

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DENIS WAN-DICK CORBI

**NO CALABOUÇO DAS LEMBRANÇAS: DIÁLOGOS
ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E MÚSICA URBANA A
PARTIR DE *O CHORO* DE 1936**

FRANCA
2019

DENIS WAN-DICK CORBI

**NO CALABOUÇO DAS LEMBRANÇAS: DIÁLOGOS
ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E MÚSICA URBANA A
PARTIR DE *O CHORO* DE 1936**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia da Costa Garcia.

**FRANCA
2019**

C789n

Corbi, Denis Wan-Dick

NO CALABOUÇO DAS LEMBRANÇAS: DIÁLOGOS ENTRE
HISTÓRIA, MEMÓRIA E MÚSICA A PARTIR DE O CHORO DE
1936 / Denis Wan-Dick Corbi. -- Franca, 2019

122 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. Historiografia. 2. Música. 3. Memória. 4. Rio de Janeiro. 5.
Choro. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DENIS WAN-DICK CORBI

**NO CALABOUÇO DAS LEMBRANÇAS: DIÁLOGOS
ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E MÚSICA A PARTIR
DE *O CHORO* DE 1936**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:

Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP-Franca)

1º Examinador:

Dra. Márcia Regina Naxara (UNESP- Franca)

2º Examinador:

Dr. Pedro de Moura Aragão (UNIRIO – Rio de Janeiro)

Franca, 15 de Agosto de 2019.

A meus pais, Antonio e Jane.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade concedida.

Agradeço a minha família pelo apoio concedido.

Agradeço a minha orientadora pela atenção despendida.

Agradeço aos pesquisadores presentes na minha banca de defesa pelo cuidado nas análises.

Agradeço aos amigos e amigas que a vida me proporcionou ao longo desta jornada.

E, por fim, agradeço a memória do Animal, dos chorões descritos por ele e ao espetáculo mágico da vida que, apesar de todos os ruídos que insistem em nos acometer, sempre é possível compor uma outra sinfonia, mesmo que escrita.

“Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua, por assim dizer, no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis”.

Umberto Eco

CORBI, Denis Wan-Dick. “No calabouço das lembranças: diálogos entre história, memória e música urbana a partir de *O Choro de 1936*”. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

RESUMO

As narrativas da década de 1930 sobre música urbana no Brasil nos apresentam um modo singular de escrita da história que pode ser observado sob diversos aspectos. Neste trabalho, escolhemos investigar *O Choro*, de autoria de Alexandre Gonçalves Pinto, publicado em 1936, cuja estrutura textual e organização de suas memórias influenciará, de muitos modos, a historiografia do choro brasileiro. Neste sentido, para examinarmos esse registro de memória do carteiro, elegemos certas teorias da memória que nos servem não apenas para analisarmos esta narrativa, como ainda compreendermos um pouco mais desse universo escrito e narrado pelos chamados “primeiros historiadores da música popular”, isto é, os memorialistas de 1930. Sendo assim, buscamos alternativas epistemológicas para dar conta de enxergarmos todo o impacto que essa produção sobre música urbana causou na historiografia do tema. Dentre elas, trouxemos a análise do discurso como um campo adjacente, que se mostrou extremamente significativo para compreendermos mais desse passado da música popular no Brasil. Por fim, identificamos as localidades que o carteiro apresenta em *O Choro* a fim de que, por meio desse processo analítico, nos aproximemos mais da história e da tradição do choro brasileiro, seja esta imaginada ou vivida e, de certa maneira, inventada por seu autor/narrador.

Palavras-chave: Memória. Historiografia. Música Urbana. Rio de Janeiro. Choro.

ABSTRACT

The narratives of the 1930s about urban music in Brazil present us with a singular way of writing history that can be observed in several aspects. In this work, we chose to investigate *O Choro*, by Alexandre Gonçalves Pinto, published in 1936, whose textual structure and organization of his memories will influence, in many ways, the historiography of Brazilian choro. In this sense, to examine this register of memory of the postman, we choose certain theories of memory that serve us not only to analyze this narrative, but also to understand a little more of this universe written and narrated by the so called "early historians of popular music", that is, the memorialists of 1930. Thus, we seek epistemological alternatives to account for seeing all the impact that this production on urban music caused in the historiography of the theme. Among them, we have brought discourse analysis as an adjacent field, but it has proved extremely significant in order to understand this past of popular music in Brazil. Finally, we identify the locations that the postman presents in *O Choro* so that through this analytical process we will get closer to the history and tradition of Brazilian choro, be it imagined or lived and, in a way, invented by its author / storyteller.

Keywords: Memory. Historiography. Urban Music. Rio de Janeiro. Choro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 01 – ACOMODAÇÕES DAS MEMÓRIAS NA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR URBANA.....	22
1.1 – O fascínio das reminiscências: diálogos entre música urbana brasileira e teorias da memória	22
1.2 – Perspectivas teóricas: Bergson, Halbwachs e Ricoeur	42
CAPÍTULO 02. ESTRATÉGIAS DE ESCRITA DOS MEMORIALISTAS DE 1930: LINGUAGENS E DISCURSOS.....	61
2.1. Consonâncias e dissonâncias metodológicas na historiografia da música urbana	61
2.2. Comportamentos típicos nas construções textuais sobre a história do choro	73
2.3. Entre memórias e discursos: uma sistematização possível da estrutura narrativa de <i>O Choro</i>	82
CAPÍTULO 03 – O ITINERÁRIO DO CHORO E A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO NO LIVRO DO CARTEIRO	87
3.1. O Rio da <i>belle époque</i> e <i>O Choro</i>	87
3.2. A cidade e a invenção da tradição do choro no texto do carteiro.....	97
3.3. A Cartografia Musical Em <i>O Choro</i> : logradouros, instituições e pontos de encontro dos chorões.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	120
ANEXOS.....	123

INTRODUÇÃO

“Como Mnemosyne, Clio pode ser arbitrária, plural, falível, caprichosa, interpretativa dos fatos, que se esforça em trazer a luz e compreender.”¹

Nas publicações de 1930 sobre a música urbana brasileira, que apresentaram o cenário da capital carioca como pano de fundo de uma tradição da música popular, desde o último quartel do XIX até as décadas iniciais do século XX, verificamos uma difusão de memórias sobre os personagens que integraram a cena musical passada, cujas interpretações conduziram os leitores para uma atmosfera mítica, repleta de situações fantasiosas e de condições peculiares dos músicos vista num Rio antigo; que os levaria para um passado encantado, por assim dizer.

Podemos destacar que essas narrativas, entre outras características que as articulam com os domínios ficcionais, apresentaram um suposto desinteresse contextual, sobretudo nos textos produzidos ao longo da década de 1930, no que se reporta à disposição ordenada de elementos históricos que estariam prontamente relacionados com as problemáticas que a música ensinaria. Neste sentido, se observarmos, por exemplo, certos aspectos culturais e musicais imbricados com boa parte dos grupos sociais que viviam naquele período conturbado da história do Brasil e, em especial, do Rio de Janeiro e suas múltiplas reformas urbanas, poderemos constatar que esses impactos seriam pouco vistos nos textos sobre a música urbana.

Ademais, na maioria dos casos, essas narrativas de 1930 careceriam de uma cronologia mais disciplinada dos fatos relativos ou, pelo menos, que organizasse melhor aquele passado da música urbana, o que acabaria comprometendo, de algum modo, a constituição de uma narrativa histórica crítica² referente à música popular urbana brasileira desse período de formação do pensamento crítico respectivo. No entanto, devemos ter em mente que essas publicações integram e constituem um pensamento sobre música popular no Brasil ainda em processo de formação, ou melhor, modos de escrita que partilhariam um imaginário de época e isto merece, de nossa parte, uma atenção pouco mais cuidadosa.

Por numerosas vezes, o passado da música urbana brasileira, apresentado por meio de uma escrita histórica singular, permaneceria apoiado nas anotações de memórias pessoais que demandariam outras conexões históricas mais plausíveis (teoricamente realizadas em análises

¹ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

² A ideia que Jörn Rüsen propõe sobre consciência histórica ilustra parte das relações presentes em uma narrativa crítica, pois “trata-se de uma consciência do passado que possui uma relação estrutural com a interpretação do presente e com a expectativa e o projeto de futuro”. Neste sentido, “a narrativa histórica organiza essa relação estrutural das três dimensões temporais com representações de continuidade, nas quais insere o conteúdo experiencial da memória, a fim de poder interpretar as experiências”. In: RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. (p.65)

ulteriores), as quais elucidariam certos encadeamentos de eventos pretéritos vinculando-os às estruturas sociais do período com mais acuidade, como no caso da *belle époque* brasileira e seus intercâmbios culturais que integraram muitos setores da sociedade carioca, presentes também nesse universo artístico da virada do XIX para o XX que pretendemos problematizar ao longo desse trabalho.

Sendo assim, a reelaboração de uma história a partir de um passado geral³ – expressão recorrente nas ideias de Bergson – e, portanto, articulado à música urbana e suas sociabilidades decorrentes das manifestações de uma comunidade afetiva, como no caso dos chorões, não mais vista através de uma conjuntura que se constitua por casos isolados, ensejaria, no mínimo, uma interpretação mais sistemática desse período e, de certa forma, menos casuística – como numa observação de histórias relativas aos músicos da *belle époque* que envolveria não apenas suas biografias, mas também a análise de acepções dos autores que escreveram sobre o tema, o tempo no qual ocorreu tal produção e, num esforço mais acadêmico, como e quando seriam possíveis tais rememorações acerca da história da música, suas escolhas narrativas, seus modos de escrita, entre outros aspectos.

Entretanto, essa tentativa de reconstrução crítica de um passado determinado a partir do cenário da capital irradiante de *fin-de-siècle*, tendo em vista a música popular urbana, ou seja, um passado reelaborado com mais objetividade e racionalidade para analisar tal objeto, naturalmente não pode ignorar boa parte da herança que essa historiografia particular da música popular brasileira nos deixou, mesmo que ela nos apresente um viés valorativo muito acentuado desde suas primeiras publicações do século XX. Em outras palavras, ainda que essas produções escritas estejam repletas de argumentos de autoridade e juízos de valor acerca desse objeto que envolve a música urbana, resultando em acepções apaixonadas sobre o tema, característica bem recorrente nos livros de 1930.⁴

Os autores mais significativos da geração de 1930, chamados “primeiros historiadores da música popular urbana brasileira”⁵ junto de outras produções subsequentes sobre música no Brasil se tornariam representativos de um passado encantado, mencionado antes, na medida em que supervalorizaram, por exemplo, as origens da música popular urbana e as biografias de seus personagens relacionados, aproximando aquele passado referente à música com as culturas dos cidadãos contemporâneos as suas escritas.

³ Retomaremos essa expressão mais detalhadamente no capítulo um desta pesquisa.

⁴ A produção dos autores da geração de 1930 está repleta de opiniões e de juízos de valor, por exemplo.

⁵ MORAES, José Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006, p.117-133.

Neste sentido, observamos, nessas produções que se queriam representativas de uma identidade genuinamente brasileira, numerosos argumentos de autoridade e muitas opiniões que mais integravam um modo de escrita das crônicas, dos jornais de época, entre outras produções, isto é, um tipo de sistematização do passado que mais se assemelhava com anotações livres de memória pessoais, um registro sem o devido cuidado metodológico, mesmo que a maioria dessas narrativas não pleiteasse, por exemplo, uma posição de escrita acadêmica.

Contudo, essas narrativas de memória sobre a música popular no Brasil a partir dessas produções da década de 1930 criariam um modo singular de reordenamento histórico e de organização do passado relacionado ao tema, uma escrita histórica relativa ao assunto da música popular urbana que impactaria, sobretudo, a historiografia do choro brasileiro.

