um certo charme, sendo até mesmo, em alguns casos, recomendado pela classe médica. Dessa forma, ter seu nome associado a uma marca de cigarros por esses tempos significa um reconhecimento da importância e influência que Capiba exercia nessa sociedade.

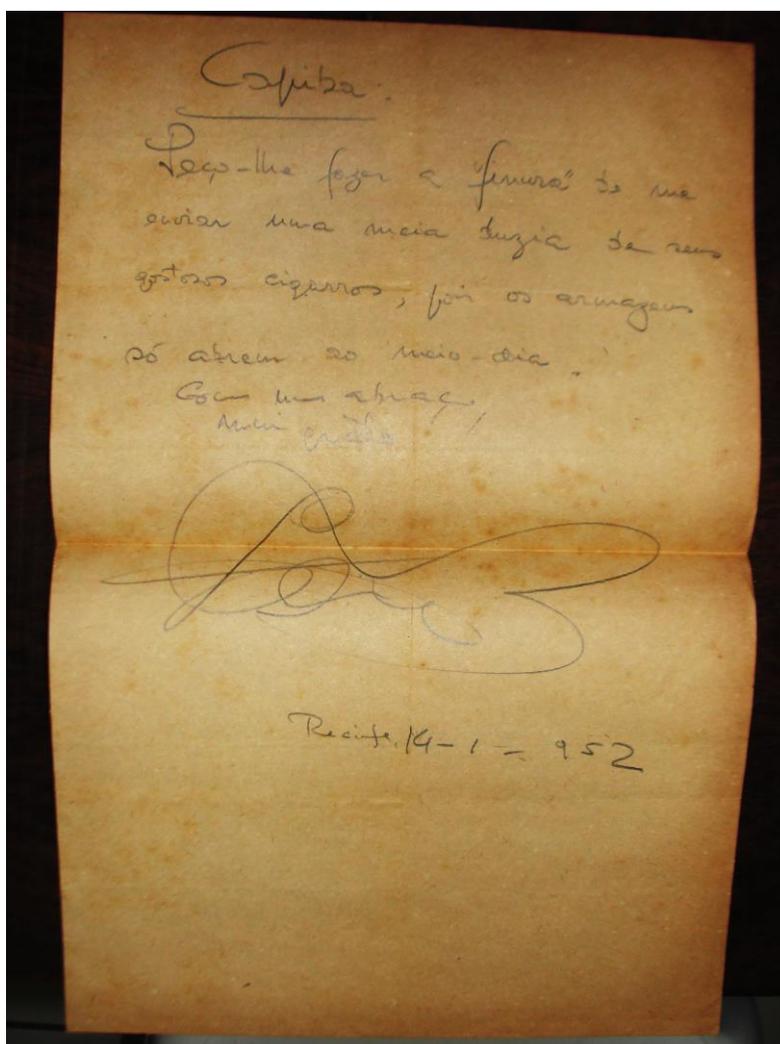


Figura 2.4 - (GUERRA-PEIXE, César. [Bilhete] 14 jan. 1952. Recife [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 1f. Acervo D. Zezita).

Capiba era de fato um compositor de intensa atividade musical, que explorava os mais diversificados gêneros. Se por um lado sempre fazia questão de afirmar que suas composições eram voltadas para o povo, seu público, também sustentava, em contrapartida, que compunha músicas direcionadas a outro tipo de público, mais restrito, como ele mesmo declara em uma entrevista à revista *O Cruzeiro* em 1957.

Eu vivo sempre compondo, de modo que tenho muito o que lançar. Estou certo de que, se não fosse o comercialismo, atualmente dominante no meio musical, eu teria oportunidade de apresentar farto material ao Norte e ao Sul do país. Se eu fosse um dos que alimentam a imoralidade das parcerias fáceis, naturalmente estaria sempre gravando, com a produção que tenho. Hoje é comum o compositor dar parceria de sua obra a pseudocompositores, que recebem o estranho nome de “trabalhadores da música”.

Todas as minhas músicas fazem sucesso no Sul. No entanto, os frevos não conseguem popularizar-se mais no país, em virtude talvez de dificuldades da própria música, e de outras de natureza comercial.

Componho para o povo mas costumo também fazer um gênero de música, no qual me valho de nossos grandes poetas. Já musiquei poemas de Manuel Bandeira (Cotovia, Poema de Finados), Carlos Drummond de Andrade (Memória), Ariano Suassuna, Alphonsus de Guimaraens [sic], Jorge de Lima, José Laurêncio de Melo, Jayme Griz e muitos outros. Poucos desses poetas sabem, porém, que já musiquei seus versos. Aliás, esse gênero é o que mais me satisfaz em minha composição.

Não sou desses que querem botar freio nas coisas vindas do povo, ensinando a ele como deve fazer música popular, coisa que dita assim parece o absurdo que é, mas que, nem por isso, deixa de ter seus pregoeiros [...] Há muito venho acompanhando essa discussão a respeito de músicas de outros povos, com sucesso no Brasil. Acho isso perfeitamente razoável, uma vez que nos sentimos orgulhosos quando ouvimos, como eu ouvi, em Paris, a “Aquarela do Brasil” de Ari [sic] Barroso, executada em quase todos os clubes onde estive. Por que negar aos outros aquilo por que nos batemos? Se queremos todos os mercados do mundo para a nossa música, por que então boicotar artificialmente a dos outros no nosso? Temos que aceitá-la. É uma lei natural. Precisamos é de apresentar uma música boa, que resista ao confronto com a estrangeira. Do contrário passaremos a ouvir somente e eternamente, boleros, fados, marchinhas, foxes, marchinhas, foxes, mambos, etc., em substituição ao samba, frevo, maracatu, etc. (“Capiba, o Rei do Frevo” – Revista *O Cruzeiro* 09/03/1957).

Nessa entrevista, Capiba demonstrava uma preocupação quanto à dimensão das trocas, das relações de mercado e dominação cultural na música, mas pontuando seu discurso, mesmo reconhecendo a problemática dessas questões, num tom de

aceitação, considerando estes como fatores naturais dentro em um processo dialógico musical. Ainda assim, ele sugere uma possível “solução” para o enfrentamento comercial entre a música nacional e a estrangeira que seria a produção de uma música nacional de “qualidade”, de maneira que não fosse engolida pelos “estrangeirismos”. Sobre a difusão de sua própria música em âmbito nacional, considera a “dificuldade” de execução musical do frevo e as barreiras comerciais como fatores limitantes da popularização de suas composições no resto do Brasil.

Já em sua autobiografia, ele fala de sua relação com as músicas vindas de fora do país no início de sua carreira.

Por essa época, a música brasileira ainda não estava definida e a predominância estrangeira era um fato, notadamente a americana. A guerra, de 1914/18, havia terminado e a influência americana em todos os continentes era patente, razão por que os ritmos americanos dominavam o mundo inteiro. Era o fox-trot, o rag-time, o blue, o one-step, o Charleston, o shimmy e não sei mais o quê. Por outro lado, o tango argentino era uma das músicas mais executadas em tudo que era cabaré de Paris e em outros centros de diversões. Eu era um produto do meio e da época, não tendo, portanto, uma conscientização perfeita de uma nacionalização musical.

Compondo todos esses gêneros citados acima e mais a valsa que todo bichinho fazia, eu, no entanto, já andava por outros caminhos de ritmos brasileiros, como sejam: a toada, o choro, o batuque (O engenho está moendo, com letra de João dos Santos Coelho Filho), a marcha, o frevo, o samba, a modinha e outras coisas mais. Eu era quase uma única andorinha voando só na região que habitava (BARBOSA, 1985, p. 169).

Capiba expressa nessa fala uma certa consciência quanto a sua condição de ator social, de como ele se via envolvido pela dinâmica da dominação cultural da época, que o transformava em um produto do meio no qual estava inserido. Ele levanta, ainda, sua não conscientização em relação à nacionalização musical. De fato, a ideia do nacionalismo na música ainda não estava consolidada em princípios do século XX e só viria a se desenvolver a partir da década de vinte, difundindo-se mais fortemente com a Era Vargas, nos anos de 1930.

Em relação ao seu processo composicional, Capiba afirma que compor letra e música juntas seria mais fácil para ele do que musicar um poema já pronto. “Eu sempre idealizo uma canção. A ideia fica armazenada, por assim dizer, e quando chega um dia aquilo vem espontaneamente, melodia e letra de uma só vez. Musicar um

poema é mais difícil e sempre fiz isso assim como um desafio” (BARRETO e CÂMARA, 1986, p. 102). Talvez por conta dessa dificuldade em musicar poemas é que o compositor tenha declarado que esse era o gênero que ele mais gostava de compor à época.

Ele afirma a sua preferência pelos temas e motivos provenientes da cultura popular, assim justificando: “a vantagem de escolher um motivo popular é imensa (...), pois vive latente no espírito de nosso povo, e sua melodia, sempre fácil, auxilia muito a divulgação e finalmente o sucesso” (“Carnaval pernambucano com músicas pernambucanas” – Diário de Pernambuco. 08/02/1941).

Capiba era, assim, um compositor com grande influência no panorama musical pernambucano e que transitava com desenvoltura tanto pelos elementos da música popular e seus vários “gêneros”, quanto no terreno do que ele mesmo denominava de “música mais séria”.

2.2 – Correspondências musicais: A importância de Guerra-Peixe na obra de Capiba

O contato intenso com a música pernambucana entre os anos de 1949 e 1952 foi de fundamental importância para um novo direcionamento composicional nas obras de Guerra-Peixe. Fato este de grande importância para a consolidação de sua última fase de composição denominada nacional e que, como afirma Randolf Miguel, “o consagraria literalmente como um dos maiores compositores do Brasil” (MIGUEL, 2006 p. 1). Essa fase se inicia justamente no mesmo ano em que o compositor se muda do Rio de Janeiro e passa a morar na cidade de Recife-PE. Toda uma riqueza e diversidade musical popular e folclórica encontrada nessa região foi utilizada como fonte de material sonoro no qual Guerra-Peixe trabalharia extensivamente durante essa fase nacionalista e que perduraria até o final de sua vida assim como sustenta Rosa Nepomuceno:

Ao recusar o convite de Scherchen para ir a Zurique, Guerra-Peixe já estava encerrando o que chamou de “estrepitosa” fase dodecafônica e plenamente empenhado em encontrar caminhos mais nacionalistas para a sua música. Ainda em 1949, passou o mês de junho em Recife e assistiu às apresentações dos grupos de maracatus. Compôs *Suite* para quarteto ou orquestra de cordas, utilizando elementos regionais em todos os movimentos: Maracatu; Pregão; Modinha; frevo. Foi quando resolveu mergulhar profundamente no riquíssimo universo das manifestações musicais populares nordestinas. Começava, “com humildade”, como registrou em seu caderno, outra importante etapa da vida. No final do ano, embarcou novamente para Pernambuco, dessa vez com malas e partituras, para uma longa temporada, depois de firmar contrato com uma emissora de rádio de Recife. Os vibrantes ritmos nordestinos tirariam da crise em que mergulhara como compositor (NEPOMUCENO, 2001, p. 27).

Logo após mudar-se da capital pernambucana em 1952¹⁹ partindo para São Paulo, onde passaria a viver até o ano de 1961, Guerra-Peixe inicia uma série de correspondências com o compositor Capiba, com quem construiria uma relação que traspassou a de apenas uma “tutela” e orientação musical para sedimentar uma amizade consistente, e que trata de temas que vão desde aqueles de maior

¹⁹ Segundo Teles, o maestro teria sido desligado da Rádio Jornal do comércio por “denúncias de esquerdismo” uma vez que Guerra-Peixe tinha ligações com Partido Comunista (TELES, 2017, p. 85).

importância musical a trivialidades quotidianas encontradas nessas relações de maior intimidade.

Uma correspondência numerosa entre Guerra-Peixe e Capiba está conservada no acervo do compositor na cidade de Surubim, sob os cuidados de sua viúva, D. Zezita, que confirma os laços estreitos e duradouros estabelecidos entre eles. Em nossa pesquisa de campo neste acervo encontramos 54 cartas trocadas entre Guerra-Peixe e Capiba durante os anos de 1952 a 1975, sendo 19 de Capiba para Guerra-Peixe e 35 de Guerra-Peixe para Capiba. Essas correspondências estão relacionadas de acordo com a data e autor da seguinte forma:

Ano da Correspondência	Capiba	Guerra-Peixe
1952		1
1953	1	1
1954		2
1955	2	3
1956	5	6
1957	3	6
1958	6	11
1959	1	2
1960	1	1
1966		1
1975		1

Trabalhos de sociologia da música mais recentes denotam uma mudança cultural e interpretativa dos eventos sonoros. Relacionando o estudo da música a questões mais amplas, e levando em consideração toda uma teia de relações com a estrutura social, utilizam-se cada vez mais de métodos empíricos para uma análise

minuciosa das tendências de comportamento, organizações e formas de ação (DeNORA, 2004). Toma-se aí a música como processo social, focando na maneira pela qual estruturas musicais, interpretações e análises são criadas, revisadas e esculpidas pelas relações sociais e seus contextos. Entendemos as correspondências entre Guerra-Peixe e Capiba como fontes importantes na direção de uma melhor compreensão dessas relações sociais e para a análise desses elementos extramusicais, permitindo uma melhor observação da teia de relações entre o universo musical e os comportamentos, organizações e formas de ações em uma determinada estrutura social.

Diferentemente dos diários e memórias, as cartas são textos íntimos relacionais nas quais o sentido do que é escrito depende necessariamente de um “outro” e um “outro singular” para que possa ser compreendido. Dessa forma, um “circuito retroalimentado de significação” se estabelece como um espaço de construção de vínculos que possibilitam a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas (GOMES, 2004). A correspondência entre Guerra Peixe e Capiba, testemunho da relação social, profissional e afetiva tecida entre os dois compositores, da “retroalimentação” em ação nesta relação, pode ser, assim, reveladora das condições e das formas pelas quais se influenciaram mutuamente seus respectivos universos musicais, composicionais e culturais.

Ângela de Castro Gomes considera as correspondências como sendo

[...] um espaço que acumula temas e informações, sem ordenação, sem finalização, sem hierarquização. Um espaço que estabelece uma narrativa plena de imagens e movimentos -exteriores e interiores -, dinâmica e inconclusa como cenas de um filme ou de uma peça de teatro. Um tipo de discurso multifacetado, com temas desordenados, que podem ou não ser retomados e desenvolvidos, deixando às vezes bem claro até onde se diz alguma coisa (Ibid., p.21).

Em uma carta de Guerra-Peixe endereçada a Capiba essa influência da música pernambucana em sua obra pode ser percebida quando o compositor afirma:

Estou com um grande programa de composição, do qual o Nordeste (ou melhor, Pernambuco) é a mola propulsora. Apesar de sentir mágoa (Pernambuco e seu povo nada tem a ver com os acontecimentos da “paz” de 1952) me parece que serei eternamente pernambucano em minha música, pois vejo vasto campo a ser

aproveitado (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 02 ago. 1954. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. Acervo D. Zezita).

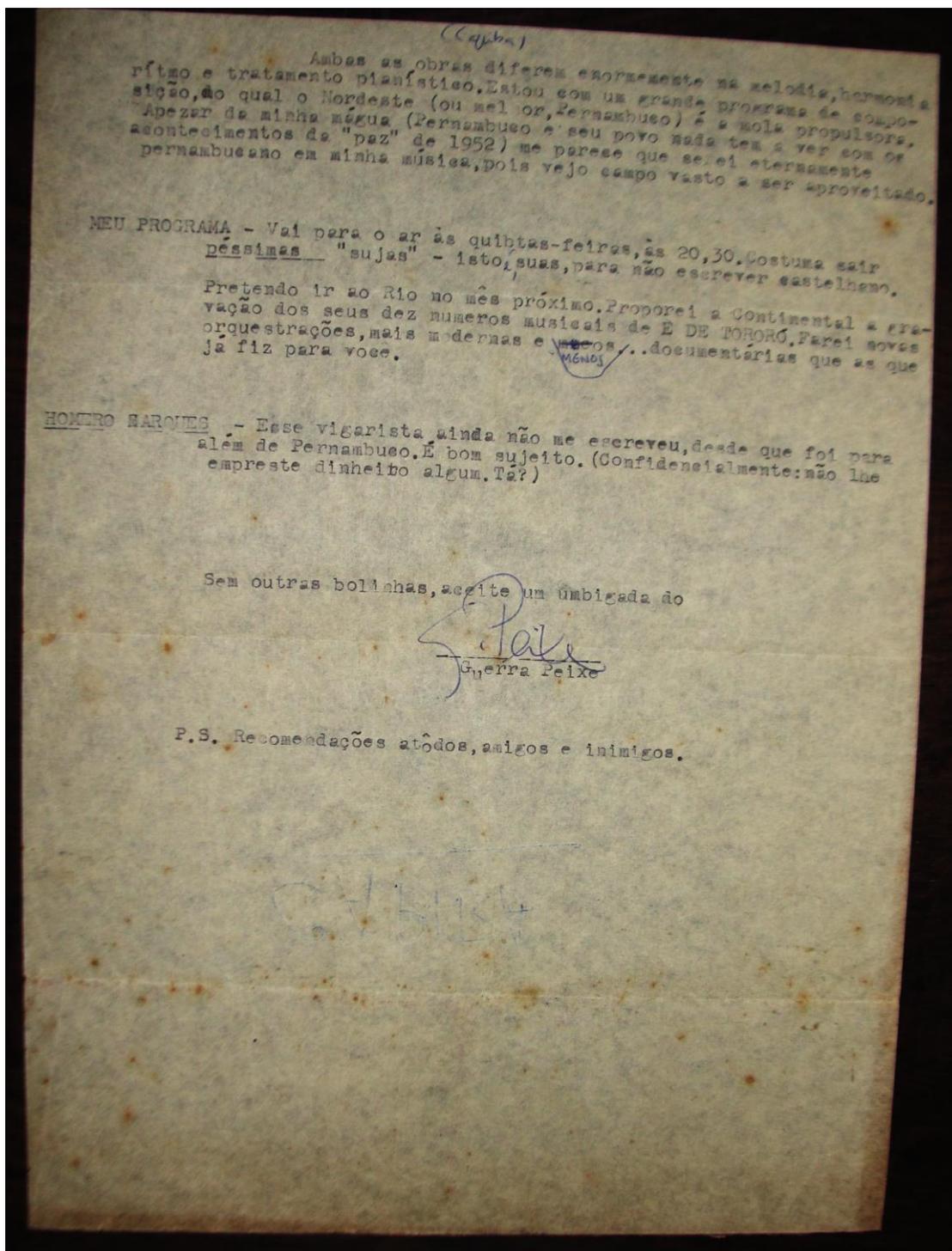


Figura 2.5 - (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 02 ago. 1954. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. (Acervo D. Zezita).

Já em outra carta datada de 1957, o compositor reforça sua forte ligação com Pernambuco quando afirma a Capiba que: "Você sabe que saí daí pernambucanizado,

e muita gente, até hoje, me tem, aqui em São Paulo, por pernambucano" (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 03 jun.1957. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. Acervo D. Zezita).

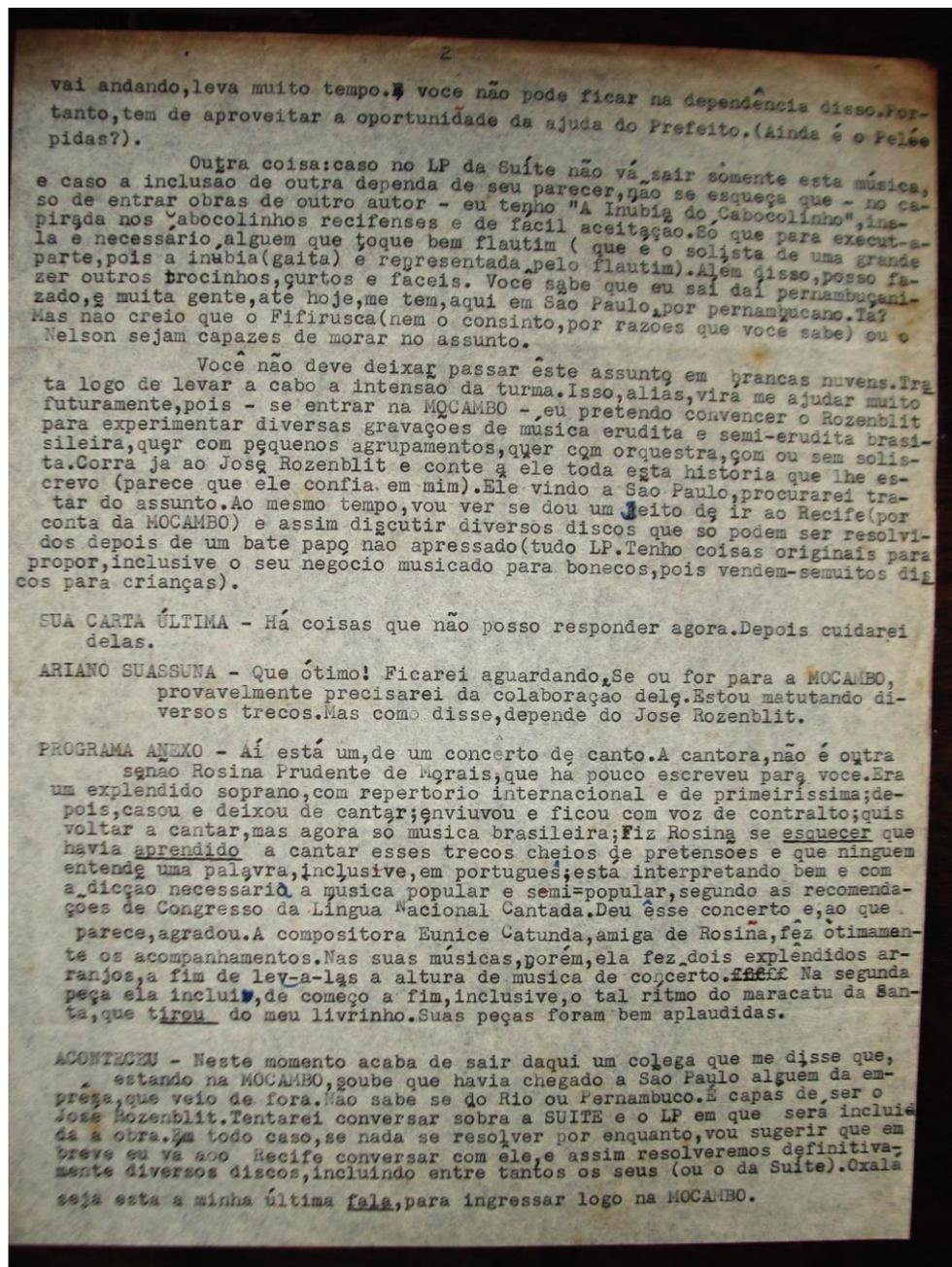


Figura 2.6 - (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 03 jun.1957. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. (Acervo D. Zezita).

Contudo, essas influências e diálogos musicais não aconteceram apenas em uma única direção e podem ser compreendidos como eventos que se desenvolvem em vias de mão dupla, no qual o compositor durante sua estada nessa cidade exerceu

também forte influência no cenário musical de Recife. Deve-se ter em conta, por exemplo, o fato de Guerra-Peixe nos anos em que viveu nessa cidade ter sido professor de composição, arranjo e harmonia de músicos já consagrados como Capiba e de novos talentos como Clóvis Pereira (Caruaru, 1932) e o paraibano Sivuca.

Em uma carta endereçada a Guerra-Peixe datada de 1953, Capiba fala da importância e do incentivo que lhe fora dado pelo maestro para explorar novas possibilidades musicais afirmando que

...se “não fosse o seu encorajamento e as suas lições, por certo eu só estaria fazendo minhas musicazinhas [sic] que para mim não tem nenhuma significação, mas, para o meu pequeno público tem um valor danado” (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 30 abr. 1953. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 2f. Acervo D. Zezita).

Recife, 30 de abril de 1953 (1)

Querido amigo e mestre Guerra

São os meus votos que Você e todos os seus estejam com saúde.

A esta altura Você já deve ter recebido a SUITE que me pediu, a qual foi levada até essa metropole por Neusa, esposa do nosso amigo Fernando Rodrigues. Acompanhando a SUITE seguiu a canção ASPIRAÇÃO, cuja letra vai junto à presente. Estou lhe mandando essas canções para Você porque, aí, deve haver mais oportunidades de serem executadas. Se Você gravar o programa em que minha SUITE ou outra qualquer de minhas musicas, ^{sejam executadas} gostaria que me arranjassem uma cópia dessas gravações.

Quanto aos seus móveis, disse-me o leiloeiro Djalma que ainda não os tinha vendido, porem, logo que os venda prestará contas com Você. Aguardemos, pois.

Tenho estado com o Clovis o qual vem recebendo, sem pre, cartas suas. Soube, por ele, que o seu programa é às sextas, às 8.30. Não os tenho ouvido porque não tenho um radio bom, mas, quando eu ficar maior eu prometo que comprarei um radio para ouvir os seus programas.

Depois que Você foi para São Paulo eu quase nada fiz, mas, para não desmerecer as tradições estou lhe enviando uma canção negra com versos de LANGSTON HUGHES a fim de que Você dê a sua opinião sobre essa pessima. Seguem, tambem, pequenas peças que espero ~~merecer~~ ^{merecer} a sua atenção. Não quero que Você veja-as como se fôsse um musica sua, pois, não têm, as mesmas, o aprimoramento técnico que suas produções apresentam em relação a outros compositores do Brasil, que são tidos como grandes coisas, quanto mais em referencia as minhas, que, não passam de tentativas um tanto dosado com afozeteza, alías, ditada por Você que é o unico responsavel pelo o que faço atualmente. Não fôsse o seu encorajamento e as suas lições, por certo eu só estaria fazendo as minhas musicazinhas que para mim não têm nenhuma significação, mas, para o meu pequeno publico tem um valor danado. Estou, remetendo-lhe, ainda, o TRIO para violino, viola e cello que espero ouvir a sua ultima palavra sobre o mesmo. Sei que não fiz grande coisa mas... não será por isso que Você vai deixar de cortar ou acrescentar alguma coisa que esteja sobrando ou faltando.

Figura 2.7 - (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 30 abr. 1953. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 2f. (Acervo D. Zezita).

Já na indicação biográfica da contracapa do LP *Sedução do Norte*²⁰ produzido por Guerra-Peixe e contendo apenas composições de Capiba, este solicita ao maestro que “diga também que estudei um pouco de música (mas, que muito me serviu), com um tal de Guerra- Peixe que é pra dar mais um prestigiozinho ao seu amigo” (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 03 out. 1956. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 1f. Acervo D. Zezita). Essa solicitação demonstra o respeito e a admiração que Capiba sentia pelo seu professor.

Segundo Capiba, Guerra-Peixe não o aceitou imediatamente como aluno. Em depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som (*Depoimentos Para a Posteridade*²¹) em 1995, Capiba relata que Guerra-Peixe esboçou alguma resistência em ser seu professor, alegando que

Eu tenho medo de lhe ensinar música, de lhe ensinar composição, porque todos os populares que foram aprender música deixaram as duas coisas. Nem aprendeu uma e esqueceu a outra. Eu disse: Você pode me ensinar o que quiser, eu nunca vou me esquecer do popular. Aí ele disse: Então eu vou lhe ensinar (*Depoimentos para Posteridade, MIS, CAPIBA 23/03/1995*).

A correspondência entre os dois compositores constituiu um lugar de intensa troca de conhecimento e influências. O descontentamento de Capiba em relação ao mercado fonográfico de música popular e os incentivos de Guerra-Peixe para enveredar pela música erudita levaram Capiba, em um determinado momento de sua vida, a cogitar abandonar o universo da música popular. Ao solicitar ao maestro que lhe enviasse músicas suas, de maneira que pudesse aprender com elas, Capiba demonstra seu descontentamento com o trabalho de músico popular

Gostaria de receber algumas de suas últimas composições sinfônicas ou não. Isso seria interessante para mim mormente agora que estou um pouco inclinado a deixar o popular. Hoje o sujeito ser compositor popular é muito humilhante (...). Eu sei que em outro gênero mais elevado da composição eu não vou ter nenhum realce, porém, pelo

²⁰ *Sedução do Norte* – Músicas de Capiba. LP gravado em 1958 pela RGE N° XRLP – 5.025 e XRLP 306.3065. Interpretado pelos Titulares do Ritmo e com arranjos de Guerra-Peixe.

²¹ O acervo *Depoimentos para Posteridade* do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro) constitui-se de gravações em áudio e vídeo produzidas pelo Museu desde 1966 com depoimentos de personalidades vinculadas aos diversos setores da cultura. Capiba realizou dois depoimentos para o MIS. O primeiro em 27/06/1966 e um segundo em 23/03/1995.

menos eu estou dentro das atividades musicais porque não vou ter a petulância de querer ouvir o que irei escrever daqui por diante. Eu quero produzir uma música, não digo erudita, mas, uma música melhor que o bom popular. Uma música para mim e para os amigos que confiam em mim. Uma música que você possa ver e dizer se presta ou não. Talvez não seja grande coisa, mas pelo menos vai me satisfazer, em parte. Estou certo que no terreno popular eu estou abatido. Não posso me adaptar aos meios empregados para conseguir uma música gravada (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 25 abr. 1957. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 4f. Acervo D. Zezita).

Porém, na mesma carta, salienta o apoio de Guerra-Peixe ao valorizar e reconhecer o compositor de música popular: “Você sabe que eu não tenho a presunção de ser compositor, de ser o tal. Se há uma pessoa que me deu coragem de dizer aos amigos que sou compositor popular, essa pessoa foi você” (Ibid.).

No que diz respeito às interferências e sugestões nos processos composicionais, outra carta de Guerra-Peixe a Capiba, datada de 1956, evidencia bastante a relação entre professor e aluno e nos dá uma boa noção sobre de que forma eram feitas essas interferências:

Toada – Creio ótima. Apenas num ou dois lugares mudarei o baixo, se você o permite, pois nada prejudicará a peça. Note que você se esqueceu de colocar as interrogações. Veja o título, os versos e me mande dizer”.

“Louvação a Iemanjá – As mudanças de compasso não me parecem claras e seis por oito, depois de três por quatro. Mas isso é de menos, uma vez que é rápido o tempo. Do oitavo compasso em diante, acho que o baixo deveria ser uma quinta abaixo, sem entretanto eliminar a nota que já está escrita – isto é, junto com o mi, colocar um lá; junto com o ré, um sol, e assim por diante. Tudo na mão canhota.

Pense que junto com o trecho em que canta a voz sem acompanhamento, você poderia deixar um trêmulo de surdo, bem piano, no fundo. Essa gente não vai entender isso e é capaz de meter qualquer acompanhamento. O trêmulo evitaria abusos dessa ordem. Por outro lado, não sei até que ponto a Leny e os seus orquestradores vão entender de harmonia modal, pois só concebem acordes na base harmônica de maior e menor clássico, merecida de cacoetes jazzísticos ou cosmopolitas (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 26 jun. 1956. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. Acervo D. Zezita).

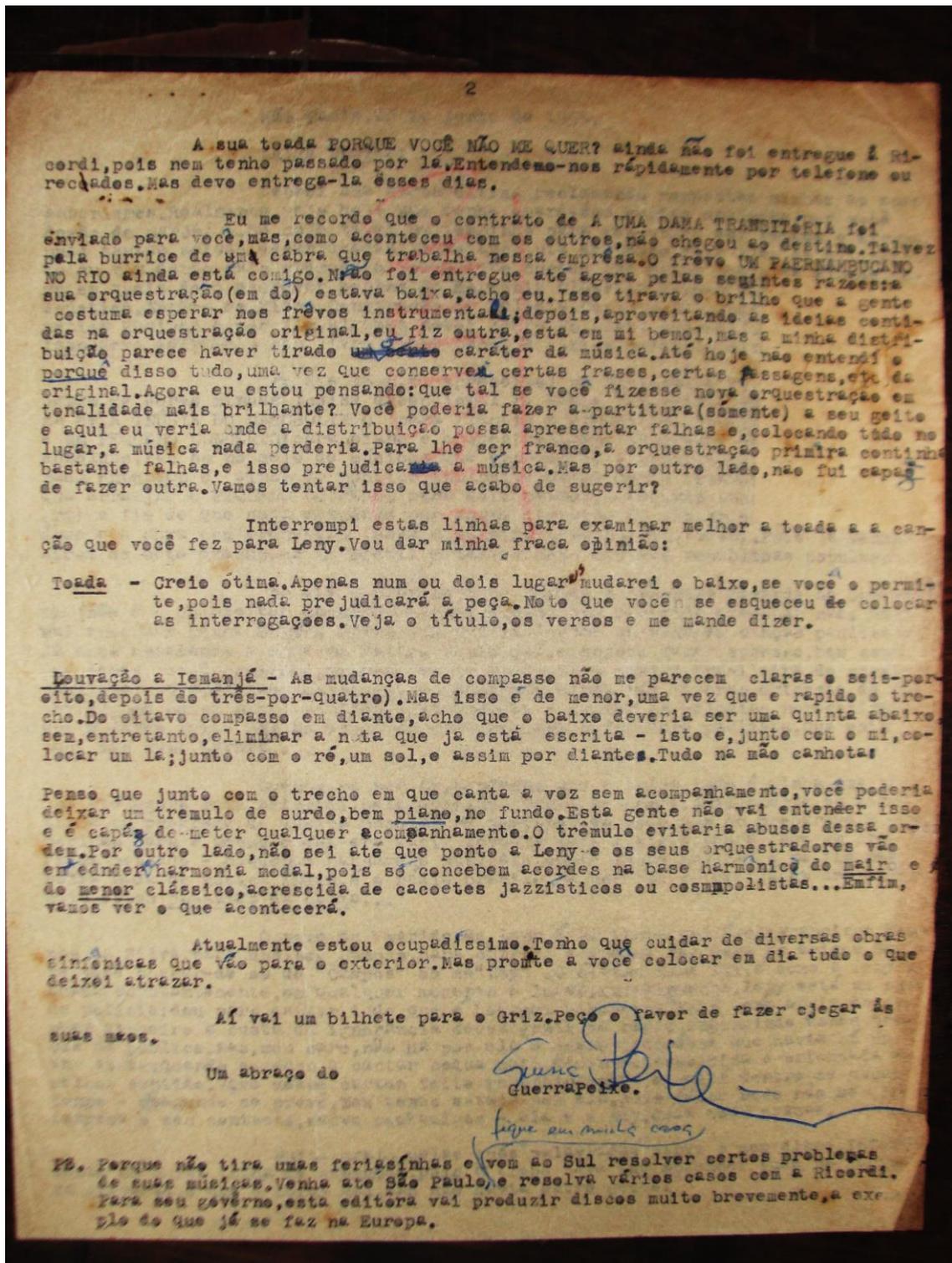


Figura 2.8 - (GUERRA-PEIXE, César. [carta] 26 jun. 1956. São Paulo [para] BARBOSA, Lourenço. Recife. 2f. Acervo D. Zezita).