Ao que nos parece, a opção dos primeiros memorialistas da geração de 1930 em adotar este procedimento de análise, marcadamente apaixonado pelo assunto e pelos personagens descritos por essas narrativas nas quais existe, como dissemos, o uso excessivo de opiniões que mais exaltariam àquela paisagem sonora do que a criticariam, especialmente quando pensamos em termos de uma construção historiográfica, não representou um problema naquele momento. Bem ao contrário: muitos desses narradores acreditariam que seus livros proporcionariam, para seus leitores, uma compreensão mais ampla do passado da música brasileira por utilizarem, nessa construção textual, argumentos de autoridade de quem *viu, ouviu e/ou participou* de toda cena retratada.⁶

Em contrapartida, o que nos chama atenção, *grosso modo*, no tocante à historiografia da música popular urbana brasileira é que, a despeito de todos avanços epistemológicos realizados no campo historiográfico em sentido amplo – como as reflexões acerca das teorias da história articuladas aos campos da memória – não se identifica um impacto significativo na narrativa de pesquisadores que trataram desse mesmo objeto histórico em períodos posteriores ao da geração de 1930. Noutras palavras, parece-nos que essa herança escrita sobre a música urbana brasileira, instituída principalmente por seus “primeiros historiadores” e, vale ressaltar aqui, tributária dos registros de memória e de todos os desdobramentos que interligam as análises de documentos

⁶ É possível detectar inúmeros argumentos de autoridade na produção dos memorialistas. Destacaremos dois que nos servem para ilustrar essas opções: “Estes capítulos possuem, todavia, um mérito: foram vividos no meio dos sambistas da terra em que nasci” In: BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933. (p.13) e: “Nas minhas reportagens, nas minhas investigações que, o leitor amigo (ou inimigo), vai ler, poderei não agradar no estilo, mas, uma coisa eu garanto – o que falta em flores de retórica, sobra em informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas.” In: GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedito, 1933. (p.20)

dessa natureza, adquiriu tal força, mormente na historiografia do choro brasileiro, que muitos autores insistem em reproduzir um estilo textual que se reitera *ad eternum*.⁷

Isto posto, podemos já adiantar a hipótese de que certas condutas metodológicas usadas nessas primeiras produções sobre música urbana, digamos assim, são recorrentes nas múltiplas historiografias e nas reconstruções subsequentes acerca das histórias que trataram do choro brasileiro e, além disso, essas condutas aparecem dispersas noutras narrativas que uma dada linhagem de pesquisadores construiu em seus trabalhos os quais, muito provavelmente, seriam inspirados no estilo textual dos memorialistas de 1930 e fundamentados também a partir das estratégias de escrita da história desenvolvidas por eles.

Variadas publicações, portanto, distantes do período histórico de 1930, transformaram o mundo passado da música urbana carioca em um mero repositório de curiosidades e de lendas pessoais as quais, como foi lembrado, serviriam mais para excitar a imaginação dos leitores do que explicar contextos passados mais satisfatoriamente, ou relatar algo mais pertinente deste universo pretérito como numa interpretação sistemática que, ao menos, chamasse atenção para os processos históricos relacionados aos fatos passados articulando, por exemplo, o grupo social dos chorões com outros personagens relacionados com às culturas populares daquela época.

Em suma: boa parte da historiografia sobre o choro brasileiro se constituiu através de biografias de músicos, associadas a um cenário idílico no qual existe pouco, ou quase nenhum, embasamento histórico-contextual. Mais precisamente então: essa historiografia particular se estabeleceu através do paradigma de escrita, emprestado da música erudita, que se apoia na vida e obra de seus personagens para dar conta dos processos históricos referentes.

Com efeito, as narrativas desses memorialistas que nos apresentaram um acentuado viés biográfico, serviram para a reconstrução histórica de gêneros musicais distintos,⁸ construções que estariam estruturadas sobre um mosaico de experiências acumuladas pelos autores (como nos casos dos livros de Orestes Barbosa e Francisco Guimarães que estavam inseridos na cena do samba); reconstruindo histórias isoladas de personagens célebres da música popular que, para seus narradores, daria conta de transmitir um tipo de história geral da música brasileira e, para alguns deles, uma história mais científica sobre esse tema.⁹

⁷ Percebemos este comportamento em produções posteriores ao tempo dos memorialistas de 1930. Esta maneira de se contar a história desse passado musical persiste a ponto de gerar um modelo que será copiado e reproduzido.

⁸ Nos escritos de Orestes Barbosa e Francisco Vagalume, o mote principal é o samba, embora apareçam outros ritmos formadores nessas histórias. Já em *Chiquinha Gonzaga*, Mariza Lira contempla o choro da maestrina ao lado de músicas interpretadas pelos pianeiros, uma espécie de ponte entre o universo erudito e o popular.

⁹ Barbosa (1933) como Guimarães (1933) preocuparam-se com o lugar social que a música popular ostentava.

Entretanto, duas perspectivas de análises desse passado da música e, particularmente, do choro brasileiro saltam aos olhos num primeiro contato com essa produção textual. Duas maneiras de escrita histórica do assunto se destacam e que pontuaremos nesta investigação. Antecipando brevemente a questão, observamos que ao menos dois caminhos interpretativos se destacaram na historiografia do choro: um ensaístico e outro de tendência sociológica.

Uma parte significativa dos pesquisadores assumiu, na composição de suas histórias, procedimentos metodológicos e textuais diretamente relacionados com as narrativas de 1930, articulando diversas lendas e curiosidades contidas naquele universo sonoro carioca com dados bem pouco objetivos ou, digamos, com construções nem tanto históricas. Uma dada vertente de autores, portanto, esteve articulada às disposições ensaísticas e ficcionais dos memorialistas.

Por outro lado, outros pesquisadores mais afeitos às problematizações de um tipo de história social, consideraram minimamente os processos históricos relativos entre a sociedade brasileira e a música popular, e estariam, assim, associados às perspectivas históricas que variaram, por exemplo, entre questões quantitativas e dados objetivos referentes ao consumo, a produção e a circulação dessa música urbana, e ora se inclinaram a interpretações qualitativas que ilustram performances, pensando sobre a recepção, a audiência, entre outros vieses.

De toda forma, uma das estratégias de escrita que mais se apresentam nas narrativas formadoras da música urbana diz respeito a proximidade afetiva com os músicos, buscada e reforçada pelos narradores e por quase todos memorialistas de 1930, isto é, uma proximidade entre autor/narrador e personagens relatados que apareceria ainda nas (re)criações da história social do choro brasileiro em momento subsequente, impactando toda a história dessa tradição em particular que se desenvolveu, sobretudo, a partir da narrativa de *O Choro* de 1936.

Ademais, certas práticas se transformariam em parâmetros textuais suficientes que, para alguns, serviriam para contar muitas dessas histórias acerca do choro e, por que não dizer, dos curiosos casos que envolviam aqueles primeiros chorões, desde as supostas origens dessa prática musical e das rodas de choro que geravam, entre outros aspectos, os encontros festivos que marcaram profundamente a história desse gênero urbano brasileiro particular.

Outras pesquisas, porém, mais preocupadas com aspectos históricos estruturais e dados quantitativos desse período tratado, abordariam o passado musical carioca de maneira pouco mais crítica, e seus autores, dos quais muitos não eram inseridos nesta cena musical, analisariam suas fontes e seus documentos de modo menos apaixonado, com um distanciamento necessário para que uma reconstrução crítica mais adequada dessa história transcorresse.

Notadamente, publicações como *Choro: do quintal ao municipal* (1998), do músico Henrique Cazes; *Joaquim Callado: o pai do choro* (2008), *Almanaque do Choro* (2003), ambas

do historiador André Diniz, são exemplares de uma conduta historiográfica mais ensaística concebida, então, desde os memorialistas, conduta que observaremos com mais precisão no segundo capítulo desta pesquisa.

Já investigações como *Música Popular: um tema em debate* (1966), do pesquisador José Ramos Tinhorão, *Violão e Identidade Nacional* (2011), da musicista Márcia Taborda e *O baú do Animal* (2013) do músico e pesquisador Pedro Aragão, seguiriam por uma linha historiográfica mais analítica e relacionada com as problematizações que se engendraram a partir de uma história social de modo geral.

De toda maneira, não se trata, apenas, de examinarmos as opções estilísticas e textuais que esses autores maneijaram em suas narrativas historiográficas sobre o choro no Brasil, mas sim compreendermos porque muitas pesquisas e suas construções discursivas, depositadas nos textos, buscariam ainda mitos fundadores, heróis da velha guarda musical, destacados e muito valorizados nos escritos do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, publicados em 1936 em seu livro *O Choro*.

Ou seja, queremos investigar o porquê esse imaginário partilhado e (re)criado a partir dos escritos desse carteiro, com apelido de Animal e autor/narrador desse documento inaugural sobre a tradição escrita do choro brasileiro, influenciou, substancialmente, toda uma produção historiográfica subsequente, a ponto de edificar as histórias que envolvem esse gênero musical urbano junto de, digamos assim, um valor de verdade incontestável, ou melhor, junto de fatos descritos e narrados por meio de lembranças pessoais embaralhadas ao longo desse registro que nos apresentam, também, uma metodologia obscura de reorganização de todos esses dados.

E, mais, observarmos outros trabalhos que se apropriaram dos escritos de Gonçalves Pinto, prescindindo de ferramentas mínimas de análise dos documentos de memória e do campo conceitual que articula parte das teorias estabelecidas sobre essa faculdade psicossocial com as narrativas dessa natureza; além disso, deixando de lado os impactos que os conhecimentos obtidos por essas reflexões provocaram e continuam provocando nas interpretações de um dado passado, ou seja, não atentando para os aspectos metodológicos que nos servem para criar uma outra historiografia mais ampla.

Por esse prisma, nosso documento central que servirá para a realização dessas análises, publicado em 1936, *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos* do autor/narrador Alexandre Gonçalves Pinto, têm muito a nos dizer. Carioca, carteiro de profissão, músico chorão de menor escala, como ele mesmo se intitula, conhecido por Animal¹⁰ e autor desse texto inaugural que

¹⁰ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.6)

demarca uma tradição escrita sobre a música do choro no Brasil, reedificando uma tradição de músicos populares que tiveram suas experiências de vida nesse Rio antigo o que, na narrativa, abarca o último quartel do século XIX e as três décadas iniciais do XX, “de 1870 para cá”.¹¹

Partindo de anotações pessoais coletadas também nas rodas de choro e nos espaços de sociabilidade, pelos quais àquela comunidade de chorões transitava, “o carteiro se apresenta como porta-voz de uma série de personagens da época”¹² arquitetando uma narrativa singular que acabaria por se tornar um ponto chave no desenvolvimento da historiografia desse gênero musical, uma espécie de marco referencial que influenciaria muitas das perspectivas históricas relacionadas com o estudo do choro brasileiro e, sobretudo, com seus primórdios.

O musicólogo Pedro Aragão acertadamente nos diz que “sua escrita é uma trama polifônica e complexa” que mistura “fragmentos da imprensa carnavalesca da *belle époque*, elementos da oralidade, gírias, fragmentos de conceitos e ideias de diferentes estratos sociais da época”¹³. Trata-se, portanto, de uma narrativa entrecortada mais pelo discurso fragmentário referente às memórias partilhadas pelos chorões (podemos chamar de um *interdiscurso* que apoia essa tradição popular que se consolidava), do que configurações discursivas próprias de uma narrativa de história enquanto ciência do passado.

Neste sentido, então, esse registro consolida uma coletividade de músicos e personagens de época através de um discurso polifônico aparente no texto, referindo-se às práticas musicais e sociais que envolviam e que se articulavam com a cena do choro carioca em seus primórdios. Predispõe, por outro lado, uma espécie de cristalização acerca de um mundo passado encantado, na medida em que inaugura um modo de se proceder em termos narrativos, isto é, *O Choro* seria responsável por um olhar típico sobre o passado desse gênero musical urbano, nascido no Rio de Janeiro, e ditaria caminhos interpretativos que influenciariam trabalhos posteriores que (re)construíram ou, apenas reproduziram, aspectos da história do choro brasileiro.

A narrativa de Gonçalves Pinto abarca, ainda, lapsos temporais que raramente foram questionados pela historiografia subsequente, temporalidades difusas que apareceriam inseridas nas histórias do choro sem um cuidado metodológico devido, e isso, observamos, não apenas nas análises e construções textuais daquela vertente ensaística da música popular urbana.

Na narrativa de *O Choro*, portanto, aparecem polissemias mal problematizadas pela historiografia de modo geral, significados dispostos em encadeamentos tortuosos criados pelo texto do Animal e, por diversas vezes, conexões históricas conflitantes se as compararmos com

¹¹ Idem.

¹² ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013. (p.127)

¹³ Idem (p. 16)

outros documentos de época, posicionamentos que, de alguma forma, seriam decorrentes das reconstruções textuais truncadas usadas pelo autor/narrador – e, também, (inter)discursivas – conformadas a partir de uma série estabelecida de lembranças desordenadas do mesmo, que aparecem dispersas e furtivamente no livro de 1936. Não obstante a tudo exposto, “seu discurso é usado por praticamente todos os escritos sobre o choro da segunda metade do século XX para validar e ‘ressignificar’ o choro”¹⁴ no Brasil.

Com uma delimitação temporal clara, apresentada logo no início do seu texto, ou seja, de um período localizado entre 1870 até meados da década de 1930, o carteiro (re)constrói uma certa tradição musical brasileira “fazendo ressurgir das trevas uma grande parte de celebridades que dormiam no esquecimento”¹⁵ criando e, até inventando, uma genealogia sobre a história do choro que seria adotada em outros registros sobre esse tema.