Em resposta às orientações dadas por Guerra-Peixe, Capiba reconhece a sua importância e solicita críticas mais detalhadas. A confiança no mestre era tamanha que

Capiba lhe enviava os únicos originais das suas composições. Em outra carta sua a Guerra-Peixe, datada de 1956, ele diz:

“Ainda sobre lemanjá, ou melhor, Louvação a lemanjá, você diz: ‘Penso que junto com o trecho em que canta a voz sem acompanhamento você poderia deixar um trêmulo de surdo, bem piano, no fundo’. Realmente. Era isso justamente o que faltava e eu não percebia. Sentia que a coisa não estava certa mas não atinava o que era que estava faltando. A sua sugestão foi ótima, ou melhor, igual a tantas outras que você tem dado sobre minhas músicas. Quero crítica mais detalhada sobre essa música. Quanto a mudança de compasso, no início, o que é que você sugere? Posso deixar como está para ver como fica? Se eu estivesse com a parte em minhas mãos talvez estudasse uma maneira melhor de substituir essa besteira que eu fiz, mas, como o original está com você o jeito que tem é você dá um jeito. (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 21 ago. 1956. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 4f. Acervo D. Zezita).

Recife, 21 de agosto de 1956

Grande amigo Guerra
Abraços para Você e Célia.

LOUVAÇÃO A IEMANJÁ - Num dos topicos de sua ultima carta Você diz, se não me engano, sôbre Louvação a Iêmanjá, o seguinte: "Acrescentar uma 5a., no baixo, do oitova compasso em diante", etc. etc., mas, acontece que eu não me lembro mais de nada. Fiz aquela parte de piano e remeti para Você, bem assim como varias das canções que estão com Você. Se Você tivesse um tempinho e mandasse nanquinizá-las eu lhe agradeceria muito, pois, só assim eu poderia realizar alguma coisa com essas canções. Mandê fazer o serviço e me diga, desde já, quanto será, mais ou menos, para eu remeter a gaita. Ainda sôbre Iêmanjá, ou melhor, Louvação a Iêmanjá, Você diz: "Penso que junto com otrecho em que canta a voz sem acompanhamento Você poderia deixar um trêmulo de surdo, bem piano, no fundo". Realmente. Era isso justamente o que faltava e eu não me apercebia. Sentia que a coisa não estava certa mas não atinava o que era que estava faltando. A sua sugestão foi ótima, ou melhor, igual a tantas outras que Você tem dado sôbre as minhas musicas. Quero sua critica mais detalhada sôbre essa musica. Quanto a mudança de compasso, no inicio, o que é que Você sugere? Posso deixar como estar para ver como fica? Se eu estivesse com a parte em minhas mãos talvez estudasse uma maneira melhor de substituir essa besteira que eu fiz, mas, como o original está com Você o jeito que tem é Você dá um jeito.

LONG - PLAY - Pelo que Você disse em suacarta fiquei em tanto desanimado com o tal do Long-Play. Para mim esse Long-Play me servia muito, pois, não só se prestava para mostrar musicas como VALSA VERDE, É DE TORORÓ... e É DE AMARGAR, numerosde grande prestigio aqui pelo Norte, como tambem para apresentar novos numeros como: UM PER NAMBUCANO NO RIO, etc. etc., tudo isso sob sua orientação. Eu sei que não devo exigir de Você esse sacrifício, mas, eu sem esse Long-Play ficarei no nivel dos compositores sem nivel, e, Você não há de querer que eu fique sem esse cartão de visita.

VALSA VERDE - A meu pedido, o autor da letra de Valsa Verde, Ferrera dos Santos, mudou os versos que dizem: Pelos meus olhos tristes
Nunca percebida,
por, Jamáís dentro em meus olhos
Tristes, percebida

Figura 2.9 - (BARBOSA, Lourenço. Recife. [carta] 21 ago. 1956. [para] GUERRA-PEIXE, César. São Paulo. 2f. (Acervo D. Zezita).

Juntar as peças do quebra-cabeça que é a correspondência entre Guerra-Peixe e Capiba requer um grande esforço no sentido de reconstruir lugares, fatos, personagens sociais e históricos de uma época, de um contexto social e temporal não

necessariamente familiar para o observador de hoje. A exploração dessas fontes primárias é, no entanto, uma ferramenta preciosa para a compreensão dos processos composicionais e criativos de Capiba, e de seu pensamento musical.

2.3 – Os choros na obra de Capiba

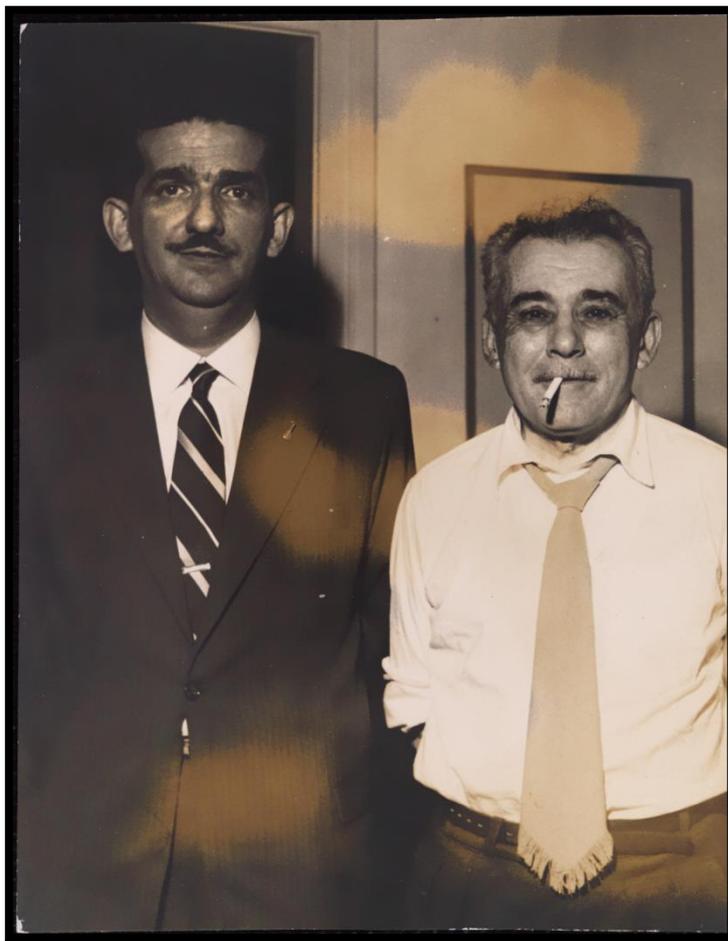


Figura 2.10 – Foto Jacob do Bandolim e Capiba (Acervo MIS).

- Você falou em valsas... São como a “Verde”?

- Não. Aquela é uma fase ultrapassada. As minhas últimas valsas têm um caráter mais “pianístico”, se assim posso dizer. E um acento já aparecesse nas valsas anteriores. Também os “Estudos em forma de choro”, tem esse caráter mais brasileiro. De música mais séria foi o que eu fiz até hoje. Pretendo muito mais ainda...

Vira-se para o piano e executa como pode o que escreveu. As valsas são magníficas nada ficando a dever às “Valsas de esquina” de Mignone. Os choros têm seu caráter popular (...) e a “suíte” rica de ritmos brasileiros (Caderno Universitário N.1 p. 6 – 05/1948. “Notícias sobre Capiba”).

Na entrevista acima, Capiba afirma que os seus choros, que denomina “estudos em forma de choro”, carregam o que ele chama de “caráter mais brasileiro”, sendo o que teria produzido de “música mais séria” até aquele presente momento. Contudo,

observando as datas registradas nos manuscritos desses choros, por essa época contava apenas com o primeiro choro *Faz Quase um Ano*, datado de 1944. Tardaria ainda mais seis anos até que Capiba resolvesse se aventurar novamente em suas composições por esse universo do choro com o seu *Choro Antigo*, com data de 1950, e que o compositor denominara *Choro Nº 1*, rasurando assim a numeração encontrada no manuscrito do seu primeiro choro de fato. Em sua obra, encontramos um total de 14 choros, escritos para piano, sendo um – o choro chamado *Casa Deserta* – inacabado, contando apenas com uma primeira parte e sem data.

Relação dos Choros de Capiba:

Título	Instrumentação	Gênero	Manuscrito/ Editado	Copista	Data
Faz Quase um Ano	Piano	Choro- Samba	Editado	Valmir Vilela	1944
Choro Antigo N. 1	Piano		Editado	Erilson	1950
Choro para Altamiro N.2	Piano		Editado	Erilson	1960
Relembrando Nazareth N.3	Piano		Editado	Erilson	1977
Choro para Eliana Caldas N.4	Piano		Editado	Erilson	1977
Cem Anos de Choro N.5	Piano		Editado	Erilson	1977
Quem for Bom me Acompanhe N.6	Piano		Editado	Erilson	1977
Choro para Artur Moreira Lima N.7	Piano		Editado	Erilson	1983
Choro para Radamés Gnattali N.8	Piano		Editado	Erilson	1983
Choro N.9	Piano		Editado	Valmir Vilela	1978
Choro para Marco César N.9	Piano		Editado	Erilson	1984
Choro para Miguel Proença N.10	Piano		Editado	Erilson	1991
Choro para Guerra-Peixe	Piano		Editado	Erilson	1991

N.11					
Casa Deserta (Choro Inacabado)	Piano		Não Editado		Sem data

A pianista Elyanna Caldas (Recife, 1936) é uma das principais responsáveis pela divulgação e promoção da obra de Capiba para piano, principalmente os seus choros, tendo gravado dois discos, *Simplesmente Capiba*, de 1991, e *Capiba, Valsas e Choros*, lançado em 2008, ambos contendo apenas músicas para piano desse compositor. Ela conta, em entrevista a nós concedida, que o seu contato com esses choros se daria por meio de uma pesquisa intitulada Ciclo de Música Pernambucana para Piano, idealizada pelo pesquisador Pe. Jaime Diniz. Essa pesquisa tinha um objetivo bastante similar àquela realizada por Guerra-Peixe no ano de 1952 para o Diário de Pernambuco na qual se baseava nos compositores pernambucanos do final do século XIX e princípios do XX. Porém, por outro lado, este Ciclo de Música Pernambucana para Piano incluía compositores ainda vivos à época como Capiba, Guedes Peixoto, Clovis Pereira e visava a realização de recitais com obras desses compositores. Ela nos relata que:

Eram quatro pianistas envolvidos: Josefina Aguiar, Gerardo Parente, Marco Antônio Caneca e eu, Elyanna Caldas.

Mas cada um escolheu as peças do seu agrado. E um recital era de Josefina, outro recital era meu, outro recital era de Gerardo e outro recital era de Marco Caneca. Eu logo me afeiçoei a Capiba. Nessa época, quando eu vi os choros de Capiba, que nunca tinham sido tocados assim pianisticamente mesmo. Porque são choros para piano, os de Capiba. Eu fiquei com Capiba, Marco Caneca ficou mais com Nelson Ferreira, daqueles que ainda estavam vivos.

E foi quando eu vim a conhecer os choros de Capiba. Eu nunca tinha tocado choro, eu sempre fui assim de música erudita, de Chopin, de Beethoven, de Mozart, etc. Mas foi uma coisa assim, uma afeição, que começou daí. Tanto é que ele tinha feito um choro tradicional para piano, que era choro Nº 4, que foi transformado depois em Choro para Elyanna Caldas. Então foi a primeira aproximação. Pouco tempo depois, isso foi em oitenta, mais ou menos. Logo depois, em oitenta e sete, eu fui pro conservatório como diretora e aí não me sobrava muito tempo pra eu estudar o meu piano erudito. E lá no conservatório sediava o Conjunto Pernambucano de Choro, de Marco César. Depois Cussy já tinha fundado a Orquestra de Cordas Dedilhadas, antes de mim. Antes da minha gestão. E eu fiquei sem poder tocar muito. Aí eu disse a Marco César: “Marco César, eu queria fazer uma experiência com o choro. Vamos fazer um concerto”. A gente fez um concerto que se chamou Dois Pianos no Choro. Éramos eu, Marco Caneca e o Conjunto Pernambucano de

Choro acompanhando. Marco César fez os arranjos. E eu me lembro que eu toquei Capiba, mais Capiba. Outros também. Tocamos. E Marco Caneca ficou mais com Ernesto Nazareth. E a gente tocou inclusive Noites Cariocas a dois pianos.

Agora, foi o meu primeiro contato com o choro e que pra mim foi uma maravilha [...] eu entrei de cara no choro (Entrevista de Elyanna Caldas, 16/04/2018).

Nesse depoimento, Elyanna nos relata também a importância das pesquisas realizadas pelo padre Jaime Diniz no “descobrimento” desses choros, assim como a parceria com o Conjunto Pernambucano de Choro para a realização de concertos que contribuiriam bastante para a gravação de seus dois discos.

D. Zezita, por outro lado, nos conta que Capiba demonstrara resistência para gravar os seus choros, e fala também do apoio dado por Elyanna para tornar possível a viabilização desse projeto. Segundo ela, Capiba

Não quis gravar os choros. Eu disse a ele: “grava os choros.” Elyanna disse: “Não, vamos gravar. Eu vou gravar”. Ela disse que tocava muito em universidade fora do país, geralmente em Paris, que a especialidade dela era Chopin. Ela disse: “na universidade, quando eu toco choro, os estudantes adoram”. Os choros de Capiba eram (de Capiba só não, de qualquer um) eram mais conhecidos do que Chopin.

Aí ele não queria. Um amigo dele, aquele menino, Luiz Guimarães, que é do banco, é médico do banco também, já aposentado, e é pianista e compositor, disse: “Não, Capiba! Ah, você vai gravar. Vai fazer o choro”. Paes Mendonça, do Bompreço, né: - A verba esse ano já acabou. Foi... na época Ariano Suassuna, era Arraes, Ariano Suassuna da Cultura: - Ah, gosto muito de Capiba, mas a cultura tá sem nenhum tostão. Aí Luiz foi não sei aonde... Aí Capiba disse: - Você faz os seus negócios, mas não me bota na história. Não peço nem, nem água. A ninguém. Dessa vez ele deixou Luiz fazer. - Não, Capiba. Eu sou o produtor, não sei o que, eu vou correr atrás. Aí eu disse a ele: - Sua poupança não dá pra pagar... Elyanna disse: Eu gravo de graça, no conservatório. A única coisa que ela me pediu: - Zezita, eu paguei o rapaz que veio de Olinda, parece que dois, não sei. Cada um cem reais, ela deu cem reais pra passagem e o lanche. Aí eu dei um cheque de duzentos reais (Entrevista de D. Zezita, 11/04/2018).

Nessa fala, Zezita também aborda a boa receptividade das músicas de Capiba na Europa, levadas pelas mãos de Elyanna. De fato, Elyanna também confirma esse êxito das músicas de Capiba para piano, principalmente os choros, em seus recitais tanto no Brasil quanto na Europa. Já em outro depoimento, concedido ao periódico

Folha de Pernambuco, a pianista ressalta, além dos laços de amizade construídos com o compositor, as características idiomáticas dessas composições.

Ele foi muito meu amigo e essa parte mais erudita dele era maravilhosa. Ele também tocava piano e suas composições para o instrumento são muito peculiares. Geralmente, os choros usam a mão direita para fazer a melodia e a esquerda para o acompanhante. Capiba usava tanto a mão esquerda quanto a mão direita para fazer a melodia, o que deixa a música mais rica. Acho que ele era um talento fora do comum (Entrevista Elyanna Caldas à Folha de Pernambuco, 13/01/2017)²²

Com relação às gravações dos dois discos Elyanna nos conta, em sua entrevista, que esse processo aconteceu da seguinte forma:

Mas aí, quando chegou mais ou menos no fim da década de oitenta, Doutor Luiz Guimarães, que era outro amicíssimo de Capiba, não é, chegou lá no conservatório dizendo: olha Elyanna, Capiba, depois que ouviu os choros dele sendo tocado, não fui eu somente, Marco Caneca também tocou choro dele. Eu fiquei com mais choro do que os outros mas os outros também tocaram. E ele tem um sonho que é gravar um CD com os choros dele. Então, mas ele não tem dinheiro. Mesmo sendo ex-funcionário do Banco do Brasil, o Banco do Brasil não quis bancar essa tiragem, disse: você faria de graça? Eu digo, claro que eu faço. E ele ia arcar com as despesas, não é. Bom, eu ia tocar de graça, doutor Luiz ia ser o mandachuva da história, não é. Fazer toda parte aí, o produtor, não é. E pronto, esse foi aquele primeiro disco que você deve ter: Simplesmente Capiba. [...] Mas ele só mandou fazer mil, mil discos. Não deu. Mas aí, com o dinheiro que ele recebeu na vendagem, ele fez mais mil, ou dois mil, não me lembro, e ainda conseguiu um cachê pra mim, pra doutor Luiz e pra ele. Distribuímos o que sobrou, que deve ter sido na época trezentos reais pra cada um. Ficamos felicíssimos, não é. Esse disco foi lançado na AABB. Noventa e um, a primeira edição foi em noventa e um. Noventa e oito foi o segundo, que já não é simplesmente Capiba é Capiba, Valsas e Choros. Que você deve ter, que tem a menininha vestida de azul, não é. Porque a primeira valsa é A Menina Vestida de Azul. Aí eu fui atrás daquela capa, que não é tão azul assim mas tem um laço azul. Nessa segunda Ariano já era secretário de cultura e era muito amigo de Capiba, amigo e grande admirador, não é. Ele era admirador. Então, esse, nós conseguimos patrocínio. (Entrevista Elyanna Caldas, 16/04/2018).

²² Disponível em:

<https://folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2017/01/13/NWS,13977,71,552,DIVERSAO,2330-CAPIBA-VERSAO-CHORO-VALSA-POR-ELYANNA-CALDAS.aspx>. Acessado em 16/04/2018.

Com exceção de *Cem Anos de Choro*, ou *Choro Nº5*, que teve uma letra adicionada postumamente por Hermínio Bello de Carvalho (Rio de Janeiro, 1935) e Gonzaga Leal, e que tem gravações, além do já citado disco de Elyanna Caldas, pela Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, Raphael Rabello, Raul de Barros, dentre outros músicos, os demais choros de Capiba são praticamente desconhecidos e raramente são tocados em rodas de choro.

Zeza fala sobre essas letras adicionadas por Hermínio Bello de Carvalho e Gonzaga Leal, na verdade em dois choros de Capiba: o já citado *Cem Anos de Choro* e *Relembrando Nazareth*. Ela conta que Elyanna Caldas não era a favor de colocar letras, sustentando que esses choros foram pensados para piano e que as letras não encaixavam bem. “Aí Elyanna me disse: Zeza, não deixe mais botar música não, letra. Porque pro piano é melhor sem letra” (Entrevista D. Zeza, 11/04/2018). Quanto à questão das letras nesses choros, é interessante destacar que o seu primeiro choro *Faz Quase um Ano*, de 1944, já tinha uma letra composta pelo próprio Capiba e em seus manuscritos podemos encontrar a indicação choro-samba. Este é o único que apresenta letra composta pelo próprio compositor assim como a indicação de subgênero dentro do choro. É possível que o fato de ser uma composição com letra tenha influenciado no momento em que Capiba buscou reordenar seus choros e por isso a composição tenha ficado de fora de sua nova numeração.

Capiba usava seus choros como uma forma de homenagear músicos por quem ele nutria alguma admiração, fato que não acontecia com os seus frevos. À medida em que ia compondo, quando não encontrava algum nome sugestivo para as peças, dava-lhes uma numeração ou mesmo um nome provisório e, quando surgia uma boa oportunidade, dedicava esta composição à pessoa desejada. Foi assim com o *Choro Nº 4 para Elyanna Caldas*, que a princípio chamava-se *Choro Tradicional*. Este é o único, dentre todos, que apresenta uma transcrição para outro instrumento que não fosse o piano, um clarinete em Bb. No choro dedicado a Marco César também aconteceria o mesmo: o título *Como Antigamente* se convertera em *Choro para Marco César*. Outro caso interessante de renomeação dos choros por Capiba é o *Choro para Miguel Proença*, que teve título anterior dedicado a Jacob do Bandolim. Não é possível precisar o motivo que levara Capiba a fazer essa mudança. Uma possível exceção à essas homenagens posteriores seria o seu *Choro Nº 11* dedicado a Guerra-Peixe que

além de ser o único a apresentar indicação de compasso, conta com a dedicatória particular: “Homenagem do aluno ao mestre” na capa. Este seria o seu último choro composto em 1991, uma vez que outro choro que também conta com indicação da mesma data em sua versão final seria o *Choro para Miguel Proença* mas que no manuscrito encontramos uma data inicial de 1977. Ambos apresentam características mais “eruditas” nas construções musicais. Outros homenageados em seus choros foram Radamés Gnattali e Artur Moreira Lima, além de Ernesto Nazareth, em seu *Relembrando Nazareth*.

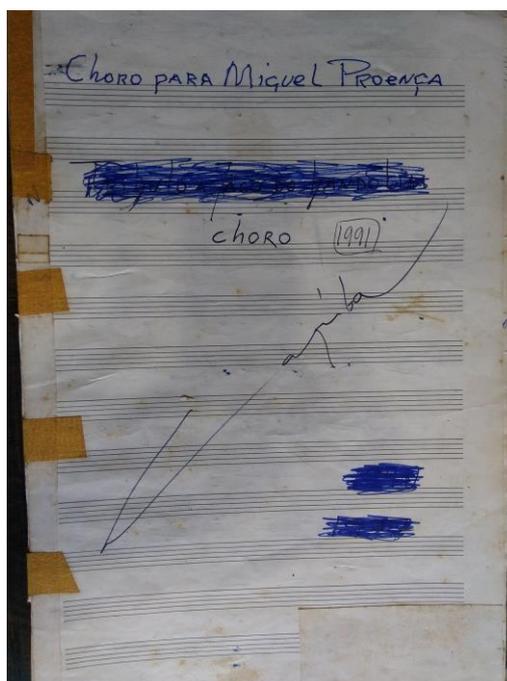


Figura 2.11 - Capa do manuscrito da partitura originalmente intitulada *Tributo a Jacob do Bandolim* com as alterações feitas por Capiba para *Choro para Miguel Proença* e data de 1977 para 1991 (Acervo D. Zezita).

Essas composições, dentro do universo musical em Capiba, não retratariam um possível status de um “autêntico chorão”, que em geral se encontra embebido nessa prática, e se espelha fortemente por meio dos códigos sonoros dessa linguagem particular que seria o choro. Mas sim, por outro lado, refletem a imagem de um compositor sempre inquieto e em busca de novos elementos sonoros encontrados no meio social no qual estava inserido, uma vez que o choro também está fortemente presente em Recife, como representação de um “imaginário” musical.

2.4 – Os choros no Acervo Capiba

Ao mergulharmos em um acervo, buscamos construir uma narrativa de eventos a partir dos artefatos culturais ali presentes. Essa narração de eventos é, como sustenta Paul Veyne “uma narrativa que está nas mãos do historiador e não do ator” (VEYNE, 1984, p. 4). O passado, de fato, se constitui como um elemento vivo e está em constante transformação à medida que mudamos a forma pela qual olhamos para ele. A história, na sua perspectiva, é “filha da memória” e, assim, uma “diegesis e não mimesis” (Ibid. p. 5).

Partindo dessas premissas levantadas por Veyne, devemos voltar nosso olhar sobre o acervo de Capiba com o entendimento que os documentos históricos ali presentes são apenas uma representação dos eventos e que, já tendo passado pelo filtro do compositor (que determinou o que deveria ou não ser guardado e constar nesse acervo), ainda passa e passará por mais uma série de filtragens por parte daqueles que buscam construir uma nova narrativa.

Segundo o arrolamento realizado pela FUNDARPE²³, o acervo pessoal de Capiba, que se encontra atualmente em sua terra natal, Surubim, e sob os cuidados de sua viúva D. Zezita, constitui-se, além de vários objetos pessoais, de: 14 grandes volumes encadernados contendo clipagens jornalísticas; 4 volumes com textos manuscritos e datilografados de suas duas autobiografias; 6 volumes com alfarrábios e informes; 152 discos de vinil com músicas suas; 40 rolos de fita; 20 fitas k7; 86 CD's; 45 álbuns com 2667 fotografias; 48 fotografias avulsas; 926 livros; 825 partituras de músicas suas; 154 partituras de autores diversos; 28 medalhas e 103 placas.

A construção e organização, por Capiba, deste acervo demonstra que ele atribuía grande importância à atividade arquivística e que tinha plena consciência de que, a partir dessa construção, estaria elaborando, de algum modo, a forma como ele seria visto e compreendido pela posteridade. Possivelmente o fato de ter trabalhado como escriturário por 30 anos no Banco do Brasil contribuiu para essa compreensão arquivística e para a estruturação desse acervo. Um exemplo dessa obstinação

²³ A Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco é o órgão executor da política cultural do estado. Foi fundada em 1973, com a incumbência de promover, incentivar, preservar e difundir as identidades e produções culturais de Pernambuco.

arquivística são os 14 grandes volumes, organizados e encadernados que contém suas clípagens jornalísticas, além de outros quatro volumes onde encontram-se os manuscritos e os textos datilografados de suas duas autobiografias²⁴, todos conservados em seu acervo.

A partir de uma exploração do conteúdo do acervo pessoal de Capiba, pudemos localizar as partituras dos seus 14 choros, desde os manuscritos (onde os choros *Faz Quase um Ano*, *Relembrando Nazareth*, *Choro para Elyanna Caldas* e *Choro para Miguel Proença* apresentam mais de uma versão), passando por um processo de edição que Capiba denominava de nanquinização - esse processo consistia no trabalho de edição manual dessas partituras por um copista por meio do nanquim, no caso aqui em questão, todas estão assinadas por Eduardo Vieira - até chegar a uma edição final que foi publicada por Elyanna Caldas.

No total foram encontrados dezenove manuscritos e dez partituras nanquinizadas no acervo de D. Zezita. Apenas o manuscrito do Choro para Guerra-Peixe não foi encontrado nos arquivos. Como é possível conferir na tabela a seguir:

Título	Manuscrito	Nanquim	Editorado
Faz Quase um Ano	3	-	1
Choro Antigo N. 1	1	1	1
Choro para Altamiro N.2	1	1	1
Relembrando Nazareth N.3	3	1	1
Choro para Elyanna Caldas N.4	2	1	1
Cem Anos de Choro N.5	1	1	1
Quem for Bom me Acompanhe N.6	1	1	1
Choro para Artur Moreira Lima N.7	1	1	1
Choro para Radamés Gnattali N.8	1	1	1
Choro N.9	1	-	1
Choro para Marco César N.9	1	1	1
Choro para Miguel Proença N.10	2	1	1
Choro para Guerra-Peixe N.11	-	1	1
Casa Deserta (Choro Inacabado)	1	-	-

²⁴ BARBOSA, 1985; 1992.

Desses 14 choros de Capiba, 13 constam na última edição publicada postumamente pela Companhia Editora de Pernambuco – CEPE em 2008 numa coletânea de peças intitulada *Capiba para Piano* sob a coordenação e supervisão de Elyanna Caldas. Apenas o choro *Casa Deserta*, sem data de composição e contando com uma única primeira parte não aparece nessa compilação. Com exceção do seu primeiro choro *Faz Quase um Ano, do Choro Nº 9* e do inacabado *Casa Deserta*, todos os demais passaram pelo processo de naquinização.

Grande parte dessas partituras naquinizadas não apresentam data de edição. Apenas o *Choro para Elyanna Caldas, Cem Anos de Choro*, ambos datados de 1982, e o *Choro para Altamiro Carrilho*, de 1983, têm suas datas de edição grafadas pelo copista. Ao que tudo indica, o já citado Ciclo de Músicas Pernambucanas para Piano, idealizado pelo Pe. Jaime Diniz, contribuíra de forma bastante expressiva para que Capiba buscasse por essas edições, uma vez que as datas apresentadas seriam posteriores a esse evento e as edições dos demais choros, compostos anteriormente, aparentam ser do mesmo período.

Em sua entrevista, Elyanna nos fala da necessidade de publicar a obra para piano de Capiba e da importância que o apoio de Ariano Suassuna teve tanto na gravação do segundo *disco Capiba, Valsas e Choros* quanto do livro contendo as partituras. Ela afirma que

A tiragem já foi muito maior e surgiu também essa reedição porque não tinha nada assim, impresso. Era tudo original de Capiba ou então xerox dos originais. Eu sempre toquei Capiba com xerox. Ainda hoje eu toco com xerox porque faço a minha, o meu espiralzinho, não é. Pronto, agora esse aí foi outra coisa, muito mais grandiosa, entende. Porque foi Ariano, teve o lançamento no Santa Isabel (Entrevista Elyanna Caldas, 16/04/2018).

No tocante ao processo composicional dos choros de Capiba, é possível observar uma prática bastante comum encontrada em seus manuscritos: a grafia de um esboço nas linhas dos baixos para depois serem preenchidos com acordes em uma marcha harmônica mais movimentada. Esse procedimento pode ser constatado, por exemplo, no seu *Choro para Altamiro*.



Figura 2.12 - Manuscrito 01 do *Choro para Altamiro* (Acervo D. Zezita)

Figura 2.13 - Manuscrito 02 do *Choro para Altamiro* (Acervo D. Zezita).

No manuscrito 01 Capiba apresenta a linha do baixo apenas com semínimas em um movimento mais estático, com algumas exceções de pequenos motivos melódicos no final dos períodos. Em contrapartida, no manuscrito 02 a mão esquerda do piano já

é composta por acordes em um padrão rítmico mais movimentado, com uma figura bastante característica da polca, que vai se repetir por toda a seção A e C da peça e que também pode ser observada em outros choros.

Já em outras peças suas como *Cem Anos de Choro* e *Choro Tradicional* (que mais tarde se tornaria *Choro para Elyanna Caldas*) Capiba utilizou-se para esse preenchimento posterior das linhas de baixo de uma caneta com cor diferente, como é possível notar em seu manuscrito.



Figura 2.14 - Manuscrito *Cem Anos de Choro* (Acervo D. Zezita).

A partir da observação desses procedimentos de escrita, é possível supor que os três choros que não passaram pelo processo de nanquinização, *Faz Quase Um Ano*, *Choro Nº 9* e *Casa Deserta*, e por apresentarem a linha de baixo como um esboço a ser preenchido podem ter sido considerados por Capiba como se estivessem em um processo composicional ainda em construção. Todos os demais choros seus, em contrapartida, trazem na mão esquerda acompanhamentos formados por acordes com padrões rítmicos bem definidos ou apresentam contrapontos mais elaborados.

A última edição dos seus choros, assim como suas gravações realizadas por Elyanna Caldas, tem importância fundamental na divulgação dessas composições, mesmo fazendo-se necessário uma nova edição com uma revisão mais apurada para corrigir eventuais erros de digitação das músicas durante as editorações dos manuscritos. Contudo, por se tratarem de peças pensadas para o piano e sua escrita

idiomática não facilitar a leitura em outros instrumentos mais característicos do choro dificultando assim sua circulação nas rodas, uma edição contendo cifra e melodia, forma mais utilizada e com maior receptividade no âmbito da chamada “música popular”, poderia contribuir consideravelmente nesse sentido.

Capítulo 3 – Do frevo ao choro: aspectos dos choros de Capiba

O Capiba, famoso pelas composições carnavalescas, passa então a ser também merecidamente reconhecido pela sua produção pianística, na qual se incluem Choros, Valsas e outras formas musicais. E é justamente na diversidade dessas formas que se evidencia a facilidade do compositor em escrever choros com características tão distintas: se aqueles dedicados a Altamiro Carrilho, Marco César, ou Artur Moreira Lima, têm a rítmica peculiar ao choro tradicional, encontramos fusões com outros gêneros como a bossa nova no dedicado a Miguel Proença e uma linguagem nova – um tanto atípica – no Choro para Guerra-Peixe, que permite ao intérprete dar asas à sua fantasia. No Choro para Radamés Gnattali, o fraseado inicial deixa o pianista à vontade para expressar a sua musicalidade através de rubatos e matizes [...] (CALDAS, 2008 p.4).

Nas declarações acima, vê-se que Elyanna Caldas já encontrava nos choros de Capiba certo diálogo com outros gêneros musicais, tais como a bossa-nova. E o que ela chamou de “uma linguagem nova”, pode ser entendido aqui como uma aproximação com “música erudita” - tentativa de demonstrar ao “mestre”, como o próprio Capiba escrevera na capa da partitura, o que fora aprendido nas aulas de harmonia e composição com Guerra-Peixe. O que pode ser deduzido a partir das análises dessas composições é que Capiba, de fato, ao compor os seus choros dialoga, de forma consciente ou não, com outros gêneros musicais. Uma vez que dominara a linguagem do frevo e fizera uso dela em uma parcela considerável de suas composições, elementos desse gênero musical pode ser percebido de forma bastante expressiva em seus choros.