Diante da coletividade de músicos chorões cariocas, descritos e evocados pelo livro *O Choro*, Gonçalves Pinto escalona os biografados segundo seus próprios critérios, somando os resultados obtidos por suas anotações com as opiniões dos personagens que, segundo ele, circulavam nas rodas da época que eram frequentadas por todos os que respiravam a música do choro, pontuando, assim, práticas musicais da comunidade afetiva de chorões e certos hábitos empregados por eles desde o começo da *belle époque* brasileira; tudo por meio de parâmetros textuais bem específicos junto de um olhar histórico essencialmente singular e, muitas vezes, de difícil compreensão e, talvez por consequência disso, complexo de manejar numa narrativa.

O carteiro então nos apresenta um Rio de Janeiro peculiar, encantado por uma atmosfera sempre saudosista “dos tempos que não voltam mais” ao lado de um passado mágico, encantado pelas lembranças pessoais e coletivas do autor/narrador, que ora experimenta, ora imagina, ora aparece nas cenas musicais relatadas, conectando em sua narrativa, outras histórias que o choro, compreendido numa ampla acepção, comportava em seu arcabouço. Vale lembrar que o choro admitia e continua admitindo diversas práticas musicais, advindas de ritmos bem variados.¹⁶

Ademais, as memórias do carteiro detêm um caráter missionário¹⁷, uma preocupação em transmitir o legado histórico dos chorões da velha guarda da música para futuras gerações. Existem na narrativa, diálogos direcionados explicitamente para o público leitor e, ainda,

¹⁴ Idem. (p.23)

¹⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.207)

¹⁶ Vale ressaltarmos que a música do choro constituiu-se por meio de ritmos variados, um estilo multifacetado de melodias e harmonias que demonstram a natureza variada desse gênero musical. Em sua formação, podemos observar a herança, por exemplo, do lundu e da modinha, do maxixe e do batuque, etc.

¹⁷ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.207)

confabulações imputadas aos personagens que integram os mais de 390 verbetes que compõem o texto do carteiro.

Dito isto, precisamos salientar que documentos de memória necessitam de indagações específicas, as quais envolvem operações críticas detalhadas, investigações sobre os modos de fabricação de mundos pregressos decorrente destes registros, isto é, certas ferramentas teóricas distintas da historiografia, necessárias para nos aproximarmos pouco mais do passado escolhido que se pretende observar. E, ainda, “se a memória costuma ser automaticamente correlacionada a mecanismos de retenção, depósito e armazenamento, é preciso apontá-la também como dependente de mecanismos de seleção e descarte. Ela pode, assim, ser vista como um sistema de esquecimento programado”.¹⁸

Neste sentido, no primeiro capítulo desta pesquisa dedicaremos especial atenção acerca dessas problemáticas que envolvem a história e a memória. Paralelamente, enfatizamos que as narrativas não-ficcionais, aquelas advindas dos campos nebulosos da memória, construídas por meio de delineamentos livres das amarras metodológicas utilizadas pelas historiografias, como o caso de *O Choro*, configuram-se, outrossim, em enunciações de uma dada realidade vivida, apresentando alegações que reportam parte da experiência passada sofrida pelos personagens que integraram essa história, até porque “ao pretender relatar o real, ela [a narrativa] o fabrica. Ela é performática. Ela torna crível o que diz e faz agir por essa razão”.¹⁹

No segundo capítulo, observaremos mais detalhadamente certos aspectos textuais que compuseram aquelas narrativas formadoras do pensamento sobre a música urbana no Brasil, destacando as estratégias de escrita utilizadas por esses autores e que perpassaram gerações de pesquisadores sobre música popular, tendo em vista uma breve análise discursiva desses textos que nos serve, como tentaremos demonstrar, para ampliar pouco mais a compreensão deste mundo passado narrado e, por conseguinte, das histórias sobre o choro brasileiro.

Por outro lado, no terceiro capítulo, examinaremos uma paisagem urbana referida nos registros dos “primeiros historiadores da música popular urbana brasileira”, quando trataremos do itinerário do choro entendido e observado a partir do livro do carteiro, confrontando-o com os dados obtidos pela aferição dos escritos da geração de 1930, procurando identificar o quanto do passado referente à paisagem sonora carioca coexistiu nesses relatos.

Pensaremos, ainda, sobre o modo que aquele passado, embaralhado pelas lembranças e

¹⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A História, cativa da memória?* Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, v.34, 1992. (p.16)

¹⁹ CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (p.53)

anotações de memória dos narradores, apareceu nessas publicações e de que modo esse passado se articulou ao presente dos autores desses registros até o ponto de estabelecer e, de muitos modos, fundar uma história da música popular urbana.

Buscando um modo adequado para entender ideias importantes tais como: a experiência do narrador que se dispõe ao longo dos textos, a qual pode atribuir ao passado da música popular outro tipo de regime de historicidade; as argumentações textuais e os movimentos discursivos das memórias dos narradores; o uso de argumentos de autoridades, entre outras questões, trabalhamos, nesta pesquisa, com dados obtidos e aferidos pela leitura das publicações de 1930 referentes a música urbana no Brasil, e sentimos a necessidade de confeccionarmos uma tabela, anexada ao final deste pesquisa, que pudesse minimamente mapear todas essas questões levantadas. Nela, escolhemos certos campos de observação de *O Choro* que nos serviram para efetuar, mais precisamente, as análises que intentamos realizar neste trabalho.

Assim sendo, a tabela por nós formulada apresenta cinco campos de observação, a saber: o primeiro tratando da ocupação/profissão de cada personagem biografado, o segundo campo dos instrumentos utilizados pelos chorões, o terceiro trata das localidades/espacialidades pelas quais transitava essa comunidade de chorões, o quarto destaca as redes de sociabilidades possíveis que aparecem explícitas na narrativa e, por fim, os movimentos textuais da memória presentes na argumentação do carteiro, ou seja, o discurso de memória do nosso autor/narrador.

Por se tratar de um registro estruturado em tópicos (lembrando que se trata de 394 verbetes, incluindo poemas, prefácio, epílogo, etc.), entendemos que a composição dessa tabela se fez necessária para visualizarmos não apenas as recorrências textuais dispostas na narrativa que se repetem com alta frequência no livro, mas também para associarmos informações desse passado específico da música urbana junto das publicações da geração do carteiro, bem como perceber como se deram os movimentos de memória proferidos no texto que reestruturam a história do choro brasileiro e, num esforço epistemológico, quais tipos de discursos foram manejados pelo autor/narrador de *O Choro* que indicariam parâmetros textuais utilizados noutros momentos da historiografia sobre o tema.

Sendo assim, os dois primeiros campos dessa observação tratam de dados quantitativos referentes às práticas musicais que envolvem a cena do choro, quais instrumentos utilizados pelos chorões, quais ocupações/profissões estão explicitadas na narrativa e, por consequência disso, quais as instituições poderiam ou não acolher aqueles primeiros chorões, colaborando para uma reconstrução da história social do choro, combinada então com os dados obtidos no terceiro e quarto campo da tabela. Por sua vez, contribuirá para traçarmos uma geografia urbana

e musical do Rio antigo, um itinerário do choro possível entre fins do XIX e começo do XX, combinando elementos espaciais junto das redes de sociabilidade destacadas no texto.

Entendemos que os dois últimos campos dessa tabela contribuirão para a pesquisa sobre pelo menos dois aspectos: de um lado, servem para aferirmos os chorões e personagens citados em cada um dos verbetes, o que pode ainda desvelar que tipo de relação o autor/narrador nutria por eles quando rememora uma dada cena ou uma história de vida de cada um desses chorões e, de outro, de que modo Gonçalves Pinto estabelece uma genealogia do choro em sua narrativa que será amplamente adotada, como dissemos, por muitos trabalhos subsequentes, por exemplo naqueles desenvolvidos por Ary Vasconcelos ou mesmo Jacob do Bandolim.

Conjuntamente, ao traçarmos essas redes de sociabilidade evidenciadas na narrativa de *O Choro*, podemos visualizar, em alguma medida, os intercâmbios culturais entre personagens de distintas camadas sociais, encontros que marcaram todo o desenvolvimento e a história desse gênero musical remodelando, também, a inserção que esses grupos sociais obtiveram no contexto histórico do Rio antigo a partir dessa cena musical passada.

Por fim, pretendemos detectar como as memórias do carteiro referiram o passado do choro servindo para a constituição de sua história desde seus princípios, o que impactou toda a historiografia subsequente do tema, observando de que modo elas (re)criaram ou, até mesmo, inventaram uma tradição musical urbana, disposta no texto do carteiro visualizando, ainda, aspectos discursivos, interdiscursivos, textuais e históricos, na tentativa de criar um panorama pouco mais estruturado dessa narrativa e, conseqüentemente, da paisagem sonora carioca tratada por esse documento de 1936.

CAPÍTULO 01 – ACOMODAÇÕES DAS MEMÓRIAS NA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR URBANA

1.1 – O fascínio das reminiscências: diálogos entre música urbana brasileira e teorias da memória

“... em primeiro lugar o tempo não se escoia: ele dura, subsiste, é necessário, do contrário, como a memória poderia percorrer o curso do tempo?”²⁰

As reconstituições de espaços da capital fluminense da primeira República, dispostos na narrativa de *O Choro*, por meio das cenas (re)criadas pelo autor/narrador sobre aspectos do Rio de Janeiro e dos argumentos que ilustram as opiniões do carteiro acerca da história do choro e das histórias dos personagens que integraram seu texto, esboçam relações sociais significativas entre a comunidade de chorões e o passado carioca, e podem delimitar, ainda, o interdiscurso usado nesse registro de memória, reconstruindo boa parte de um passado que envolve tanto a música popular urbana brasileira entre o final do XIX e começo do XX quanto seus principais (re)produtores e agentes culturais, por assim dizer.

Este documento de 1936 nos serve não apenas como um repositório de informações sobre os músicos biografados (mais de três centenas) e sobre as referências importantes acerca de suas ocupações laborais, mas também nos ajuda a observar sociabilidades (re)construídas pela e através dessa linguagem escrita e, conseqüentemente, os enredos criados e estabelecidos nela; apoiados, muitas vezes, em formações discursivas que variaram desde expressões linguísticas recorrentes, fórmulas de oralidade combinadas com o envolvimento que o autor/narrador detém com a maioria dos personagens demonstrando, em alguma medida, as posições discursivas do sujeito significante daquela cena musical passada, entre outros fatores.

No geral, *O Choro* pode nos assegurar um ponto de vista particular sobre, por exemplo, toda a festividade que envolvia a vida dos chorões da *belle époque* e como eles edificariam seus lazeres num contexto político conturbado, marcado pelas inúmeras reformas urbanas que o Rio antigo enfrentou, proporcionando, assim, novas questões sobre o primeiro período republicano brasileiro e suas conjunturas culturais particulares.

Entretanto, para realizarmos uma operação de extração e análise de elementos históricos inscritos nos discursos que essa narrativa de memória nos apresenta, precisamos confrontar as lembranças do carteiro com perspectivas provenientes de diferentes campos do saber, tais como

²⁰ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004. (p.134)

a análise de discurso e as teorias da memória, visualizando, então, possíveis brechas temporais instaladas nesse registro, padrões de criação textual recorrentes que dizem algo mais sobre a cena musical antiga, a fim de que nesse processo detectemos até que ponto o autor/narrador aparece submerso nessa massa de lembranças pessoais e/ou coletivas, como ele transita em seu próprio manancial de informações sobre o passado da música urbana carioca e, de certo modo, como funda uma tradição do choro que se perpetuará no XX.

Como o carteiro nos informa ao longo de seu livro, escrever *O Choro* se tratou de algo árduo de se concretizar, provavelmente por conta da acentuada afetividade e do envolvimento marcante que o autor/narrador tem com essa cena musical passada: “não foi fácil a minha tarefa, lutei como um naufrago que agarrado ao batél da Esperança, luta sulcando o mar revolto da descrença”.²¹

Isto posto, em que medida, então, podemos captar elementos históricos instalados no texto de *O Choro* que nos servem para detalhar pouco mais desse passado particular? Quando o autor/narrador conviveu ou não com determinado chorão ou quando fez uso de artifícios mnemônicos para descrevê-lo por meio de lembranças pessoais e/ou coletivas que carecem de ancoragem mais precisas no tempo passado? Qual o nível de proximidade podemos vislumbrar mais adequadamente entre o autor/narrador e seus amigos chorões? Essas e outras perguntas apontam para a necessidade de novos procedimentos analíticos e outras formas de examinarmos essa fonte histórica tão utilizada na historiografia do choro brasileiro.