Um dos elementos característicos do frevo, e que encontramos em alguns choros de Capiba está ligado à forma dessas composições. O choro tem sua estrutura formal construída com base na forma *rondó* A-B-A-C-A. Esta forma é uma forte característica e está presente na maioria das composições desse gênero. Já o frevo-canção, como vimos, divide-se comumente em duas partes tendo em geral 16 compassos cada uma. É possível também encontrarmos, principalmente nos frevos-canções, a parte B e uma introdução com oito compassos cada.

Em seu primeiro choro *Faz Quase Um Ano*, Capiba lança mão dessa forma bastante comum nos frevos-canções. Esse choro compõe-se de duas seções precedidas por uma introdução - em um dos primeiros manuscritos a introdução não aparece no

corpus da partitura e sim escrita como um esboço na capa, o que nos leva a crer que esta foi composta posteriormente. A seção A compõe-se de 16 compassos e a introdução, assim como a parte B, contém 8 compassos. Capiba utilizara essa mesma forma em vários frevos como, por exemplo, o frevo-canção *Juventude Dourada* de 1976. Outro choro que não segue a forma padrão rondó é *Quem For Bom Me Acompanhe*, que dispõe de apenas duas partes, com 16 compassos cada uma.

Juventude dourada
Frevo-canção

Introd. 8 comp. CAPIBA

Seção A 16 comp.

Seção B 8 comp.

CANTO

Eu quero ver este ano, a juventude dourada
Na rua, que é do povo, camisa aberta no peito
Fazendo o que seus avós faziam em tempos passados BIS
Ao som do frevo bem quente, o passo sem preconceito
Estou aqui para ver a juventude dourada
Nessa alegria de louco entrando na madrugada (BIS)

(C) Copyright by Arco-Iris Ed.Musicais Ltda.-Rio de Janeiro(RJ)

Figura 3.1 – Partitura do frevo-canção *Juventude Dourada* (Capiba). (GOMES DE SÁ, 1998, p.35).

Faz Quase Um Ano

Intro. 8 comp. Capiba - 1944

Chords: G Am/E D7 G

To Coda

Chords: Am Cm/Eb D7 G 1. G 2. G

Seção A 16 comp.

Chords: G Bm Gm/Bb Am Am D7

Chords: D7 G G Bm Bm7(b5) E Em

2

Faz Quase Um Ano

Figura 3.2 – Partitura de *Faz Quase Um Ano* (Capiba).

Outro elemento bastante característico do frevo, transportado por Capiba em seus choros, são os acordes finais no segundo tempo do último compasso da música, contendo algumas tensões, em geral a sexta, a sétima ou a nona do acorde. Em depoimento concedido a Saldanha, o Maestro Duda, ao relatar a mudança do final de sua *Suíte Pernambucana de Bolso* sustenta a forte característica que esse acorde final tem para o frevo. “Eu fui ouvir e achei que o final dela estava desatualizado, tocava o frevo e terminava, como um frevo qualquer, com um acorde que é de um frevo normal e não de uma suíte”[...] (SALDANHA, 2001, p. 67). Sobre esse acorde final, Saldanha ainda observa que

Esse acorde apresenta-se dentro dos padrões característicos de terminações que foram adotadas para o frevo, após os anos 50 do século XX, onde se tomou usual terminar com o primeiro grau maior com nona, ou como, especificamente neste caso, com o primeiro grau maior com nona e decima primeira aumentada (Saldanha, 2001, p.65).

Essa característica pode ser observada em vários choros de Capiba, tais como *Choro Antigo*, *Choro para Altamiro*, *Cem Anos de Choro*, *Quem For Bom Me Acompanhe*, *Choro para Artur Moreira Lima*, *Choro para Marco César*, *Choro para Miguel Proença* e no *Choro para Guerra-Peixe*.

Alguns exemplos de acordes finais em frevos:

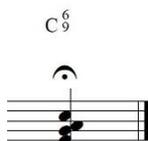


Figura 3.3 - Acorde final do frevo *Gostosão*, de Nelson Ferreira.

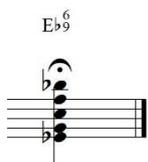


Figura 3.4 - Acorde final de *Estação do Frevo*, do Maestro Duda.

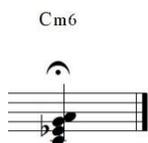


Figura 3.5 - Acorde final de *Luzia no Frevo*, de Antônio Sapateiro (Recife, c. 1880-1940).

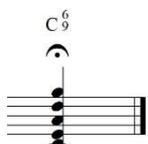


Figura 3.6 - Acorde final do frevo *Cala a Boca Menino*, de Capiba.

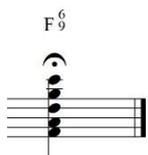


Figura 3.7 - Acorde final do frevo *Linda Flor da Madrugada*, de Capiba.

Já em seus choros, podemos encontrar os seguintes acordes finais:



Figura 3.8 - Acorde final do *Choro Antigo*.



Figura 3.9 - Acorde final do *Choro para Altamiro Carrilho*.



Figura 3.10 - Acorde Final de *Cem Anos de Choro*.

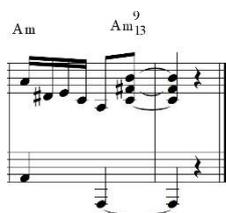


Figura 3.11 - Acorde final de *Quem For Bom me Acompanhe*.



Figura 3.12 - Acorde final do *Choro para Artur Moreira Lima*.

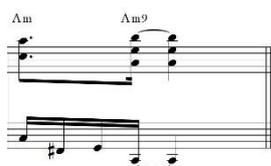


Figura 3.13 - Acorde final do *Choro para Marco César*.



Figura 3.14 - Acorde final do Choro para Miguel Proença.

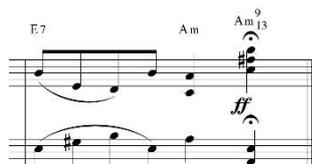


Figura 3.15 - Acorde final do Choro para Guerra-Peixe.

As antecipações melódicas²⁵ também podem ser entendidas aqui como mais um elemento característico trazido do vocabulário do frevo para o choro por Capiba. Mesmo atentando para o fato de que essa não seria uma característica exclusiva do frevo, e que esse tipo de antecipação também é comumente encontrada em outros gêneros musicais brasileiros, inclusive em muitos choros, essa terminação não é uma característica tão forte desse gênero musical assim como o é no frevo. Guerra-Peixe, em seus já citados estudos sobre os cem anos de música em Pernambuco, já apontava esse recurso como característico do frevo ao analisar a polca de Eurico de C. Britto *Fechou-se o tempo*.

Uma prova é que Jacob do Bandolim, ao incursionar pelo universo do frevo, não economizou no uso dessas antecipações para caracterizar seus frevos como tais. É possível observar a grande utilização desse elemento em seu frevo *Sapeca*, por exemplo.

²⁵ Segundo Marcos Ferreira Mendes, essas antecipações seriam “alterações rítmicas da melodia. Ocorrem quando uma nota é antecipada meio tempo ou um quarto de tempo antes. No frevo, a figura usada para antecipar meio tempo é a colcheia, e um quarto de tempo é a semicolcheia. O resultado é o surgimento de síncopes” (MENDES, 2017, p. 67).

Sapeca

bravo ♩ = 144

Jacob do Bandolim

The musical score for 'Sapeca' is presented in six systems. Each system contains a treble clef staff with the melody and a bass clef staff with the bass line and chord indications. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'bravo' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Red circles are drawn around specific notes in the melody across all systems. Chords are indicated in the bass staff, including A7, Dm, Gm, and Gm6. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Songbook □ Choro

Figura 3.16 – Partitura do frevo *Sapeca*, de Jacob do Bandolim (CHEDIACK, 2007, p.108-109).

Em um frevo de Capiba intitulado *Trombone de Prata*, esse mesmo elemento da linguagem musical do frevo também se faz bastante evidente.

Trombone de Prata

Capiba

The musical score for 'Trombone de Prata' is presented in a single system with eight staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. Red circles highlight specific notes throughout the piece. The score includes first and second endings in measures 10-11, 25-26, and 35-36.

Figura 3.17 – Partitura do frevo-canção *Trombone de Prata* (Capiba).

Esse elemento fortemente característico do frevo é, assim, transportado por Capiba para os seus choros. É possível identifica-lo em vários deles, como em *Faz Quase um Ano* e também no *Choro Antigo*.

Choro Antigo N1

Capiba - 1950

Gm A7 D7 Gm Am7(♯5) D7

6 Gm Dm A D7 Gm A7

11 D7 Gm Am G7 Cm Gm

16 A D7 Gm D7 Gm F7(9) Bb

21 D7(b9) G7(13) Cm D Gm F C7 F7

2 Choro Antigo N1

26 Gm D7(b9) G7(b13)

31 Bbdim Dm/A F7 F7 Bb/D Bb

36 Gm G Bm G D

41 F#m7 C C(#5) Am D C(#5) AmAm7(b5) Em Bm G

46 Bm G C Cm G

51 Am D7 G/B G Gm⁶

Figura 3.18 - Partitura do *Choro Antigo N1* (Capiba).

Nesse choro, essas antecipações aparecem principalmente nas seções A e B, com poucas ocorrências na seção C. Da mesma forma, em seu choro mais conhecido intitulado *Cem Anos de Choro*, podemos perceber esse elemento composicional nas seções A e B, e não ocorrendo na seção C.

Cem Anos de Choro N°5

Capiba - 1977

E7 ♩ Am A7 Dm Am/C E7 Am E7

6 Am A#dim Em B7 B7/A E7 Am A7

11 Dm Am E7/B Am A7 Dm B7 E7 Dm

16 Am E7 *To Coda* Am Am B7

21 E7 Am C Em B7

26 E7 Am B7 E7 C#dim

31 Dm Am B7 E7 Am 1. Am 2. Am G7

37 C Dm C/E G/D A/C# A7 Dm Dm Em Dm/F D#dim

43 G/D G C C Dm C/E Gm/D A7/C# A7 Dm/F

49 D#dim C A7 Dm G C G E7 Am⁶₉

Figura 3.19 – Partitura de *Cem Anos de Choro* (Capiba).

Podemos perceber essa característica também bastante presente no *Choro para Elyanna Caldas*, na seção A do *Choro para Marco César*, e na seção C do *Choro para Altamiro Carrilho*.

Em contrapartida, na busca por elementos que caracterizassem essas composições como pertencentes a esse gênero, Capiba utilizava padrões rítmicos

típicos no acompanhamento da mão esquerda. Em certas situações, a fusão de algumas dessas células características resultam em novas células não encontradas comumente no acompanhamento do choro. Essa repetição de padrões rítmicos característicos pode ser percebida também, dentre choros de vários compositores, em muitas peças para piano do compositor Ernesto Nazareth (Rio de Janeiro, 1863 – 1933), principalmente em suas polcas e tangos. Um possível diálogo entre os choros de Capiba e as músicas de Nazareth pode ter ocorrido também, uma vez que Capiba intitulara um dos seus choros *Relembrando Nazareth*, em homenagem a esse compositor.

No *Choro Antigo Nº 1* a seção B apresenta uma célula rítmica na mão esquerda bastante utilizada no maxixe, como podemos perceber em toda a seção.



Figura 3.20 - Padrão de acordes utilizando célula rítmica característica do maxixe.

Essa célula pode ser encontrada também e em muitas outras peças de Ernesto Nazareth como na polca *Eulina*, por exemplo.

Dedicada a sua Filhinha

Eulina

polca Ernesto Nazareth
1889

Figura 3.21 – Trecho da partitura de *Eulina* (Ernesto Nazareth). Comp. 01-04.

No *Choro para Altamiro Nº 2*, Capiba utiliza-se de uma mesma célula característica da polca nas seções A e C enquanto na seção B aparece outra que pode ser entendida como tresillo. Essas células irão se repetir praticamente por toda seção.



Figura 3.22 - Célula característica da polca presente nas seções A e C.

Oferecido ao glorioso rancho carnavalesco do mesmo nome

Ameno Resedá

polca Ernesto Nazareth
1913

Figura 3.23 – Trecho da partitura de *Ameno Resedá* (Ernesto Nazareth). Comp. 01-04.

Esta célula característica da polca foi utilizada em todas as seções da música *Ameno Resedá*. Ernesto Nazareth também lançou mão dessa figura em várias outras polcas como *Apanhei-te Cavaquinho*, *Correta*, *Cuéra*, *Eulina*, *Gentes! O Imposto Pegou?*, *Gracietta*, *Marietta*, dentre muitas outras peças.



Figura 3.24 - Tresillo utilizada na seção B.

Figura 3.25 - Trecho da música *Bafo de Onça*, de Zequinha de Abreu (São Paulo, 1880-1935) utilizando-se bastante do tresillo.

O tresillo, em sua forma mais característica, não foi encontrado de maneira expressiva nas peças de Nazareth, no entanto, é possível percebê-lo em choros de outros compositores como o exemplo de Zequinha de Abreu acima.

Relembrando Nazareth apresenta outra célula rítmica que pode ser entendida aqui como uma fusão da célula característica da polca com a contrametricidade típica do maxixe. Este padrão de acompanhamento não é tão característico nos choros, e não foi encontrado, por exemplo, nas peças do referido homenageado, Ernesto Nazareth. Contudo, essa célula vai se repetir por quase toda a música, só não aparecendo na volta da seção A, quando Capiba faz uso de contraponto na mão esquerda, e em alguns compassos da seção C. Capiba usaria essa mesma célula em outros choros como o *Choro para Artur Moreira Lima* e *Choro para Radamés Gnattali*.



Figura 3.26 - Possível fusão entre a célula característica da polca e do maxixe presente em quase toda a composição.

A utilização de um padrão de arpejos com grupos de quatro semicolcheias aparece em toda a primeira seção do *Choro para Elyanna Caldas*, enquanto o padrão rítmico do maxixe surge na seção B, preenchido com acordes. Este mesmo padrão rítmico é retomado na seção C, mas agora com arpejos.



Figura 3.27 - Arpejos apresentados por toda a seção A.



Figura 3.28 - Padrão de acordes utilizando a fusão da célula da polca e do maxixe presente em toda a seção B.



Figura 3.29 - Arpejos presentes em toda a seção C utilizando a mesma célula rítmica.

Em *Cem Anos de Choro*, o acompanhamento apresenta uma célula bastante característica da polca, seguindo um mesmo padrão de arpejo que continuará por quase toda a música, com pequenas variações em alguns trechos.



Figura 3.30 - Padrão de arpejo repetido em quase toda a peça.

Já em *Quem For Bom Me Acompanhe*, a mão esquerda do piano aparece quase dobrando a melodia por toda a peça, utilizando também a célula característica do maxixe.

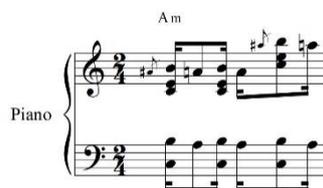


Figura 3.31 - Célula característica do maxixe apresentada em quase toda a peça.

Para cada seção do *Choro Para Artur Moreira Lima*, Capiba utilizou uma célula rítmica diferente, preenchendo os acordes na mão esquerda e compreendendo toda a

seção. Na seção A, aparece a figura característica da polca, enquanto que na seção B sua variação transfigura-se numa fusão com a célula do maxixe. Uma variação da célula do maxixe forma o acompanhamento da seção C.



Figura 3.32 - Célula característica da polca apresentada em toda a seção A.



Figura 3.33 - Variação da célula da polca com a célula do maxixe presente em toda a seção B



Figura 3.34 - Variação da célula do maxixe com a utilização de duas figuras contramétricas preenchendo todo o acompanhamento da seção C.

A repetição do motivo rítmico do acompanhamento no *Choro Para Radamés Gnattali* configura-se de duas semicolcheias e uma colcheia arpejando durante quase toda a seção A. Esse padrão de acompanhamento também não é comumente encontrado nos choros. Na seção B, Capiba inicia com a célula da polca preenchendo os acordes, para depois apresentar a célula do maxixe com duas síncopas. Já a seção C, começa com a fusão da célula da polca com a figura do maxixe, e depois utiliza-se do padrão rítmico contramétrico característico do maxixe.



Figura 3.35 - Padrão rítmico arpejado apresentado em quase toda a seção A.



Figura 3.36 - Célula característica da polca utilizada nos oito primeiros compassos da seção B.



Figura 3.37 - Célula característica do maxixe aparecendo nos oito últimos compassos da seção B e também na seção C.



Figura 3.38 - Figura rítmica característica da fusão entre a polca e o maxixe utilizada nos cinco primeiros compassos da seção C.