Antes, porém, precisamos refletir de que maneira podemos articular os modos de dizer do carteiro, projetados por suas reminiscências no texto de *O Choro* e como eles impactarão em nossas análises, representados sobretudo pelas recordações pessoais e/ou coletivas que foram (re)construídas em um texto acerca de uma tradição musical urbana em desenvolvimento, como o caso do choro brasileiro deste período aqui tratado.

Assim, temos a necessidade de dialogar com outras publicações da década de 1930 que também trataram sobre a música urbana brasileira em formação, sobretudo com os escritos da “geração dos primeiros historiadores da música popular” (expressão cunhada pelo historiador Vinci de Moraes), ou seja, com livros de Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa e Mariza Lira,²² diálogo que aprofundaremos mais no segundo capítulo quando observaremos as estratégias de escrita compartilhadas por estes escritos e entre esses autores.

²¹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.207)

²² MORAES, José Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006, p.117-133.

As (re)construções de acontecimentos históricos em torno da música urbana brasileira desenrolaram-se, de modo geral, através das memórias de sujeitos que vivenciaram esse período tratado tanto como personagem participante da cena musical, um *insider*, quanto um observador distante que (re)elabora o passado numa narrativa singular (poderíamos pensar em um tipo ideal de intelectual de gabinete que utiliza modos específicos para (re)transmitir e (re)contar eventos culturais pregressos), procedimentos textuais que serão, ainda, marcados pelo uso excessivo de opiniões incisivas a respeito da paisagem cultural carioca e, em especial, sonora.

Não obstante as publicações de 1930 nos apresentarem, em demasia, sentimentalismos sobre o assunto da música, opiniões enviesadas sobre muitos músicos descritos e marcadamente apaixonadas por esse tema, essas referências colaboram para uma discussão mais aprofundada sobre, por exemplo, de que modo se constituiu o tema da música urbana brasileira, e como o modelo de escrita dos memorialistas se estabeleceu suscitando, assim, um paradigma textual que influenciaria praticamente toda historiografia relativa ao assunto ao longo do século XX, visto que esses livros e as histórias da música brasileira dispostas neles renderam e continuam a proporcionar novos debates acerca desse objeto histórico particular.

Vale lembrar aqui que, por se tratarem de documentos de memória, o entrecruzamento entre as disciplinas da história e da memória, consubstanciado, por exemplo, em lembranças de um sujeito histórico qualquer – no nosso caso, observadores participantes de uma cena musical passada que se inicia na *belle époque* brasileira, isto é, músicos, jornalistas e cronistas da cidade preocupados em transmitir o legado da música urbana para outras gerações e, por consequência, sua tradição particular – perpassou boa parte da historiografia desse tema, servindo de matriz para a criação de outras histórias, mitos e curiosidades sobre a temática, transmitida tanto pela oralidade característica de grupos sociais envolvidos com a cena musical, quanto pela herança que esse escritos, apoiados em formações discursivas singulares, nos legaram.

Neste sentido, é importante ressaltar que “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”.²³

De outro ponto, podemos interpretar e compreender uma formação discursiva como um arcabouço cultural e histórico de referências que serão compartilhadas, tanto passadas quanto presentes, que determinarão, por exemplo, os modos de fazer dos personagens e as maneiras possíveis de se expressarem no mundo através da linguagem escrita.

²³ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. (p.41)

De todo modo, tentaremos elucidar que, embora o debate sobre os usos e abusos das memórias e seus significados para as historiografias tenham atingido proporções consideráveis nas décadas finais do século XX – aqui podemos mencionar ideias geradas pela história oral tanto quanto por alguns teóricos da memória²⁴ – o entendimento dessa faculdade psicossocial na historiografia carece de formulações pouco mais precisas, no que tange sobretudo o manejo dela em textos históricos; em nosso caso nas narrativas que trataram da música popular urbana brasileira e seus discursos formadores situados na década de 1930.

Nosso debate centraliza-se, então, na articulação entre essa, digamos, primeira produção historiográfica brasileira sobre música popular urbana brasileira e o *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*, publicado em 1936, com tiragem de 10.000 exemplares²⁵, editado pela tipografia Glória no Rio de Janeiro, e de autoria de Alexandre Gonçalves Pinto, um carteiro aposentado e músico. Além disso, observaremos de que modo essas produções se constituíram como as narrativas fundadoras da música urbana brasileira e como impactariam toda produção subsequente relacionada com o tema.

Nosso documento principal, ou seja, o livro *O Choro*, uma grande colcha de retalhos com crônicas sobre um Rio antigo, ora vividas ora imaginadas pelo autor/narrador, pode ser rapidamente ilustrada nas palavras do próprio carteiro que era também chorão, conhecido como Animal nas rodas de choro:

Factos occorridos de 1870 para cá. São chronicas do que se respirava no Rio de Janeiro neste periodo [...], assim como são comparadas as religiões, as sciencias e o credo politico; são comparados os costumes na vida dos pobres de accôrdo com a evolução, tivemos por tradição os costumes bahianos que foram trazidos da Africa pelos nossos queridos antepassados e firmaram os costumes no Brasil, naquilo que é nosso e que aqui guardamos com a maior veneração dentro de nossos corações.²⁶

Acrescente-se a isso que essas memórias estão estruturadas no texto de *O Choro* em tópicos que no geral tratam de pequenas biografias de músicos chorões e as opiniões e vivências do carteiro acerca do mundo passado do choro brasileiro. No livro temos 394 verbetes, sendo que 25 destes, excetuando-se as poesias e cartas, podem ser considerados como não-biográficos não apenas por apresentarem títulos que indicam lugares de encontro (muito embora vários

²⁴ Considerando os trabalhos da História Oral, ver Paul Thompson e Alessandro Portelli. De outro lado, temos na filosofia, Henri Bergson e na sociologia, Maurice Halbwachs, para uma rápida apreciação de alguns autores emblemáticos acerca dos estudos clássicos da memória.

²⁵ Dado questionável, pois, pode se tratar de um erro na edição de 1936.

²⁶ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.9)

deles também tracam biografias), mas por tratarem de situações que compuseram os espaços de sociabilidade da capital fluminense, “desde o tempo do João Minhoca, da Lanterna Mágica do Chafariz do Lagarto, dos Guardas Urbanos, dos pedestres até hoje [...] do que é actualmente, a Maria Cachucha, Moquéas Bahianas e os Trinta Botões do teatro antigo até a Cidade Maravilhosa”,²⁷ além de impressões e descrições do autor/narrador sobre a paisagem cultural.

Esse mosaico de experiências se inicia, para os leitores e para o autor/narrador, como “um hino em louvor e reminiscência dos chorões da velha guarda”.²⁸ Destacamos aqui que reminiscência, no sentido pretendido desta pesquisa, diz respeito à elaboração intencional de uma lembrança por parte do narrador, seja individual e/ou coletiva, junto de uma deliberação presente no ato mesmo da memória que (re)significa o discurso e, portanto, a história narrada.

No caso da narrativa do carteiro, suas reminiscências se misturam numa construção discursiva que permanece apoiada em formas distintas de memória, espontânea e/ou habitual, rememorada e (re)produzida através do interdiscurso²⁹ operado e de suas formações imaginárias constituintes que referem um mundo para além do texto.

Logo no início do documento, no verbete “Callado”, o autor/narrador trata do flautista Joaquim Antônio Callado, figura ilustríssima da música brasileira, compositor considerado como “pai do choro” e falecido em 1880. Vejamos que nesse verbete, não nos fica assegurada a participação do carteiro, o sujeito mesmo dessas memórias, tendo em vista que Alexandre provavelmente tenha nascido em torno da década de 1870³⁰. Ou seja, possivelmente elas teriam sido (re)transmitidas por outrem em alguma roda de choro frequentada por Gonçalves Pinto, ou até ficcionadas pela genialidade do nosso autor/narrador.

No mesmo tópico sobre o flautista, Animal nos diz que “Callado, não era só músico para tocar de primeira vista, como também para compôr qualquer choro de improviso”, e como se não bastasse toda essa inventiva que acaba por imputar ações e falas nos personagens, relata que quando alguém lhe pedia um choro em homenagem ao festejado e/ou anfitrião da ocasião, “não dizia que não, passava a mão em qualquer papel quando não trazia o próprio, riscava a lapis e zaz! punha-se a escrever, daí a momento entregava a um chorão presente.”³¹

Portanto, no decorrer da narrativa de *O Choro* identificamos procedimentos textuais que se articulam com certa fabulação que encontramos noutros registros de memória. Dentre eles,

²⁷ Idem.

²⁸ Ibidem. (p.10)

²⁹ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

³⁰ É importante lembrar que o carteiro se aposenta em 1932 nos Correios.

³¹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.12)

destacamos essa imputação de falas na boca dos personagens que compõe essa história e a construção de diálogos entre eles, ainda que não estivesse garantida a presença do autor/narrador na cena reportada – o que nos remete para a conduta historiográfica usada, por exemplo, por Tucídides quando narra a Guerra do Peloponeso junto de formulações textuais que delimitam o historiador e seu tempo presente.³²

O carteiro, portanto, evoca e enuncia imagens e representações dos chorões de forma desordenada cronologicamente, construindo, na maior parte das vezes, ótimas impressões sobre os músicos que nos relata, com descrições hiperbólicas que suscitam uma espécie de lugar ideal, um reino encantado pela tradição da velha guarda de chorões, dos personagens envolvidos com ela e com as rodas de choro de antigamente que criavam o entretenimento harmônico e saudoso de um grupo social em vias de desaparecer, por assim dizer.

Gonçalves Pinto afirma em seu texto: “criei em meu cérebro, extraordinarios castellos de fantasias”³³, gerando, a partir dessa perspectiva, uma fluidez de acepções do passado narrado visto que podemos transitar por domínios da ficção, aproximando os leitores dos biografados em suas memórias de modo enviesado; seja porque essas considerações livres do autor/narrador não nos garantem uma estabilidade acerca desse mundo pretérito dado que podem contemplar apenas uma inventividade narrativa, seja porque o carteiro utiliza, muitas vezes, uma postura de autoridade para recriar esse passado da música, aspecto que pode, mediante as questões que colocarmos, nos conduzir para a apreensão dos fatos passados mais satisfatoriamente, sobretudo pela condição privilegiada de observação que Gonçalves Pinto detinha.

De toda forma, nosso debate reverbera nas ideias propostas por Roger Chartier quando explora questões pertinentes para apurarmos um dos procedimentos capitais da historiografia, isto é, sua operacionalização em formas narrativas:

A escritura da história, mesmo a mais quantitativa, mesmo a mais estrutural, pertence ao gênero da narrativa, com o qual compartilha as categorias fundamentais. Narrativas de ficção e narrativas de história têm em comum uma mesma maneira de fazer agir seus “personagens”, uma mesma maneira de construir a temporalidade, uma mesma concepção de causalidade.³⁴

³² Ver os trabalhos de Moses Finley acerca da metodologia de Tucídides na *Guerra do Peloponeso*, livro no qual o autor grego preenche determinados diálogos de soldados mesmo não sendo plausível ter estado presente naquelas situações da guerra.

³³ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.207)

³⁴ CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (p.14)

Todavia, se não podemos escapar desta armadilha proporcionada pelas narrativas vindas dos campos entricheirados das memórias, camuflada por prerrogativas turvas da ficção e, de algum modo, que aparecem nas lembranças do autor/narrador; como então analisar o registro do carteiro sem perder toda noção de operação historiográfica que temos, isto é, uma ideia mais criteriosa que busque interpretar os fatos narrados por ele sobre as rodas de choro praticadas no final do XIX e início do XX? Como outros campos do saber, por exemplo, a análise de discurso, contribuiriam para que uma crítica mais contundente dessa narrativa ocorresse?

Paralelamente as ideias até aqui apresentadas, precisamos observar que os processos de memórias se articulam, inevitavelmente, com os processos de esquecimento que, naturalmente, invadem qualquer discurso criado para dar conta, digamos, da história de uma tradição que se pretende narrar, como o caso do choro; permitindo falhas, lacunas, seleções e escolhas naturais que resvalam em critérios de utilidade empregados pelos narradores, como apontaria Bergson.

Esses processos de esquecimento se tornam estruturantes tanto para a análise do discurso quanto para compreender uma memória pensada pela ótica da história e, ainda, os domínios epistemológicos que aparecem em textos dessa natureza estão habitualmente ligados:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa e uma situação discursiva dada.³⁵

Assim, provavelmente não conseguiremos reter a intenção deliberada de preenchimento dos espaços vazios por parte do sujeito, isto é, um processo de rememoração do autor/narrador provocado também pelas enunciações proferidas por ele, sem atentarmos às problemáticas e as ferramentas que a análise do discurso nos proporciona para destrinchar a estrutura textual de um documento de memória, de modo a reinterpretá-lo e traduzi-lo em uma nova historiografia.

Detectamos que essas lacunas e brechas são sintomáticas em narrativas de memória e que, de algum modo, elas nos asseguram uma fluidez interpretativa da trama narrativa já que correlacionam aspectos ficcionais e históricos. No entanto, esses relatos memorialísticos nos apresentam ainda importantes lapsos temporais que tornam significativa uma *ausência*, uma

³⁵ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. (p.29)

desorganização cronológica, uma incompletude posto que “todo discurso se delinea na relação com outros: dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória”.³⁶

Portanto, apresentam-se na maioria dos relatos memorialísticos uma sobreposição de temporalidades e instâncias provenientes da ficção que são passíveis de adequações plausíveis às operações da historiografia de modo geral. Paolo Rossi nos diz que para nos aproximarmos da arte da memória e entendermos sua complexidade e marca específica, “é necessário que os historiadores aceitem mover-se dentro de campos disciplinares que se acham tão distantes entre si a ponto de tornar difícil a identificação de problemas comuns”.³⁷

Sendo assim, não devemos rejeitar diálogos com outras áreas – psicologia, antropologia, etnologia, linguística, discursiva entre outras – até porque à medida que expandirmos nossas análises, reuniremos mais elementos decodificadores do passado enunciado numa narrativa e, conseqüentemente, mais iluminada a cena pregressa que se pretendeu narrar se torna. Como notamos então, é possível redesenhar um panorama mais organizado do mundo passado carioca, aquele narrado pelo *O Choro*, combinando certas acepções teóricas aferidas por e através dessas reflexões com as produções escritas na década de 1930.

Ao restabelecer o cenário cultural carioca de *fin-di-siècle* e as primeiras décadas do século XX, partindo desses pressupostos, ou seja, confrontando fontes de diversas naturezas, articulando as historiografias ulteriores que foram pensadas sob perspectivas metodológicas distintas, poderemos descortinar parte do nosso (con)texto escolhido e do período tratado que aparecem na narrativa da geração de memorialistas da música urbana. Essa atitude nos auxilia tanto numa expansão da própria historiografia sobre música popular urbana, como também da historiografia acerca do Brasil Republicano.

Logo, em muitas medidas a memória do carteiro – distorcida, contraditória e, sobretudo, pouco problematizada mais detalhadamente pela historiografia –, pode dar conta de (re)produzir aspectos da cultura popular brasileira (re)criando um dado mundo e nos informando sobre o desenvolvimento de uma tradição popular específica, como a que abarca esse gênero musical do choro e a sociedade carioca de um Rio antigo articulada às transformações que a paisagem urbana sofria desde pelo menos o último quartel do XIX.

Essas inúmeras modernizações da cidade, pelas quais os antigos chorões transitavam (no livro do carteiro podemos observá-las nas configurações discursivas apresentadas no texto), impactariam a constituição, a formação e a prática da música do choro já que muitos deles eram

³⁶ Idem. (p.41)

³⁷ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

obrigados a se mudarem de seus bairros pela alta especulação imobiliária ilustrando, assim, parte das relações sociais que ocorriam no contexto da *belle époque* carioca.

Por outro lado, *O Choro* detém um propósito que nos mostra a preocupação do carteiro com a transmissão dessas histórias e memórias, tanto das sociabilidades vivenciadas nas rodas de choro antigas e modernas, como das histórias particulares dos chorões que, sob a perspectiva biográfica, recriam aquele passado da música urbana. Para Animal, seu livro é necessário para valorizar a herança deixada por aqueles amigos músicos para futuras gerações, servindo para consolidar uma tradição genuinamente brasileira que modificaria o panorama musical do país.

O autor/narrador nos diria então que “perpetuo estes musicistas descriptos, mal ou bem de acordo com os meus obscuros conhecimentos”³⁸, demonstrando, assim, uma necessidade emergencial de se conservar essas memórias singulares a qualquer custo, já que a ideia da morte percorre praticamente toda sua narrativa e dita parte de sua estrutura textual.

Neste processo de escrita, de criatividade narrativa e de produtividade do carteiro, na perspectiva dos estudos discursivos³⁹, o caráter missionário do documento se encontra evidente no texto, enunciado pelo autor/narrador e pela vontade de que seu registro ultrapasse gerações, fazendo jus às memórias e as vidas preciosas desses amigos chorões para a cultura brasileira e para o choro em particular. Gonçalves Pinto pretende que “essa grande phalange de chorões que elevaram e inalteraram as musicas genuinamente Brasileiras”⁴⁰ se eternize em nossa história da música brasileira, criando uma espécie de dimensão épica da história do choro.

Diante disso, de fazer reviver a memória dos antigos choros e dos chorões para que não caíam em esquecimento, o discurso presente em sua narrativa de memória se aproxima de outro antigo paradigma de escrita da história, aquele proferido, por exemplo, por Heródoto, na medida em que “os resultados de sua pesquisa, a fim de que o tempo não suprimisse os trabalhos dos homens e que as grandes proezas realizadas, sejam pelos gregos, sejam pelos bárbaros, não caíssem em esquecimento”⁴¹.

Neste sentido, o esforço do carteiro parece ser recompensado e segundo as palavras e posicionamentos do autor/narrador, o resultado obtido por essa missão aparenta ser satisfatório:

Penso ter vencido; e sabe por que amigo leitor? porque me parece que fui o portador de uma mensagem de grandeza fulgente dos artistas da musica que aqui neste livro fiz reviver em homenagem merecida. Fiz resurgir do

³⁸ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.207)

³⁹ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

⁴⁰ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.207)

⁴¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006 (p.45)

esquecimento as bellezas e as harmonias vibradas com alma n'aquelles que vivem e nos que já falleceram, deixando após de si resplandecer como um sól, as suas producções, que foram; são e serão a alegria nas festas em que o choro é o primo inter pares.⁴²

Consequentemente, esses posicionamentos refletem as condições de produção, o lugar e a autoridade do autor/narrador. Essas ideias enunciam parte do envolvimento do carteiro com a história dessa tradição sugerindo a proximidade que ele detém com essas almas. No interior das cenas, a preocupação do autor/narrador em deixar claro sua relação de intimidade com os chorões está evidente ao longo de todo o discurso operado pela narrativa.

É curioso ainda notarmos nas descrições, carregadas de sentimentalismos, a necessidade do autor/narrador em estabelecer sempre uma relação amistosa com os personagens descritos. Aparecem, assim, expressões recorrentes como “fui amigo dele”, “deixou muitas saudades”, “como violão que fui, acompanhei muito este chorão”, entre inúmeras outras formas textuais que garantiriam, inicialmente, maior credibilidade ao seu texto, edificando mais habilmente sua memória sobre a cena concebida e, por conseguinte, a cena musical passada.

Do mesmo modo, existem expressões chave que demarcam correntemente o texto de *O Choro*: indagações logo no início de muitos verbetes como “Quem não conheceu fulano?”; frases assertivas, “Eis aqui o que tenho a dizer”, ou que denotam os sentimentos compartilhados pelo grupo social dos chorões como “falleceu deixando muitas saudades”. Essas expressões habituais introduzem o interlocutor para um mundo proposto através da narrativa do carteiro e ilustram a autoridade que ele maneja para recordar “personagens dos antigos batutas dos chôros da velha guarda, os que commungam com os meus sentimentos de apaixonado veterano, e saudoso folião, dos dias que passaram, e não voltam mais”.⁴³

Os tópicos do livro exemplificam as relações entre o autor/narrador e os personagens informados, tendo como matriz espacial e, digamos, afetiva dessas interações sociais, a roda de choro e o que ocorria no entorno dessas cenas, ou seja, a ideia de roda constituída inicialmente por violão, flauta e cavaquinho, e que podemos aqui entendê-la como local de práticas musicais e espaço de (re)produção da cultura particular dos chorões do XIX/XX.

Há também uma espontaneidade em volta dessas reuniões que nos ajudam a notar toda “dimensão festiva da vida”⁴⁴, ressaltada pelo autor/narrador em vários momentos do texto, hábitos e costumes praticados em torno da mesa, descrições que representam uma sociabilidade

⁴² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.208)

⁴³ Idem. (p.52)

⁴⁴ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013. (p.61)

específica que envolvia os muitos personagens descritos que integram o livro, desde políticos e intelectuais influentes do período, até camadas subalternas de músicos e profissionais liberais.

Tendo em vista todos esses grupos sociais dispersos na narrativa do carteiro, Halbwachs diria que “a memória coletiva retrocede no passado até certo limite, mais ou menos longínquo conforme pertença a este ou aquele grupo” e, ainda, “é precisamente o que está além desse limite que prende atenção da história”.⁴⁵

Para o sociólogo, a memória poderia ser (re)construída através dos quadros sociais que a apoiam e dão sustentação para ela, por meio do grupo social que se lembra e que lhe confere vida ao passado específico, tanto por meio das lembranças e memórias do indivíduo que para ele são sempre coletivas, quanto por uma identidade afetiva partilhada por determinado grupo social.⁴⁶ No registro de Gonçalves Pinto, a concepção halbwachiana de memória nos garante uma provável compreensão de como e do porquê o autor/narrador pôde completar as lacunas temporais instaladas entre as cenas relatadas no texto, por exemplo quando trata das rodas de choro em que não estão asseguradas para nós a presença do autor/narrador.

Neste sentido, a imputação de frases e a (re)produção dos diálogos dos personagens, como indicamos, fazem parte do arcabouço pelo qual o carteiro opera e constrói suas memórias, indicando informações obtidas nos meios que frequentava e, provavelmente, se utilizando dessa memória coletiva pensada por Halbwachs. Logo, o autor/narrador nem sempre se apresenta como sujeito participante de todos os eventos, ainda assim, não se constrange em reportar as cenas de outrora como se lá estivesse.

Por outro lado, se toda narrativa de memória ou, mais precisamente, um registro escrito pode ser entendido como reconstrução provocada por um ato de memória, uma rememoração na qual existe uma busca ativa do sujeito que se lembra e que parte de um presente dado em direção ao passado geral – atuando a partir de um fragmento do passado como afirma Bergson – destacando, então, a partir de todo esse fluxo pretérito ou massa de lembranças um passado específico que acompanha os critérios de utilidade do narrador a fim de atualizá-lo, de que modo compreender como realidade histórica as construções discursivas dispostas em *O Choro* se o carteiro, por diversas vezes, não esteve presente em tais lembranças? Não seria isso um simples exercício de ficção literária?

Certamente, devemos trabalhar a historiografia particular da música urbana brasileira, sobretudo a dos memorialistas, tendo em vista que os elementos ficcionais frequentemente invadem as descrições desses autores, porém, essas configurações discursivas nos servem para

⁴⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

⁴⁶ Idem.

mapear lembranças a partir dessas situações evocadas na narrativa e, até mesmo, atuam como limites que contribuem para compreender o *interdiscurso* operado nos textos.

Prosseguindo, Bergson distingue ao menos duas memórias⁴⁷ que nos são úteis aqui, uma que se detém no tempo, atribui lugar e data na *duração* enquanto outra necessita de um esforço para ser traduzida, uma intenção do sujeito que se lembra incorporando essa matéria na história e, por conseguinte, na historiografia que se quer relatar. As reminiscências do autor/narrador de *O Choro* detêm características dessas distintas memórias concebidas pelo filósofo, embora muitos comentários do autor/narrador sobre a cena musical passada se confundam com afirmações elaboradas em momentos distintos do evento, fabricados noutros contextos espaciais, temporais e históricos. Sendo assim, temos a tarefa de transformar em histórias as engrenagens textuais edificadas no discurso de memória do carteiro por meio das imagens representadas e rememoradas, as *imagens-lembranças* do Animal.

Para Bergson, deve existir uma vontade do ser para que o ordenamento dessas *imagens-lembranças*⁴⁸ se efetive, (re)criando, dessa forma, uma memória pouco mais plausível de se compreender e de se operar historiograficamente, por assim dizer. Em um primeiro momento, elas podem se apresentar, no texto ou nos registros, como lembranças puras, embaralhadas no fluxo contínuo da *duração* presente na temporalidade evocada pelo *interdiscurso* usado e só depois na narrativa, sendo identificadas, classificadas e, subsequentemente, utilizadas pela historiografia de modo mais eficaz.