Apenas na seção B do *Choro Nº 9*, Capiba trabalha com padrões rítmicos no acompanhamento. Ele alterna entre duas variações do tresillo, enquanto nas seções A e B a marcha harmônica é lenta, com a utilização de semínimas, como se se tratasse de um esboço dos baixos a serem preenchidos posteriormente, como já foi apontado no capítulo anterior.

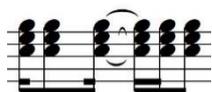


Figura 3.39 - Variação do tresillo utilizado na seção B sendo alternado por outra variação a cada três compassos.



Figura 3.40 - Variação do tresillo apresentada na seção B.

O seu *Choro para Marco César* inicia o acompanhamento na seção A com a célula rítmica da polca preenchida com acordes, mas apresentando o tresillo nos três últimos compassos. Já na seção B Capiba alterna entre as duas células características do maxixe, voltando à célula da polca durante toda a seção C.



Figura 3.41 - Célula característica da polca apresentada em quase toda a seção A e por toda a seção C.

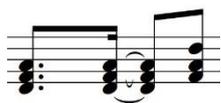


Figura 3.42 - Tresillo utilizado nos três últimos compassos da seção A.



Figura 3.43 - Tresillo utilizado na linha do baixo do tango *Por Que Sofre?* De Ernesto Nazareth (comp. 28-31).



Figura 3.44 - Célula característica do maxixe utilizada na seção B.

Oferecida a seu amigo o Professor Horacio Fluminense

A Bela Melusina

polca

Ernesto Nazareth
1888 (circa)



Figura 3.45 - Trecho da polca *A Bela Melusina* (Ernesto Nazareth). Comp. 01-03.

Nessa polca Nazareth vai utilizar uma única célula rítmica no acompanhamento por toda a música. Podemos encontrar a mesma célula em várias outras composições suas como nas polcas *Atrevidinha*, *Bombom*, *Caçadora*, *Cuéra*, *Cuibinha*, *Eulina*, *Marietta*, dentre muitas outras. Essa célula foi apontada por José Alexandre Lemes Lopes de Carvalho em sua análise sobre partituras de maxixe para piano como a que maior ocorrência apresentava nessas partituras (CARVALHO, 2006, p. 89-90).



Figura 3.46 - Célula característica do maxixe aparecendo nos cinco últimos compassos.

Assim, se por um lado Capiba buscava legitimar seus choros como tal, utilizando-se de motivos rítmicos característicos, principalmente nos acompanhamentos da mão esquerda do piano, por outro lado, trazia para essas composições aquilo que podemos caracterizar como típicos elementos da linguagem presente em suas composições de frevo. A forma binária com estrutura semelhante a suas composições do frevo, o acorde final contendo alguma tensão e as terminações suspensivas das frases melódicas podem ser entendidos, dessa forma, como alguns dos elementos do diálogo entre o choro e o frevo na obra desse compositor.

Considerações Finais

Na busca por responder às questões levantadas no capítulo I, viajamos pela história e vida de atores sociais que tiveram papel fundamental no desenvolvimento das práticas musicais urbanas em Recife. Os vários elementos iconográficos, que traduzem a influência que Capiba exercia nessa sociedade para além do campo musical, assim como as correspondências entre ele e Guerra-Peixe nos desvelaram importantes fatores para uma melhor compreensão do pensamento musical do compositor, de sua pluralidade musical, e das relações entre os dois gêneros aqui em questão – o choro e o frevo – em sua obra.

A partir daí, percebemos que os diálogos entre o choro e o frevo, na cidade de Recife especificamente, se dão desde o surgimento desses gêneros, por volta da segunda metade do século XIX. Compartilhando uma mesma gênese musical, traduzida como a forma “abrasileirada” de se tocar as músicas europeias da época, entre ambos transitavam elementos musicais característicos de gêneros como a polca e o maxixe, apontados por Guerra-Peixe em seus estudos sobre os cem anos de música para piano nessa cidade, e também presentes nos dois primeiros frevos compostos por Capiba. Passando pela fase de sua consolidação, já em princípios do século XX, com o advento do rádio e da indústria fonográfica, percebemos que uma maior circulação de músicos recifenses pelo Rio de Janeiro, então capital do Brasil, contribuiu ainda mais para esses trânsitos, para os diálogos e a assimilação de elementos de várias outras linguagens musicais. Chegamos então aos dias atuais, onde percebemos músicos compartilhando e transitando entre as práticas musicais do frevo e do choro com bastante desenvoltura e naturalidade.

Por fim, nos debruçamos sobre a materialidade dos choros de Capiba. Compreendemos, a partir dos manuscritos, aspectos de seu processo composicional, como a escrita de um esboço das linhas do baixo, posteriormente preenchidas com acordes desenhados sobre células rítmicas que buscavam uma caracterização com padrões típicos do choro. Terminamos identificando diálogos entre estas peças e o frevo em elementos musicais como a forma A - B - A, os acordes finais com tensões, as antecipações melódicas – elementos característicos do frevo e da escrita musical de Capiba, e que foram trazidos para os seus choros.

Ao lançar um olhar mais atento sobre os choros de um compositor como Capiba, mais arraigado nas composições de frevo e consagrado por esse gênero, pudemos perceber e compreender melhor os diálogos e os trânsitos musicais existentes entre o choro e o frevo em Recife, e identificar elementos musicais transportados de um gênero ao outro. No entanto, este trabalho – até onde sabemos pioneiro na abordagem dos diálogos entre esses dois gêneros – apresenta apenas um pequeno recorte dentro da complexa teia de relações sócio-musicais que envolve essas duas práticas musicais urbanas. Ele descortina, assim, a necessidade de estudos mais amplos, que possibilitem entender como se construíram essas relações no cenário musical e social urbano em Recife, e que poderão trazer luz a muitas outras questões acerca de seu diálogo e do porvir musical desses dois gêneros.

Referências

- ABRANTES, Terêsa Maria Otranto. *Capiba, a expressão da tristeza e da saudade na máscara do folião*. Recife: Bagaço, 2006.
- ALBERTIM, João Paulo Barbosa de. *O cavaquinho no choro em Pernambuco*. 2015. Monografia (Graduação em Produção Fonográfica) – Faculdades Integradas Barros Melo. Recife.
- ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. *Rossini Ferreira: Características de um choro pernambucano*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.
- AMARAL, Carlos Eduardo. *Maestro Formiga: Frevo na tempestade*. Recife: Cepe, 2017.
- AMORIM, Maria Alice Rocha. *100 anos de frevo: irreverência e tradição*. Recife: Folha de Pernambuco, 2008. v. 1. 100p.
- AMORIM, Maria Alice Rocha; BENJAMIN, R. E. C. *Carnaval: Cortejos e improvisos*. 1ª ed., Recife/PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. v. 1. 124p.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. *Signos musicais e sociais na música popular: Um estudo de caso da belle époque carioca*. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 88-103, 2012.
- _____. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- ARAGÃO, Paulo. *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular*. Cadernos do Colóquio (Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>>. Acesso em: 21 jan. 2018.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas públicas e carnavais: O negro e a cultura popular em Pernambuco*. In: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito. (Org.). *O negro e a construção do carnaval no Nordeste*. 1ª ed., Maceió: EDUFAL, 1996, v. 1, p. 31-61.
- _____. *Carnaval do Recife: A alegria guerreira*. Estudos Avançados (USP. Impresso), São Paulo, v. 11, n.29, p. 203-216, 1997.
- _____. *Direito à folia: Carnaval do Recife carrega a história de lutas das camadas populares para participar da festa*. *Jornal dos Bancários Informativo do Seec*, Recife, p. 6 - 7, 15 fev. 2002.
- _____. *O carnaval do Recife na encruzilhada da política*. In: Túlio Velho Barreto e Laurindo Ferreira. (Org.). *Na trilha do golpe: 1964 revisitado*. Recife: Massangana, 2004, v. 1, p. 132-133.
- AUBERT, Eduardo Henrik. *A música do ponto de vista do nativo: Um ensaio bibliográfico*. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2007, V. 50 Nº 1.
- BARBOSA, Lourenço da Fonseca. *Capiba, o livro das ocorrências*. Recife: FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais, 1985.
- _____. *Histórias que a vida me ensinou*. Ed. Massangana. Recife, 1992.
- BARRETO, Aldo Paes; CÂMARA, Renato Phaelante da. *Capiba: É frevo meu bem*. Rio de Janeiro: Funarte - Instituto Nacional de Música, 1986.
- BARRETO, Almir Côrtes. *Improvizando em música popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira*. 2012. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem*. Revista ACENO, Vol. 1, N. 1, p. 49-101. Jan. a Jul. de 2014. Disponível em <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/1800/pdf>.

_____. *As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo : Diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África*. Primeira parte. Revista Antropologia em Primeira Mão, N. 1, p. 5-27. 2007.

BELFORT, Ângela. *Nelson Ferreira, o dono da música*. Recife: Comunigraf Editora, 2009.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: Características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. 2008. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BLACKING, John. *Música, Cultura e Experiência*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

BRAGA, Tarcisio. *A caixa na bateria: Estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRAGA, Tarcisio; ROCHA, Fernando de Oliveira. *Um olhar sobre a performance do baterista Zé Eduardo Nazário em Frevo, de Egberto Gismonti*. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas, 2011. p. 1490-1497.

CALDAS, Elyanna. *Capiba para piano*. Recife: CEPE, 2008

CALDI, Marcelo. *Luiz Gonzaga: Tem Sanfona no Choro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2012.

CAMBRIA, Vincenzo. *Diferença: Uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica*. In: Música & Cultura, n. 3, p. 1-16, 2008. Disponível em: . Acesso em: 24 jan. 2009.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: A linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Campinas, Capinas.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CASTAGNA, P.; MEYER, A. de C. *Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais*. In: ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS DE SÃO PAULO (Ed.). Arquivos, entre tradição e modernidade. 2a. ed. [s.l.: s.n.]p. 321-334.

CAZES, Henrique. *Choro, do Quintal ao Municipal*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: choro v. 1*. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *Frevo-enredo: De como o samba enredo tende a se tornar marchinha de carnaval*. Estudos Semióticos (USP), v. 5, p. 35-42, 2009.

CUNHA, Germanna França da. *Frevo, o Ritmo que Arrasta as Massas: Origem, Desenvolvimento e Caracterização do Processo Prático-Interpretativo dos Caixistas de Frevo do Carnaval de Rua*. 2013. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,

Dicionário Grove de Música – Edição concisa / editada por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves – Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, RJ – 1994.

DUARTE, Ruy. *História social do Frevo*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1969.

ELLINGSON, Ter. 1992. "Notation". In *Ethnomusicology – an introduction*. Helen Meyers, ed. New York: W. W. Norton. 153- 164.

_____. 1992. "Transcription". In *Ethnomusicology – an introduction*. Helen Meyers, ed. New York: W. W. Norton. 110-152.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. *Maestro Duda: A Vida e a Obra de um Compositor da Terra do Frevo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GARCÍA, M. A. *Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado*. *ArteFilosofia*, v. 11, p. 36–50, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/596>>.

GHASARIAN, Cristian (et. al.). *De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

GEUS, José de. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação (Mestrado) 2009 – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Maria José Pereira. *100 anos de frevo: Uma alvorada de clarins*. In: CALADO, Ivoneide; MENDONÇA, Neuza (Org.). *Elos Culturais e Educacionais*. 1ª ed., Recife: Editora Baraúna, 2006, v. 1, p. 91-96.

GOMES, Maria José Pereira; PEREIRA, M. M. S.; BARRETO, J. R. P. *Dicionário dos Compositores Carnavalescos Pernambucanos*. 1ª ed., Recife: Cia Pacífica, 2001. 158p.

GOMES DE SÁ, Luiz Guimarães. *Songbook de Frevos*. Vol. 1. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife – secretaria de Cultura e Turismo, 1998.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: Trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950)*. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Le Livro, 1990.

LIMA, Cláudia. *História do Carnaval*. Recife: Edição Especial. 2001.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. *O piano mestiço: Composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy; VIEIRA, A. M. T. *No passo do frevo: Origens, história e evolução*. In: RIBEIRO, Maria Aparecida; ARNAUT, Ana Paula; (Org.). *Viagens do carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação*. 1ª ed., Salvador: EDUFBA, 2014, v., p. 1-311.

MANOFF, Marlene. *Theories of the archive from across the disciplines*. In *Portal: Libraries and the Academy*, Vol. 4, No 1. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004.

MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo de rua: Dicas úteis para orquestras de diferentes formações*. Recife: Cepe, 2017.

MENEZES, José. *Songbook Frevos de Rua*. Recife: Cepe, 2006.

MENEZES NETO, Hugo. *Tem samba na terra do frevo: As escolas de samba do Recife-PE*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- MENEZES NETO, Hugo; LÉLIS, Carmem; NASCIMENTO, Leilane Pinto (Org's.). *Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: Síntese do Dossiê de Candidatura*. 1ª ed., Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011. v. 1. 120p.
- MENEZES NETO, Hugo; LÉLIS, Carmem; NASCIMENTO, Leilane Pinto. *80 anos: Bloco Carnavalesco Banhistas do Pina e Bloco Carnavalesco Batutas de São José*. 1ª ed., Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012. v. 1. 125p.
- MIGUEL, Randolf. *A estilização do Folclore na Composição de Guerra-Peixe*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro.
- MILLER, Richard. *African Rhythms in Brazilian Popular Music Tango Brasileiro, Maxixe and Choro*. Luso-Brazilian Review, Vol. 48, No. 1, New Perspectives on Brazilian Instrumental Music (2011), pp. 6-35
- MORAES, José Geraldo Vince de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v20, n 39, p. 203-221. 2000.
- MOREIRA, Maíra Macêdo. *Antônio da Silva Torres (Jacaré): Um cavaquinho na memória do choro pernambucano*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- MOTA, Meiriedna Queiroz. *O Intercâmbio entre cultura local e cultura global: Propaganda da Frevo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe: A música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- _____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. Revista Antropológicas, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006)
- OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife: Cepe, 1971.
- OLIVEIRA, Walter. *Nelson Ferreira*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes do Governo do estado de Pernambuco, 1985.
- PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social : uma resenha crítica. Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória, v. 2, n. 1998, p. 4–23, 2007.
- PERREIRA, Maria Isabelle Domitília Barros. *Valores do Passado: Tradição e Nostalgia no Bloco da Saudade*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.
- RABELLO, Evandro. *Vassourinhas*. [Folclore, 28]. Recife: IJNPS, Departamento de Antropologia, 1977.
- _____. *Vassourinhas foi “compositado” em 1909*. Arrecifes, Recife, ano 3, n. 2, 1987.
- _____. *Oswaldo Almeida: O mulato boêmio que não criou a palavra frevo*. In Diário de Pernambuco – Caderno Viver, Seção B, pg. 1 – Recife, PE – 11/2/1990.
- RABELLO, Evandro; SILVA, Lucas Victor (Org's.). *Memórias da Folia: O carnaval do Recife pelos olhos da imprensa (1822-1925)*. Recife: Funcultura, 2004. v. 1.

- REAL, Katarina. *O Folclore no carnaval do Recife*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.
- RODRIGUES, Edson Carlos. *Sua Excelência o Frevo de Rua: O frevo nosso de cada carnaval*. 2003. Monografia (Especialização em Etnomusicologia). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal de Pernambuco.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio*. 2008. Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- _____. *Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "Suíte Pernambucana de Bolso" de José Ursicino da Silva (Maestro Duda)*. 2001. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- _____. *Nelson Ferreira "O Moreno Bom"*. 2006. In Cadernos da Pós-Graduação, ano 8 – Volume 8 – nº 1 – p. 209-217, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Carlos Eduardo Carvalho dos. *Capiba sua vida e suas canções. Recife: Ed. Associação Atlética do Banco do Brasil, 1984*.
- SANTANA, Moisés de Melo. *Frevo e Identidade Cultural*. Nuevamérica (Buenos Aires), v. 1, p. 18-21, 2014.
- SANTOS, Mário Ribeiro dos. *Trombones, tambores, repiques e ganzás: A festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.
- SARMENTO, Luciano Candido e. *Altamiro Carrilho: Flautista e Mestre do Choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. *Patrimonialização das culturas populares: Visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- SCHNEIDER, Cynthia Campelo. *O frevo no coração do recifense: Cultura, música e educação*. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.
- SERAU, Paulo. *O choro de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Global Choro Music, 2012.
- SETTE, Mário. *Maxabombas e maracatus - 1886-1950*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. 256p.
- SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *No contorno do frevo*. Revista de História (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro - RJ, p. 67 - 71, 1 ago. 2009.
- SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Editora Massangana, 1991.
- _____. *Ensaio de carnaval*. [Seleção Suplemento Cultural]. Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano X, fev. 1997.
- _____. *Blocos Carnavalescos do Recife: Origens e Repertório*. Governo do Estado de Pernambuco, Séc. do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT. Recife, PE – 1998.
- _____. *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000, 321p.
- _____. *Nelson Ferreira: O maestro que não sabia compor frevo*. Continente Multicultural, Recife, ano 2, nº13, p. 72-79, jan. 2002.
- _____. *Raul Moraes: Repertório variado*. Recife: Editora Massangana, 2003.