Nossa preocupação seria, então, a de como atribuir, a esses registros escritos da narrativa de *O Choro*, todos acontecimentos que supostamente se desenrolaram em outras temporalidades diversas daquelas em que autor/narrador anotava suas informações e, por outro lado, abarcar a historicidade que contemple tanto a geração dos memorialistas da música de 1930 quanto a própria biografia de Gonçalves Pinto, necessária para (re)criar essa história particular do choro.

É válido ressaltarmos também que “o tempo recordado será concebido como expandido ou contraído, dependendo da vivacidade das imagens evocadas”, isto é, a partir do *interdiscurso* e ainda que “a memória, como foi dito, ‘coloniza’ o passado e o reordena tendo por base as concepções e as emoções do presente”.⁴⁹

Ou seja: a ideia dos quadros sociais nos impulsiona para uma identificação pouco mais lógica das memórias do carteiro, para sua correspondente decifração e tradução da história do

⁴⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p.89)

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (p.97)

choro brasileiro e, por outro lado, ela nos oferece subsídios analíticos importantes para que a compreensão desses registros escritos se efetue e o *intercurso* inscrito nessa narrativa pelo qual se apoiam tanto as ideias quanto o discurso do autor/narrador floresça, até porque através desse interdiscurso disposto em *O Choro* é provável observar as maneiras de dizer que serviram para o carteiro fundar uma tradição dos chorões, uma tradição do choro que foi amplamente adotada em historiografias posteriores ao seu registro.

Paralelamente, as *imagens-lembranças* apreendidas pela observação das experiências sofridas pelo autor/narrador e ilustradas por associações de ideias enunciadas no decurso do texto, nos são também essenciais para o avanço das análises historiográficas já que, por meio dessa operação, podemos manejar os dados provenientes dos discursos da memória. Portanto, o processo de análise que abrange áreas adjacentes para compreendermos os escritos de memória depende da articulação que estabelecermos de certas *imagens-lembranças*, instaladas nos textos ao lado do *interdiscurso* disposto na narrativa, o *já-dito* de determinado grupo social, demonstrando, assim, parte do imaginário que os chorões da *belle époque* partilhava.

Ou seja: é no bojo das experiências acumuladas que aparecem tanto nos textos da geração de 1930 como no registro de Gonçalves Pinto, mais as trajetórias pessoais descritas por essa narrativa, através de cenas iluminadas pela enunciação do autor/narrador e pelo sujeito significativo dessas memórias, que o passado pode se efetivar de alguma maneira. Sendo assim:

...o passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os *mecanismos motores* que o utilizam, de outro as *imagens-lembranças* pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a *dependência de nossa vontade*; a segunda, *completamente espontânea*, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar.⁵⁰

Neste sentido, um dos impasses recorrentes e extremamente significativos para a escrita da história é justamente o ponto de encontro entre ficção e realidade no discurso do historiador e, por conseguinte, na narrativa que ele produz. Tal embate, que aponta ainda para as tentativas de aproximar fatos passados ao (con)texto de uma realidade pretérita buscada pelo historiador, marginalmente abriu novas fronteiras do conhecimento a respeito do que poderia ou não ser compreendido como a história de um objeto determinado, e como esta atividade empregaria

⁵⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p.97) *Grifos nossos*.

seus procedimentos e artifícios de análise sem incorrer em vieses que desrespeitem os domínios próprios de cada documento.

Observemos que na atividade historiadora privilegia-se alguma coisa que inicialmente não seja considerada falsa, algo que tenderia a uma verdade que possa ser enunciada num texto com caráter pouco mais científico ou, pelo menos, num relato que se queira como um substituto convincente do real passado. Como nos lembra Certeau, essa tendência em denunciar o falso, em tecer demonstrações que atinjam certa realidade articulada com o mundo passado, serve para “produzir a verdade pela identificação do erro”⁵¹, conduta que praticamente não aparece nas narrativas sobre a música popular brasileira da geração de 1930, até porque, imputar frases em personagens, distantes no tempo e no espaço dos narradores, seria inclinação mais afeita à ficção literária do que a construção de uma narrativa com mais cientificidade, obtida por procedimentos mais racionais, com objetos controlados e um pouco mais estáveis.

Vale pontuarmos, uma vez mais, as diferenças de perspectivas entre autores clássicos sobre os estudos de memória. Dessa forma,

Halbwachs pensava ao mesmo tempo com e contra Bergson: com, já que fazia suas análises da duração; contra, pois tinha a intenção de colocar antes a dimensão social (e inicialmente familiar) da memória: seus “quadros sociais”. Por isso, concluía que “o pensamento social é essencialmente uma memória”, constituída de “lembranças coletivas”, mas dessas lembranças somente permanecem aquelas que a sociedade, “ao trabalhar sobre seus quadros atuais, pode reconstruir”.⁵²

Nestes termos, essas memórias contidas nas historiografias da música urbana brasileira se apresentam como um domínio absoluto de nebulosidades, com perspectivas extremamente parciais e instáveis acerca do passado relatado e/ou vivido, mesmo que nos sirvam para ampliar o arcabouço histórico sobre os períodos predeterminados.

Michel de Certeau acentua as diferenças que mobilizam o historiador frente aos seus objetos, sobretudo quando neles se incorporam dados de uma memória coletiva. Nestes gestos típicos que tangenciam a escrita da história existe uma “luta contra a fabulação genealógica, contra os mitos e as lendas da memória coletiva ou contra as derivas da circulação oral” e, desse maneira, “a historiografia cria um distanciamento em relação ao dizer e ao crer comuns, além

⁵¹ CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (p.46)

⁵² HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (p.159)

de se instalar nessa diferença que a credencia como erudita ao distingui-la do discurso ordinário”.⁵³

Contudo, em nosso esforço analítico, não desejamos nos abster de enfrentar e colocar essas prerrogativas historiadoras quando tratamos da música popular urbana no Brasil e de seus primeiros historiadores, isto é, quando analisamos a produção da geração de memorialistas; ao contrário, continuamos tentando esquadriñar os fatos passados de sorte que, ao fim e ao cabo, nos aproximemos mais dos eventos transcorridos, daquilo que pode ter ocorrido sem, contudo, abdicar dos textos já criados pelas historiografias oficiais.

Então, no intuito de equalizar esses discursos, harmonizá-los para que contribuam para o enriquecimento da história social da música brasileira, notemos que distinções necessárias, provenientes de diferentes lugares sociais (de músicos, de jornalistas) merecem ser pontuadas, ampliando nosso espectro de interpretação, servindo para melhor ajustar as enunciações dos sujeitos dessas narrativas e decodificar suas proposições. Um relato de um jornalista sobre a cena musical passada é bem diferente de um relato de um carteiro inserido naquele contexto.

Com respeito ao samba, por exemplo a partir dos escritos de Vagalume e de Barbosa, construímos uma ideia tipo sobre o desenvolvimento e as histórias desse ritmo a partir das publicações de *Na roda do Samba* e de *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* respectivamente. As divergências de acepção entre esses autores sobre o samba (se ele seria ou não um patrimônio cultural proveniente da cidade), impactam nos diferentes mundos que são evocados nos textos, coexistindo (as)simetricamente e influenciando outras narrativas como as memórias do carteiro. O samba de Barbosa e de Vagalume, diferem não apenas entre si, como da concepção de Gonçalves Pinto na medida em que, para este, o samba integraria a roda de choro sendo, portanto, tributário deste último.

Em suma, para conseguirmos compreender o passado estabelecido e criado no e pelo discurso operado na narrativa de *O Choro*, pensemos uma vez mais com Halbwachs:

Examinemos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente.⁵⁴

⁵³ CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (p.45)

⁵⁴ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. (p.72)

A partir desse documento do carteiro, poderíamos pensar também sobre a condição de produção dessa música urbana e sua relação com as representações compartilhadas pelo grupo social dos chorões contida nesse discurso, representações que se consolidadas por meio do pacto entre o autor/narrador e suas figurações textuais e, por que não, culturais. Temos daí que “a recepção inventa, desloca, distorce. Produzidas em uma esfera específica, em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, as obras escapam delas e assumem densidade, peregrinando, às vezes na longuíssima duração, através do mundo social”.⁵⁵

De modo geral, analisar as figurações narrativas apresentadas no testemunho do carteiro, permite-nos entender alguns dos caminhos percorridos pelos personagens descritos na memória dele que tornam mais nítida as trajetórias dos músicos envolvidos com práticas culturais da sociedade carioca da época. Na medida em que elucidam temporalidades articuladas ao tema da música urbana, destacando situações relativas à cena do choro, esse registro de memória concilia, então, os espaços passados tratados na narrativa que vão do botequim ao teatro, por exemplo, junto dos personagens que os frequentam e, por suposto, nos indica parte significativa da história do choro transcorrida e demonstrada com e no discurso utilizado.

Vale sublinhar que boa parte da construção memorial sobre música urbana no Brasil se sucedeu a partir do amálgama de temporalidades entre passado, presente e futuro, de tal sorte que os discursos proferidos nas narrativas serviram para edificar acepções singulares de uma paisagem sonora antiga, bem como para (re)fundar e (re)significar tradições orais provenientes de sociabilidades decorrentes daquele período. Ademais, ao (re)criarmos uma dada história, ou mesmo, ao dispor os dados aferidos numa historiografia que parte dos registros de memória, partimos de pontos de observação que também são afetados por essa mescla de tempos.

E isso porque suscitamos nosso presente temporal e instalamos-no passado pelo qual o documento transita e o sujeito do texto narra no momento da produção do mesmo, tal qual o autor/narrador dessa memória em particular sobre o choro possa ter realizado quando tecia a redação do texto, isto é, tal qual o carteiro ao se utilizar de dados e informações de uma cultura presente na década de 1930 para narrar os acontecimentos sobre o choro que ocorreram, pelo menos, desde 1870.

Todavia, tanto as narrativas dos memorialistas da música urbana em 1930 quanto as elaborações textuais e reminiscências dispostas no livro de Gonçalves Pinto, transitaram, em alguma medida, por uma conduta historiadora por pelo menos duas razões. Em um primeiro momento, subsistem distâncias entre os eventos transcorridos e àqueles narrados pelos autores

⁵⁵ CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (p.93)

e traduzidos posteriormente por suas narrativas.

No caso do carteiro, nosso autor/narrador confere sentido para os eventos a partir de um ponto flutuante de observação da cena musical passada (ora imerso, ora alheio à cena) e isso com temporalidades que se mesclam junto do lugar privilegiado que detém para relatar parte da história desse Rio Antigo, isto é, como músico chorão e carioca. Segundo, no caso de *O Choro*, o carteiro projeta seu presente da década de 1930, o tempo de sua escrita, no passado informado e construído por ele, misturando, dessa forma, tempos que apresentam perspectivas que seriam compartilhadas somente naquela década para contar situações pregressas ocorridas desde 1870. Ou seja, de muitas maneiras, aparecem, para nós, anacronismos que marcam essa produção dos primeiros historiadores da música popular, o que não quer dizer que esses escritos possam ser desconsiderados sob qualquer perspectiva da história.

Agora, refletindo sobre posturas divergentes acerca do choro brasileiro: para Gonçalves Pinto, o gênero mais representativo da música nacional; para Vagalume e Barbosa, um ritmo que, entre outras questões, seria subsidiário do samba visto por ele como o gênero que melhor ilustra nossas tradições musicais. Apesar das diferenças, ainda assim, essas publicações dos memorialistas de 1930 podem revelar “uma negociação estabelecida entre a criação estética e o mundo social”,⁵⁶ o que nos aponta uma conduta historiadora praticada por esses autores e pelo carteiro para relatar aquele passado da música urbana brasileira.

A hipótese de que nessas observações extrairíamos elementos basilares para construção do passado musical carioca, decorreria, então, por meio de encenações articuladas em face do plano narrativo que será delimitado, então, pela inventividade do autor/narrador, lembrando que esta negociação “possui um duplo significado. De um lado, a obra de ficção trabalha com materiais e matrizes provenientes do mundo social, os quais desloca, reformula, transfere para um outro regime de discursos e práticas. Por outro lado ‘a negociação é o que torna a obra inteligível para seus leitores, ouvintes e espectadores’.”⁵⁷

Naturalmente esta negociação se estenderá até os domínios da interpretação histórica, servindo para matizar, elucidar e reelaborar eventos pregressos sofridos, traduzidos em histórias de vida dos homens e das mulheres que integraram a história da música brasileira. De um ponto de vista hermenêutico, este exercício nos conduziria a um tipo de aperfeiçoamento do passado, uma espécie de reelaboração útil do mesmo, no tocante à confecção de estruturas de significados para efeitos de análise de uma exequibilidade possível, engendrando, assim, um passado mais

⁵⁶ CHARTIER, Roger. A verdade entre a ficção e a história. In: *História, verdade e tempo*. SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011. (p.348)

⁵⁷ Idem. (p.349)

afortunado, mais pacificado ou, como diria Ricoeur, um passado reestabelecido por “uma memória feliz” muito presente nas narrativas de 1930 e contemplado por seus autores.⁵⁸

Prosseguindo, constatamos que não estamos sozinhos nestas perspectivas sobre esse olhar histórico particular que transforma um passado mediante o quesito interpretativo que atua tanto na explicação, quanto na ampliação da história. Pontuamos, então, um “melhoramento do passado”, expressão formulada por Jörn Rüsen, que nos serve aqui, sobretudo para analisarmos os registros de memória da música urbana brasileira:

Uma vez carregado de significado para o presente por meio da interpretação, o passado torna-se uma referência apta para orientar o agir e o sofrer humanos. A orientação cultural ganha contornos especificamente históricos por meio de uma representação do decurso temporal que empresta à conjuntura atual da vida prática tanto experiências do passado como expectativas de futuro. Tal representação permite que se implante uma imagem do passado no contexto cultural de orientação da vida prática atual.⁵⁹

Conseqüentemente, o jogo de atuação do passado no presente, sua reelaboração e suas re(a)apresentações que nos aproximam dos fatos vivenciados de um observador singular serve para nos orientar frente ao mundo tratado numa narrativa – social, histórico, imaginativo ou até mesmo ficcional – além de nos conduzir para uma acepção da ação humana sofrida e provocada pelos personagens dessa narrativa de memória às possíveis soluções e/ou dissoluções que uma verdade partilhada por determinada geração pode proporcionar visto que “só se pode conservar aquilo que, uma vez encontrado, foi considerado digno de conservação”.⁶⁰ Ocorre ainda que “sem a relação conosco e sem nosso interesse ativo, o conjunto passado das ações humanas nada mais é do que um acervo morto” e, neste sentido, “sua transformação em história é sua vivificação pela atuação direta do interesse racional presente”.⁶¹

Assim sendo, os pressupostos usados que serviram para a constituição de pensamentos históricos provenientes de homens de outras épocas com representações construídas a partir de instâncias separadas temporalmente, se configuram em formas imbricadas de passado, presente e futuro, podendo, assim, comprometer uma observação do regime de historicidade disposto

⁵⁸ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

⁵⁹ RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: *História, verdade e tempo*. SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011. (p.271)

⁶⁰ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (p.89)

⁶¹ MARTINS, Estevão C. de Rezende. Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido. In: *História & Perspectivas*, Uberlândia, 2009. (p.59)

em um dado documento, acomodação epistemológica não muito frequente, mas que se mostra necessária quando tratamos dos documentos de memória.⁶²

Se um evento se tornou significativo num contexto histórico, por exemplo, de alguma maneira aquele passado particular, contido nos registros memorialísticos, permaneceu vivo no imaginário dos grupos sociais tratados por determinada narrativa; como em *O Choro*, podemos imaginar, com toda a amplitude que a representação da roda de choro, aquela contida no texto do carteiro e nas histórias relatadas por ele, pôde obter para os chorões até hoje.

Com efeito, neste balaio de experiências sofridas no cenário carioca pelo carteiro e por seus personagens, o tempo decomposto aparece na narrativa como um elo responsável pelos destinos dos músicos, na medida em que mistura as representações de eventos, transcorridas no enredo, com a ideia da morte e do esquecimento sempre presente. Em outras palavras, um tempo que se decompõe a partir do encanto do passado e da presença da urgência que atinge a todos companheiros da música do choro já que, para o autor/narrador, ou eles “dormem o sono da eternidade” (sentença excessivamente usada na narrativa), ou estão em vias disso.

Uma vez que notarmos o passado relatado pelo carteiro, destacando episódios factíveis que, por suposição, nos conduzem ao presente do momento contado, operamos criticamente esse registro de memória de 1936, adentramos no vasto território do agir e do sofrer humano, transcorrido nas temporalidades apresentadas pelo livro e que se encontram evidenciadas no discurso exposto pela narrativa. Ao procedermos desse modo, ampliamos parte do passado da música do choro, até porque já dispomos de outros recursos para reelaborar o período histórico relativo às práticas musicais desse Rio antigo:

O passado nunca é caracterizado por uma facticidade fixa, porque a subjetividade dos seres humanos que então agiram e sofreram está inscrita na mesma dinâmica temporal que nos atinge. Nós próprios nos situamos num ponto determinado no interior de cadeias geracionais de grandes e pequenas coletividades. É assim que o passado chega até nós, entranhando-se nas profundezas da nossa subjetividade; e, simultaneamente, “sai” de nós, atingindo o futuro que projetamos através da determinação do sentido do nosso agir.⁶³

Todavia, se queremos melhorá-lo elucidando-o adequadamente, as prerrogativas acima engendradas precisam ser observadas sem esquecermos de que qualquer passado transformado em historiografia, por meio de representações textuais, se depreende por meio de uma dimensão

⁶² HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

⁶³ RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: *História, verdade e tempo*. SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011. (p.282)

narrativa na qual é provável enxergar aspectos ficcionais compactuados com sentidos históricos próprios que nos aparecerão mais tarde, visto que “o passado ‘melhorado’ é destarte aquele que deixou de ser um mero condicionante fático do presente, pois já foi conhecido e teve os seus efeitos incorporados por representações narrativas portadoras de sentido”.⁶⁴

Continuando neste raciocínio, a historiografia não despreza as relações que homens e mulheres estabeleceram com e em seu passado, pelo contrário, na medida do possível ela tentará preservá-las e, ainda, demonstrando a abrangência deste domínio, projetará as interlocuções dos historiadores mas não apenas, com o presente dos documentos que se pretende analisar a partir de conexões referenciais contemporâneas, compactuando, de certa forma, com a noção dos quadros sociais formulada por Halbwachs. Igualmente, não podemos prescindir da ideia de que:

A historiografia distingue-se, pelo pacto metodológico e teórico, do mito, da ideologia ou da propaganda. Sem negar a importância da rede relacional de referências do tempo presente, que é sua condição primária de possibilidade, a historiografia preserva sua autoridade cognitiva ao evitar o caráter arbitrário ou personalista do discurso aleatório, ao sabor das circunstâncias do tempo efêmero.⁶⁵

No jogo desses múltiplos movimentos temporais transitivos que os registros de memória pressupõem, em direção ora do presente da (re)produção dessa memória para o passado narrado, de sua reconstrução posterior conduzida pela historiografia, torna-se fundamental percebermos que o passado particular do choro, nesse complexo temporal, se modifica e se (re)elabora com conteúdos advindos de outros tempos. Para finalizar esta seção, usaremos uma longa citação que serve para elucidar um pouco mais todas essas questões até aqui tratadas:

não se poderia, em nenhum caso, “confundir a narrativa de um acontecimento com a lembrança que guardam dele os participantes.” A parte da lembrança que é verbalizada (a evocação) não é a totalidade da lembrança. A descoberta da multiplicidade de lembranças possíveis de um mesmo acontecimento, estimuladas por contextos que mudam, tem um escopo antropológico considerável: ela mostra que “a presença do passado no presente é bem mais complexa, bem menos explícita, mas talvez bem mais forte que a existência de narrativas explícitas nos poderia fazer crer.” O que não é expresso nas lembranças manifestadas, acrescenta Bloch, “tem significado social, pois se trata de um ativo colocado em reserva para futuras representações sociais.” É importante, portanto, distinguir entre *competência* e *performance* da memória. Nesse sentido, toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de

⁶⁴ Idem. (p.280)

⁶⁵ MARTINS, Estevão C. de Rezende. Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido. In: *História & Perspectivas*, Uberlândia, 2009. (p.67)

suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado.⁶⁶

Dessa maneira, a apropriação das memórias do carteiro e sua utilização na historiografia nos auxilia como um instrumento necessário pelo qual podemos reconstruir partes do mundo passado dos primeiros chorões do Rio de Janeiro. E, por isso mesmo, esta narrativa deve ser melhor discutida e problematizada em domínios próprios, discursivos e memorialísticos, que incidem e que atuam sobre esse passado particular do choro no Brasil, quer seja ele real e/ou fictício. Sintetizando então: “a apropriação tal como a entendemos, visa uma história social dos usos e das interpretações relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem”.⁶⁷

1.2 – Perspectivas teóricas: Bergson, Halbwachs e Ricoeur

“Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz”⁶⁸

A proposição bergsoniana acima retrata parte do universo de relações contextuais que a memória pode estabelecer com seus objetos. Esse passeio entre imagens e lembranças buscadas no passado demonstra, em tese, tanto o caráter fluido dos registros das memórias – sejam elas escritas ou orais, evocadas ou memoradas – quanto descortinam os movimentos pendulares que elas assumem diante de acontecimentos, lembranças e/ou recordações passadas, ou seja: espacialidades e temporalidades diversas, aglutinadas em um novo campo de possibilidades epistemológicas e historiográficas, inevitavelmente cambiantes.

Seguindo ainda a colocação de Bergson, o filósofo da intuição como método para se atingir um determinado conhecimento e da duração⁶⁹ como realidade última da experiência que abarca várias instâncias do saber, a memória em uma ampla acepção se moveria por meio de mecanismos motores⁷⁰, constituído por um conjunto de nervos aferentes e eferentes que dão

⁶⁶ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011 (p.34)

⁶⁷ CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (p.68)

⁶⁸ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁷⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999

respaldo à percepção da matéria e que são capazes de iluminar territórios obscuros de um passado particular, luminosidade habilitada para destacar, a partir da ideia de um passado geral, uma solidez proveniente de imagens representadas pela memória e através dela, viabilizando, então, uma fidelidade plausível no tocante a uma realidade anteriormente experienciada.

De toda forma, as temáticas que envolvem a(s) memória(s) e seus muitos percalços epistemológicos são peculiarmente frágeis visto que admitem objetos excessivamente efêmeros e, por extensão, abarcam situações translúcidas provenientes de contextos entrincheirados tanto na psique humana, quanto numa documentação escrita. Sua estruturação contém, naturalmente, doses de obscuridade apresentadas em desdobramentos narrativos de difíceis soluções, lugares permeados de (ir)racionalismos transmutados e significados por meio das reminiscências⁷¹ de um sujeito qualquer, junto de lembranças postas à deriva numa formação discursiva particular que podem, ou não, aparecer camufladas no registro escrito.

Além disso, é provável que, nesse emaranhado de perspectivas epistemológicas, exista também um caráter ficcional nesses registros, manifestado em configurações discursivas que nos expõem, nas narrativas de memória, a amplitude que o tema do esquecimento assume no horizonte de experiências passadas possíveis.

Desde a tradição filosófica grega, Platão nos alertava sobre dois aspectos contraditórios que perfaziam os modelos de escrita advindos dos registros memorialísticos e que alcançavam os tipos de escrita da época clássica: a noção de *eikon* e a ideia de *phantasma*. O primeiro deles, referia-se à “representação presente de uma coisa ausente” que se articulava tanto com a ideia de *impressão*, deixada na narrativa e captada pela colheita dos rastros e indícios apresentados no texto, quanto uma articulação da concepção de esquecimento procedente desse tipo textual, associando-se, por exemplo, ao que Paul Ricoeur ressaltaria em seu clássico estudo da memória, isto é, a memória vista então como uma “metáfora do bloco de cera, sendo o erro comparado a um apagamento das marcas”⁷² que deposita e conserva vestígios possíveis de serem detectados e analisados posteriormente numa narrativa qualquer.

No livro do carteiro podemos observar, por exemplo, certos vestígios pulverizados ao longo do texto pelo uso recorrente que o autor/narrador faz de determinadas expressões verbais, palavras e ideias que nos remetem à tipologia da memória e seus desdobramentos mais usuais, ou seja, expressões textuais que denotam ideias que envolvem recordação, lembrança, engano, esquecimento, falha, saudade, entre várias outras noções características.

⁷¹ Reminiscência como um ato deliberado de memória que se liga mais com a ideia de recordação.

⁷² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (p.27)

O segundo aspecto levantado por Platão induziria à ideia de “arte que fabrica imagens e simulacros”⁷³ cuja realidade manifesta acerca do passado que se exprime textualmente, de certo modo partiria daquele *passado em si* proposto por Bergson, uma instância autônoma não completamente similar a experiência pretérita do narrador, por exemplo, mas que exibe uma forma genérica do passado, dificultando, assim, uma aproximação com toda fidelidade plausível que qualquer narrativa de memória e os discursos operados nela, teoricamente, podem assumir no tocante aos eventos pretéritos e seus significados decorrentes.