SILVA, Lucas Victor. *A invenção do carnaval mulato do Recife*: Um ensaio sobre desejos, práticas e representações da folia dos blocos carnavalescos do Recife na década de 1920. *Gênero & História* (UFPE), Recife, v. 1, n.3, p. 171-199, 2005.

_____. O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940. (Tese Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 2009.

SILVA, Lucas Victor; BEZERRA, A. A. *Evoluções! Histórias de bloco e de saudade*. 1ª ed., Recife: Edições Bagaço, 2006. v. 1. 121p.

SILVA, Paula Rodrigues da. *Algumas reflexões acerca do frevo de rua e das danças da mídia*. Monografia (Graduação em Educação Física). Universidade de Pernambuco, UPE, 2008.

SOUTO MAIOR, Mario; SILVA, Leonardo Dantas. *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ Massangana, 1991.

SOUZA, Ester Monteiro de; SILVA, C. *Sem elas não haveria Carnaval: Mulheres do Carnaval do Recife*. 1ª ed., Recife: Gráfica A Única, 2011. 112p.

SUCCI, Maria Adalgiza Albuquerque. *Inovação Pedagógica: Um estudo emergente sobre as práticas pedagógicas na Escola Municipal de Frevo Maestro Fernando Borges - Recife - Pernambuco - Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências da Educação -Inovação Pedagógica). Universidade da Madeira, Portugal.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, rio de Janeiro.

TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Claudionor Germano: A voz do frevo*. Recife: Cepe, 2017.

TINHORAO, Jose Ramos. *História Social da Musica Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TORRES, Felipe. *Vassourinhas é hino do carnaval pernambucano*. Diário de Pernambuco, Recife, 8 fev. 2013.

TORRES, Zilah Barbosa. *Capiba: Um nome, uma vida, uma época*. Recife: Fundação Antônio dos Santos Abranches – FASA, 1985.

VALADARES, Paula Vivana de Rezende e. *O frevo nos discos da Rozenblit: Um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural*. 2007. Dissertação (Mestrado em Design). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

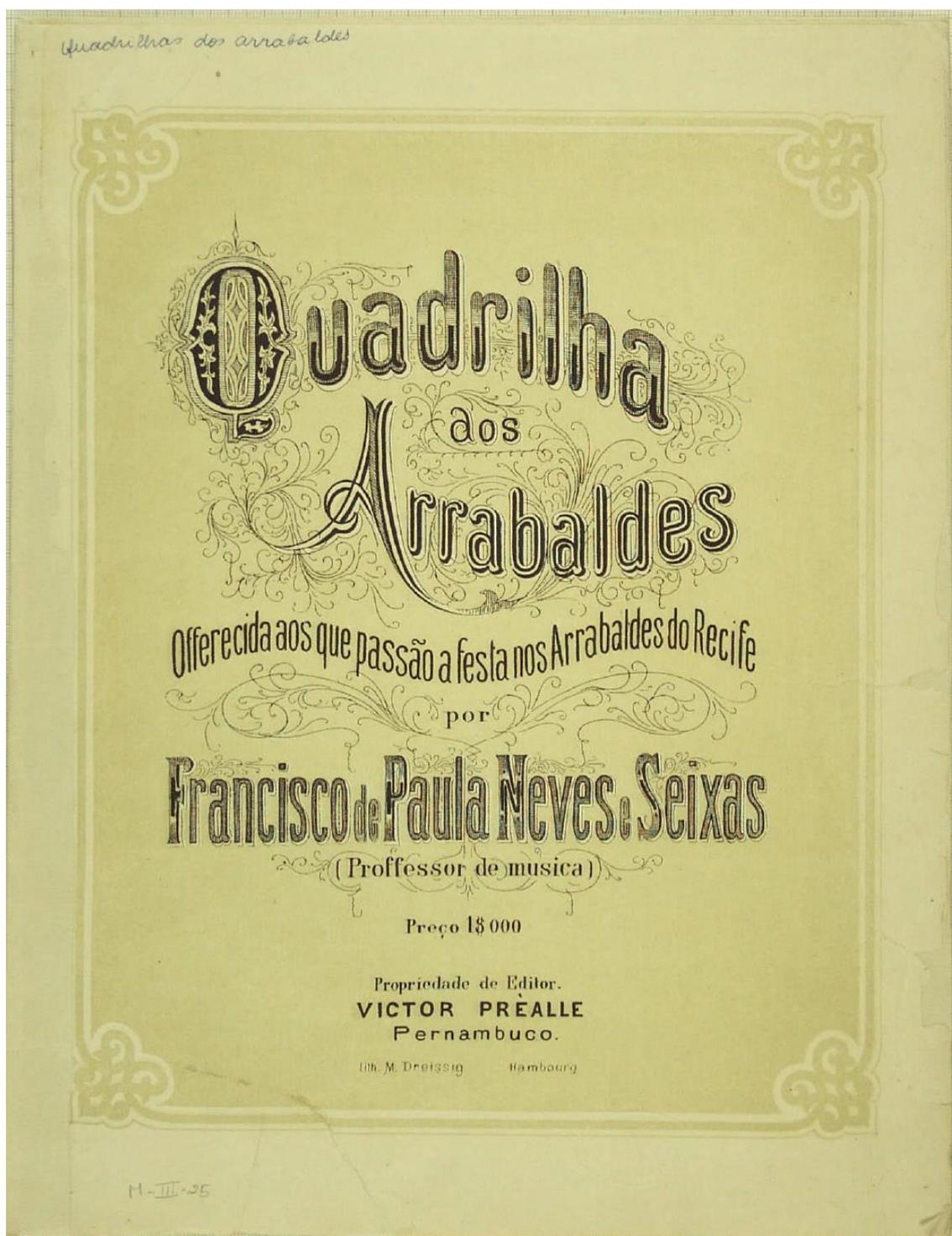
VEYNE, Paul. *Writin History: Essay on Epistemology*. Middlentown: Wesley University Press, 1984.

VILA NOVA, Julio Cesar Fernandes. *Panorama de folião: Cultura e identidade no discurso do frevo-de-bloco*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. *O frevo no discurso literomusical brasileiro: Ethos discursivo e posicionamento*. Tese (Doutorado em Letras). 2012. Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

WREDE, Catharina. *Frevo africano?*. Revista História, 18 de setembro de 2007.

Anexos



SEIXAS, F. P. N. *Quadrilha dos Arrabaldes*. Victor Prèalle. (6 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495321/mas495321.pdf

Acessado em 08/04/2018

Quadrilhas dos Arrabaldes. 3

CAXANGA .
Con anima F. P. N. Seixas .

G. Henle Verlag, Hamburg 103

SEIXAS, F. P. N. *Quadrilha dos Arrabaldes*. Victor Prêtre. (6 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495321/mas495321.pdf

Acessado em 08/04/2018

4
APIPUCOS.

ff

p

f

f Fine.

delicato

p

f

p

f D.C.

495.321 - P
1927

102

SEIXAS, F. P. N. *Quadrilha dos Arrabaldes*. Victor Prælle. (6 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495321/mas495321.pdf

Acessado em 08/04/2018

MONTEIRO. 5

103

SEIXAS, F. P. N. *Quadrilha dos Arrabaldes*. Victor Prêtre. (6 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495321/mas495321.pdf

Acessado em 08/04/2018

6

MADAGLENA .

4.

1. 2. *con grazia*

f *f Fine.* *p*

f *D.S.*

103

SEIXAS, F. P. N. *Quadrilha dos Arrabaldes*. Victor Prêtre. (6 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495321/mas495321.pdf

Acessado em 08/04/2018

7

BEBERIBE .

5.

pp dolce

cresc.

ff

fz

cresc.

f

p

Fine.

f

p

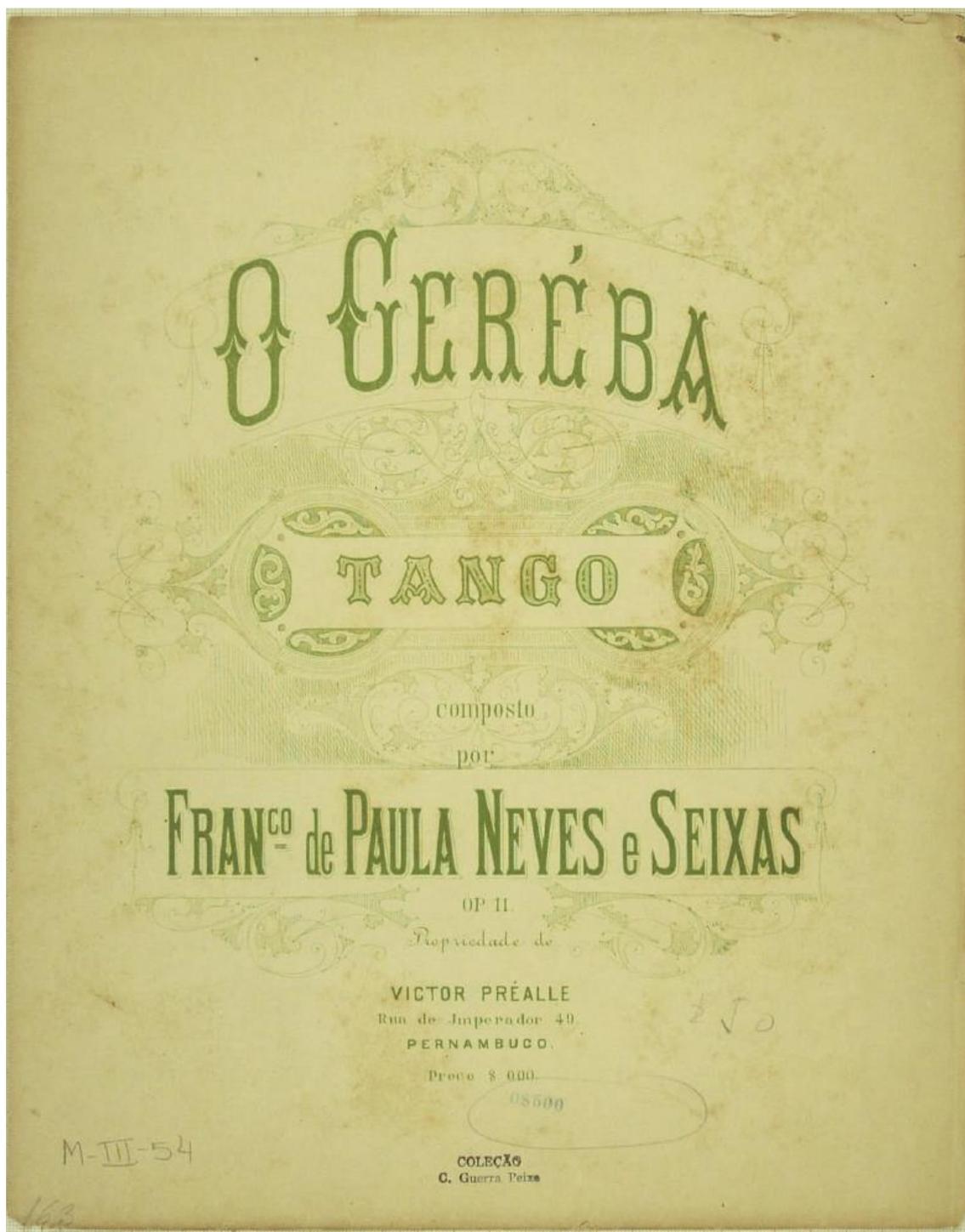
f.D.C.

103

SEIXAS, F. P. N. *Quadrilha dos Arrabaldes*. Victor Prèalle. (6 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495321/mas495321.pdf

Acessado em 08/04/2018



SEIXAS, F. P. N. *O Geréba*. Victor Préalles. (3 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas749909/mas749909.pdf

Acessado em 08/04/2018

2

O GERÉBA

TANGO.

INTRODUÇÃO. F. P. N. Seixas, Op.11.

PIANO.

TANGO.

125

SEIXAS, F. P. N. *O Geréba*. Victor Prèalle. (3 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas749909/mas749909.pdf

Acessado em 08/04/2018

3

Fine.
f
ff
p
f
dolce
p
f

D. C. do Tango.

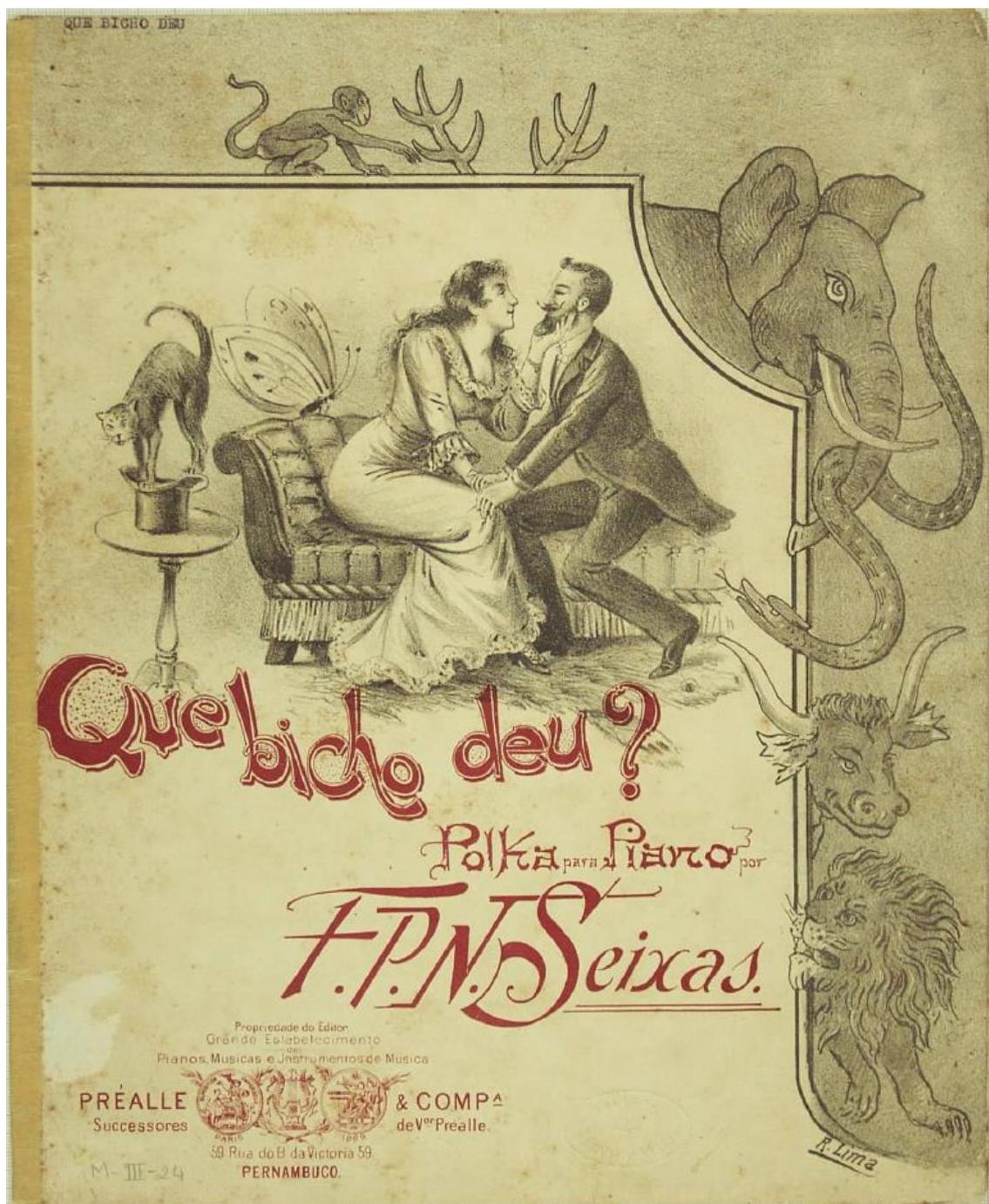
125

BIBLIOTECA NACIONAL
RJ.
749.909/27-3-1989D

SEIXAS, F. P. N. *O Geréba*. Victor Pralle. (3 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas749909/mas749909.pdf

Acessado em 08/04/2018



SEIXAS, F. P. N. *Que Bicho Deu?*. Victor Prèalle. (5 p.) piano. Disponível em
http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495320/mas495320.pdf

Acessado em 08/04/2018

2

QUE BICHO DEU?

POLKA

F. P. N. SEIXAS

INTROD.

Que bicho deo? *ff* *ff* Quebicho

POLKA

deo?

495.320 P
1977

SEIXAS, F. P. N. *Que Bicho Deu?*. Victor Prèalle. (5 p.) piano. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495320/mas495320.pdf

Acessado em 08/04/2018

8

ff

f

Que bicho deo? Que bicho deo? Foi

p

no Gato que batêo.

FIM

SEIXAS, F. P. N. *Que Bicho Deu?*. Victor Prèalle. (5 p.) piano. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495320/mas495320.pdf

Acessado em 08/04/2018

4

p

f

ff

f

SEIXAS, F. P. N. *Que Bicho Deu?*. Victor Prèalle. (5 p.) piano. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495320/mas495320.pdf

Acessado em 08/04/2018

5

SEIXAS, F. P. N. *Que Bicho Deu?*. Victor Pralle. (5 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas495320/mas495320.pdf

Acessado em 08/04/2018

CASAdoCHORO

P7969

FECHOU-SE O TEMPO.

POŁKA

Brazileira



EURICO DE C. BRITTO.

Propriedade do Editor.
VICTOR PREALLE, SUCCESSOR.
Rua do Imperador N° 55,
PERNAMBUCO

Prço \$ 000

Britto, E. C. *Fechou-se o Tempo*. Victor Prèalle. (3 p.) piano.

Disponível em http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_2303.pdf

Acessado em 08/04/2018



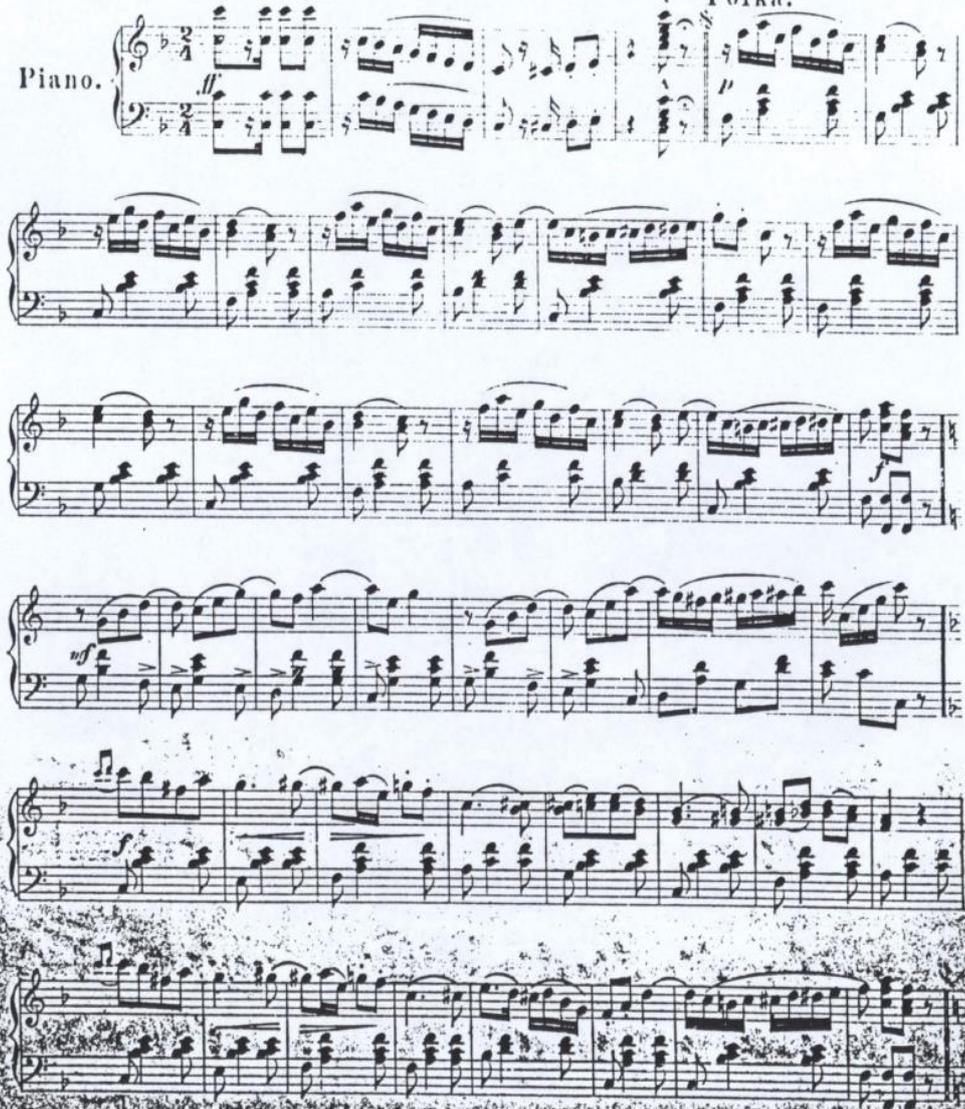
2

Fechou-se o Tempo.
Polka Brasileira

por Eurico de C. Britto.

Introdução. Polka.

Piano.



Britto, E. C. *Fechou-se o Tempo*. Victor Præalle. (3 p.) piano.

Disponível em http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_2303.pdf

Acessado em 08/04/2018

CASAdoCHORO

3

mf

Coda.

f *Fim.* *mf*

D. Coda.

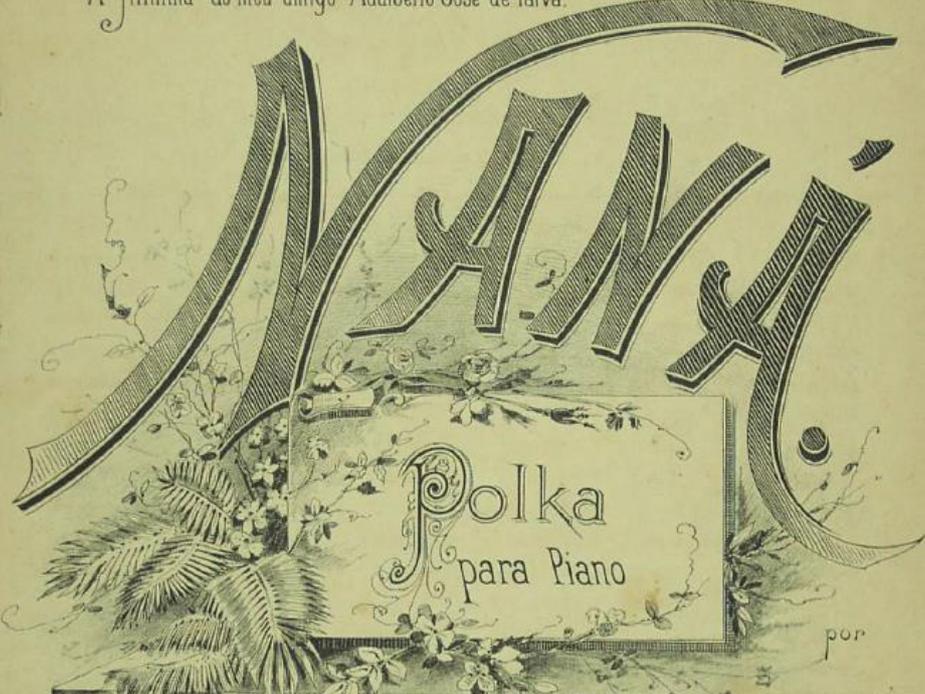
Britto, E. C. *Fechou-se o Tempo*. Victor Pralle. (3 p.) piano.

Disponível em http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_2303.pdf

Acessado em 08/04/2018

6,

A' filha do meu amigo Adalberto José de Paiva.



Polka
para Piano

por

ANTONIO C. DE BARCELLOS.

Musicas do mesmo autor.

Já não é comigo Valsa.
Tu me amas?
Seductora
311. Propriedade do editor. Preço \$ 000.

GRANDE ESTABELECIMENTO
de
Pianos e Musicas

PRÉALLE & COMP.
55 Rua do Imperador 55.
PERNAMBUCO.

COLEÇÃO
C. Guerra Peixe

M-III-95
340

BARCELLOS, A. C. Naná. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767523/mas767523.pdf

Acessado em 08/04/2018

2

NANÁ.

Polka

por Antonio C. Barcellos.

Introdução.
Allegro.

Polka.

311

BARCELLOS, A. C. *Naná*. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767523/mas767523.pdf

Acessado em 08/04/2018

Handwritten musical score for piano, page 3. The score is in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system ends with a double bar line and the word "Fim." in the bass staff. The third system changes to a bass clef and a key signature of two flats (Bb). The fourth system continues with the bass clef and two flats. The fifth system has a dynamic marking "f" in the bass staff. The sixth system continues with the bass clef and two flats. The seventh system ends with a double bar line and the initials "D.C." in the bass staff. A circular stamp from the Biblioteca Nacional is located at the bottom center, with the number 767-523/12.1.1990 D written next to it.

BARCELLOS, A. C. Naná. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767523/mas767523.pdf

Acessado em 08/04/2018

Ultimas Publicacoões

PRÉALLE & C^o

Pernambuco

Rua do Imperador N^o 55.

Pianos e musicas.

Cochicho	Polka	D. J. Marques.	Segredos d'alma	Valsa	C. da Gama.
Impossivel	Valsa	D. J. Marques.	Scismando	Polka	M. Domingues.
Sempre Ella	Valsa	L. Bello.	Potpourri Carnavalesco	Potpourri	Candido F ^o .
Myosotis	Schottisch	L. de Souza.	Mes songes	Polka	M. Domingues.
Voemos	Valsa	D. J. Marques.	Bellezas do Recife	Polka	M. Domingues.
Apulcho de Castro	Dobrado	Murmurio	Valsa	D. J. Marques.
Violamama	Valsa	Risos de amor	Polka	C. da Gama.
Tamburin	Polka	E. Waldteufel.	Brasileira	Polka	M. Domingues.
Demonio da meia noute	Valsa	F. L. Colás.	Sensivel	Polka	C. da Gama.
Porque Não ?	Valsa.	Thiago da F ^o .	Zeny	Polka	M. Domingues.
Maz a sorte não o quiz	Valsa	A. da Gama.	Les Nymphes	Impromptu-Valsa	G. Bachmann.
Zazá	Polka	M. Domingues.	Volante	Valsa	M. Domingues.
Adelina	Reverfe	C. Lyra.	Airosa	Valsa	D. J. Marques.
Quero e não posso	Valsa	D. J. Marques.	Doux Souvenirs	Polka	M. Domingues.
Ja não é commigo	Valsa	A. C. de Barcellos.	Meiguice	Valsa	M. Domingues.
Vinte e cinco de Março	Dobrado	Candido F ^o .	Pereira Lima	Dobrado	Candido F ^o .
Fechou-se o tempo	Polka	Eurico de Britto.	Bem podera ser minha	Valsa	D. J. Marques.
Vamos dançar ?	Polka	M. Domingues.	Jsto Sim	Polka	C. da Gama.
A Pandega	Polka	C. Lyra.	Não Creio!	Valsa	C. da Gama.
Stella	Polka	C. da Gama.	Pik-nik	Valsa	D. J. Marques.
Calouros	Polka	M. Domingues.	Ha novidade na casa!	Polka	Luiz de Britto
Demonio da meia noute	Quadrilla	F. L. Colás.	Olha o urso!	Polka	M. Domingues.
Flores da Capunga	Valsa	C. Lyra.	Mysteriosa	Polka	M. Domingues.
Eu te amo	Valsa	D. J. Marques.	Mimo do Céu	Valsa	M. Domingues.
Quem me falla	Polka	D. J. Marques.	Ambrosina	Valsa	M. Cléto.
Marcina	Valsa	D. J. Marques.	Yayá	Valsa	D. J. Marques.
Nasinha	Schottisch	D. J. Marques.	Picapáo	Fango	P. Milanez.
Tais-toi mon cœur!	Valsa	Claudio da Gama.	Divinal	Grande Valsa	M. Domingues.
A Moreninha	Polka	Claudio da Gama.	José Marianno	Dobrado	G. Lentini.
Graciosa	Gavotta	Euclydes Fonseca.	Maria Luiza	Valsa	M ^o Cléto.
Vacillante	Gavotta	Misael Domingues.			

BARCELLOS, A. C. Naná. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767523/mas767523.pdf

Acessado em 08/04/2018

A' Ex.^{ma} S^{ra}. D. MARIA DA GLORIA MARQUES.

RISOS DE AMOR

Polka

PARA
PIANO
Por

CLAUDIO P. DA GAMA

M-III-40

PREÇO 1\$000.

Propriedade do Editor
VICTOR PRÉALLE SUCCESSOR
Rua do Imperador N.º 55.
PERNAMBUCO.

BRAND STRAELSC
DE MUSI
Buschmann & Guir
RUA DOS CURYTES N.º 50
RIO DE JANEIRO



GAMA, C. P. *Risos de Amor*. Victor Prèalle. (3 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas197195/mas197195.pdf

Acessado em 08/04/2018

2

Risos de Amôr.

POLKA.

Moderato.
Introdução.

por Claudio P. da Gama.

Piano.

p *f* *dim.* *p* *ff*

Polka.

259

GAMA, C. P. *Risos de Amor*. Victor Prèalle. (3 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas197195/mas197195.pdf

Acessado em 08/04/2018

3

dolce

f

cresc.

p

f

p

f

D. S. al F.

1.

2.

253

194.195.13

GRANDE ESTABELECIMENTO DE PIANOS E MUSICAS Roschmann & Guimarães

GAMA, C. P. *Risos de Amor*. Victor Pralle. (3 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas197195/mas197195.pdf

Acessado em 08/04/2018

To III^{mo} Senr. Carneiro da Cunha.

A MORENINHA

POLKA PARA PIANO

CLAUDIO DA GAMA.

PRÉALLE & Cº
Rua do Imperador Nº 55.
PERNAMBUCO.
Preço 1 \$ 000.

Propriedade do Editor
COLEÇÃO
C. Guerra Peixe

M-III-86

GAMA, C. P. *A Moreninha*. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767518/mas767518.pdf

Acessado em 08/04/2018

2

Ao Ill^{mo} Señr Carneiro da Cunha.

A Moreninha.
Polka.

Introdução.
Tempo de polka. por Claudio da Gama.

Piano. *p* *cre-*

scen *do* *ff* *p*

Polka.

277

GAMA, C. P. A *Moreninha*. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767518/mas767518.pdf

Acessado em 08/04/2018

3

277

D. C.

BIBLIOTECA NACIONAL
767.518/10-1.1990

GAMA, C. P. A *Moreninha*. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767518/mas767518.pdf

Acessado em 08/04/2018

Ultimas Publicacoões

PRÉALLE & C^o

Pernambuco

Rua do Imperador N^o 55.

Pianos e musicas.

Cochicho	Polka	D. J. Marques.	Segredos d'alma	Valsa	C. da Gama.
Impossivel	Valsa	D. J. Marques.	Scismando	Polka	M. Domingues.
Sempre Ella	Valsa	L. Bello.	Patpourri Carnavalesco	Potpourri	Candido F ^o .
Myosotis	Schottisch	L. de Souza.	Mes songs	Polka	M. Domingues.
Voemos	Valsa	D. J. Marques.	Bellezas do Recife	Polka	M. Domingues.
Apulcho de Castro	Dobrado	Murmurio	Valsa	D. J. Marques.
Violamama	Valsa	Risos de amor	Polka	C. da Gama.
Tamburin	Polka	E. Waldeufel.	Brasileira	Polka	M. Domingues.
Demonio da meia noite	Valsa	F. L. Colás.	Sensivel	Polka	C. da Gama.
Porque Não?	Polka	Thiago da Fa.	Zeny	Polka	M. Domingues.
Maz a sorte não o quiz	Valsa	A. da Gama.	Les Nymphes	Impromptu-Valsa	G. Bachmann.
Zazá	Polka	M. Domingues.	De quinze em quinze dias	Quadrilha	Ferr ^o Pinto.
Adelina	Reverie	C. Lyra.	Airosa	Valsa	D. J. Marques.
Quero e não posso	Valsa	D. J. Marques.	Doux Souvenirs	Polka	M. Domingues.
Ja não é commigo	Valsa	A. C. de Barcellos.	Meiguice	Valsa	M. Domingues.
Vinte e cinco de Março	Dobrado	Candido F ^o .	Pereira Lima	Dobrado	Candido F ^o .
Fechou-se o tempo	Polka	Eurico de Britto.	Bem podera ser minha	Valsa	D. J. Marques.
Vamos dançar?	Polka	M. Domingues.	Jsto Sim	Polka	C. da Gama.
A Pandega	Polka	C. Lyra.	Não Creio!	Valsa	C. da Gama.
Stella	Polka	C. da Gama.	Pik-nik	Valsa	D. J. Marques.
Calouros	Polka	M. Domingues.	Ha novidade na casa!	Polka	Luiz de Britto
Demonio da meia noite	Quadrilha	F. L. Colás.	Oha o urso!	Polka	M. Domingues.
Flores da Capunga	Valsa	C. Lyra.	Mysteriosa	Polka	M. Domingues.
Eu te amo	Valsa	D. J. Marques.	Mimo do Céu	Valsa	M. Domingues.
Quem me falla	Polka	D. J. Marques.	Ambrosina	Valsa	M. Cléto.
Marcina	Valsa	D. J. Marques.	Jayá	Valsa	D. J. Marques.
Nacinha	Schottisch	D. J. Marques.			

1

GAMA, C. P. *A Moreninha*. Victor Prèalle. (4 p.) piano.

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas767518/mas767518.pdf

Acessado em 08/04/2018