Entretanto, o que certamente conciliamos sobre as reflexões acerca das possibilidades de apreensão e de reprodução ordenada do conhecimento, obtido por meio dos registros das memórias, é que, muito além de a memória *ser do passado*, aludindo a uma frase de Aristóteles, ela ainda nos permite pensar sobre sua conjunção narrativa disposta, a partir de parâmetros discursivos dados no presente em que o autor/narrador se lembrou de algo, aspectos textuais de uma narrativa cuja natureza configura discursos outros produzidos num âmbito de sobreposição de temporalidades.

Por este ângulo, bastaria lembrarmos dos movimentos temporais viáveis e típicos que qualquer interdiscurso⁷⁴ pressupõe em alguma medida, uma mescla naturalizada de passado, presente e futuro, não necessariamente nesta ordem no caso dos registros e documentos escritos, mas que servem para ilustrar algo mais sobre o passado e, por conseguinte, suas interpretações.

Para exemplificar partes do trânsito temporal narrativo, específico dos registros de memórias, podemos aferir, no contexto sobre a música urbana brasileira por exemplo, que muitas dessas memórias contadas são, foram e continuam sendo (re)construídas a partir de bases epistemológicas que (res)significam o *dito* e um *já-dito* sobre a música urbana, isto é, se ancoram em suportes abrangentes que ultrapassam aqueles provenientes da psique particular de indivíduos que as provocaram ou que dispuseram-nas em tais lembranças escritas.

Neste sentido, Halbwachs ressaltaria a importância e o papel das lembranças de outras pessoas em seu estudo sobre a memória coletiva, lembranças que seriam então acomodadas nos quadros sociais da memória facilitando todo o processo de (re)construção e de (re)organização de um material bruto passado, disseminado tanto em um passado específico, quanto em uma conjuntura passada geral.

O sociólogo francês nos sugere, assim, uma impossibilidade de isolar uma memória individual qualquer, pura e simples; ou seja, ele nos apresenta a dificuldade de delimitarmos as referências passadas gerais sem levarmos em conta que lembranças singulares, pertencentes

⁷³ Idem. (p.31)

⁷⁴ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

teoricamente a um único indivíduo, nos dizem algo além dele, sobretudo porque “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”⁷⁵. Prenunciando, assim, esse conceito de memória coletiva, Halbwachs reitera dizendo que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias” – genericamente, o discurso evocado no texto – as quais o indivíduo “toma emprestado de seu ambiente”⁷⁶:

...são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes.⁷⁷

A questão colocada seria, então, refletirmos em qual medida os domínios da memória estariam marcados por uma *presença* ou *ausência* de certa distância temporal suficiente para que uma interpretação mais abrangente aconteça, e como o tempo se colocaria nesses registros, tanto como o elo necessário entre instâncias discursivas que (re)organizam o passado, quanto o significativo das lembranças coletivas que o autor/narrador nos dispõe em sua narrativa, (des)ordenando-as e, até mesmo, (res)significando os percursos evocados no discurso operado por ele, sobretudo se pensarmos na movimentação do sujeito que significa o mundo passado por e através dessas memórias também textuais.

Vale aqui dizermos que “o ato de se lembrar produz-se quando transcorreu um tempo. E é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre”⁷⁸, ou seja, é a partir de uma distância temporal e, conseqüentemente, espacial que vislumbramos outras acepções de certos objetos pretéritos, em especial, os que contemplam os dados da memória e seus desdobramentos subsequentes.

Notemos, então, que há diferenças significativas perfazendo os registros de memória, e que alguns textos históricos, digamos, podem se apresentar de modo aleatório, organizado e/ou desorganizado textualmente e no sentido aqui traçado, podendo misturar temporalidades para confeccionar discursos nas narrativas que, naturalmente, serão pouco ordenadas, disposições

⁷⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

⁷⁶ Idem (p.72)

⁷⁷ Ibidem(p.69)

⁷⁸ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (p.37)

provenientes de um mar sem fim de passados dispersos e buscados pelo autor/narrador. Assim sendo, se faz necessário um esforço deliberado por parte desse narrador, uma rememoração pela qual seu discurso significa e é significado na linguagem transmitida, interferindo nesse registro escrito e, por consequência, no passado lembrado, evocado, traduzido e, ainda, enunciado numa narrativa de memória particular.

Simultaneamente, as perspectivas da narrativa se articulam junto da intencionalidade e da vontade que o autor/narrador têm em buscar memórias de modo ativo, *imagens-lembranças* passadas que serão traduzidas em re(a)presentações que aparecem nos escritos dessa natureza, através dos discursos posicionados sob e sobre um *já-dito*, talvez possamos pensar a partir de uma tradição consolidada por meio da repetição de costumes, por exemplo, mas não apenas; alterando ali todo material bruto passado, segundo os critérios de utilidade vindos do narrador, como destaca Bergson, estabelecendo, assim, nexos causais no interior da narrativa, tornando a crítica historiográfica, bem como a análise desses documentos, um pouco mais suficiente.

Contudo, antes de estendermos nossas reflexões, é importante sublinharmos o que Paul Ricoeur chamou de *tipologia ordenada da memória* – referente ao campo polissêmico dessa faculdade psicossocial da memória e seus desdobramentos usuais – utilizando-se de formas combinadas de pares opostos que nos explicam um pouco mais desse passado mencionado em uma narrativa dessa natureza, cobrindo os eventos trazidos por meio das lembranças individuais e/ou coletivas e delimitando novas formas de análise desses documentos singulares.

Suas considerações fomentam, portanto, conceitos híbridos que se apresentam e que se relacionam nas configurações discursivas presentes em narrativas de memória, tais como *evocação/busca*, *hábito/memória*, *esquecimento/esforço de recordação*, entre outros. Bergson já adiantava em seu estudo, *Matéria e Memória*, do final do século XIX sobre as funções e o funcionamento da memória em sentido amplo, bem como as distinções presentes nesse campo polissêmico da lembrança e suas maneiras possíveis de apreensão do conhecimento. Assim:

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. Portanto, a repetição não tem de modo algum por resultado converter a primeira na segunda; seu papel é simplesmente utilizar cada vez mais os movimentos pelos quais a primeira se desenvolve, organizar esses movimentos entre si e, montando um mecanismo, criar um hábito do corpo. Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido; e só me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só os

registra uma vez. Das *duas memórias* que acabamos de distinguir, a primeira parece, portanto ser efetivamente a memória por excelência.⁷⁹

De início, Bergson opõe dois tipos de lembrança – uma *espontânea* e outra *aprendida* – que se relacionam com o tempo passado de maneira distinta e, sobretudo, com a faculdade da memória, apesar de cada uma delas manter especificidades próprias no tocante ao passado disposto. O filósofo nos chama atenção para uma incompatibilidade de conversão direta desses dois tipos de lembranças, isto é, elas não tratam das mesmas percepções e formas de conservar um determinado passado, sendo necessário, então, um segundo movimento que estimularia uma engrenagem de transformação do *élan vital* ou, em outras palavras, apelar para os *mecanismos motores* que traduziriam e (re)organizariam todos os movimentos de recordação do narrador, dados a partir do passado em geral, (res)significando, desse modo, as *imagens-lembranças* obtidas deliberadamente pelo autor/narrador.

Agora, retornando a narrativa de *O Choro* e convertendo nossos esforços teóricos e metodológicos para decifrar ainda mais esse documento, podemos perceber que no registro do carteiro essa lógica da memória (se é que existe uma), muitas vezes aparece embaralhada no texto e é difícil pontuarmos, com exatidão, cada um desse tipo de lembrança estabelecida pelo filósofo da duração. Ao que tudo indica não seria possível detectarmos, nas lembranças escritas pelo carteiro, diferenças substanciais de composição desses discursos e das formas discursivas particulares utilizadas pelo autor/narrador na consubstanciação e no manejo de suas memórias pessoais, evocadas e lembradas sobre a história do choro.

Essas formações discursivas não se apresentam claramente no discurso evocado pelo autor/narrador em *O Choro*, talvez por excesso de emotividade deste, apresentado logo no início do texto, o que compromete um discernimento pouco mais eficaz entre o que seria ficção e o que integraria a história desse gênero musical, partindo somente desse registro. Dedicaremos mais espaço sobre esses aspectos e comportamentos narrativos em momento subsequente dessa pesquisa, a saber, no segundo capítulo trataremos das estratégias de escrita usadas pelo carteiro.

Outra relevante diferenciação presente no excerto supracitado e que nos serve aqui trata das distintas formas de memória. No fragmento, Bergson chama de *memória espontânea* aquela que data e que registra os acontecimentos uma única vez no tempo e no espaço, posicionando-os nalgum lugar da experiência vivida e/ou imaginada, um tipo de memória que serviria, portanto, para melhor posicionarmos o sujeito do discurso, identificando ainda o interdiscurso que serviu de base para tais enunciações.

⁷⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (p.91) *Grifos nossos*.

No exemplo cogitado pelo filósofo em seu clássico estudo da memória, a lembrança de uma determinada leitura de uma lição aleatória, que se torna mais sabida a medida em que se lê (constituída através da representação que se diferencia, por exemplo, da lição aprendida de cor), diverge das (re)montagens que uma *memória habitual* provoca nessa lembrança e, por consequência disso, naturalmente se diferencia do esforço de recordação do autor/narrador para recuperá-la do manancial de passados contemplados e construídos pelas narrativas de memória.

O filósofo nos diz ainda que “o passado não é representado, mas age pelo corpo ou, mais exatamente, está presente agindo nas disposições que ele produziu”.⁸⁰ Aqui devemos nos ater a multiplicidade de movimentos que envolvem todo esse universo memorial: por um lado existem esforços, intenções lúcidas por parte do autor/narrador de que alguma memória buscada teça sua perpetuidade num discurso inteligível utilizando-se de um interdiscurso, um *já-dito*. Por outro lado, esse mesmo expositor pode ser surpreendido pelas circunstâncias e lembranças que não necessariamente seria capaz de evocar quando irrompem, o que de algum modo nos conduz para as concepções halbwachsonianas de memória coletiva.

Em linhas gerais, no interior da argumentação bergsoniana, observamos dois tipos de memórias: uma que *imagina* e outra que *repete*, uma inscrita num dado tempo anterior e numa dada posição espacial, outra relacionada à vivência do presente, apontando para o sentido de atualidade, mesmo que configurada por meio de camadas de lembranças dispersas e sobrepostas ou, por outro ângulo de análise, através de um interdiscurso⁸¹ que ilustra esse passado.

François Dosse, em um livro sobre teoria da história especifica bem e detalha essa distinção bergsoniana em “*memória-hábito*, vinculada à parte sensório-motora do corpo, e a *memória pura*, coextensiva à consciência em sua relação com o tempo”.⁸² As repetições acessadas por essa intenção inicial e voluntária, um impulso dado pelo autor/narrador nessa *memória-hábito*, transformam aquelas *imagens-lembranças*, antes vistas como representações inscritas num decurso temporal, captado pelo discurso exposto numa narrativa dessa natureza, em ações efetivas que “determinam em nós atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas”.⁸³

Logo, a transcrição e tradução de qualquer lembrança, seja *espontânea* ou *rememorada*, incorporada numa narrativa memorial, acontece mediante a uma combinação de certos fatores que colaboram com a manutenção do repositório de passado num dado texto:

⁸⁰ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011 (p.23)

⁸¹ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

⁸² DOSSE, François. *A história*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012 (p.282)

⁸³ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (p.91)

Em *Matéria e Memória*, Bergson procura demonstrar que o passado sobrevive com duas formas distintas: em mecanismos motores e em lembranças independentes. Chega ao ponto de considerar que poderíamos imaginar duas memórias teoricamente independentes. O dinamismo próprio da memória pura depende de uma combinatória de três elementos: dois em posição oposta, de um lado, a lembrança pura e, de outro, a percepção, cuja relação se efetua graças à mediação da lembrança-imagem.⁸⁴

Ora, é então através de uma ação deliberada do autor/narrador que se torna possível a conversão de lembranças puras em representações textuais evidentes, neste caso mediadas por meio das *imagens-lembranças* buscadas, por exemplo, no passado da história do choro em que carteiro esteve presente e/ou pretendeu narrar.

Com efeito, o caráter fragmentado da fenomenologia da memória compreende, num primeiro momento, objetos esparsos que se manifestam por meio de instantes pontuais que se alinham pelas ações e pelos discursos postos pela própria narrativa de memória. No caso de *O Choro*, essa fragmentação constitui uma marca recorrente e importante da estrutura de todo o texto. Já a provocação bergsoniana de que nossa *memória-hábito* poderia alterar, de alguma forma, nossa conduta atual, visando uma aderência do passado ao presente, apenas faria sentido na medida em que balizarmos nossa percepção da realidade, enxergando que nossa ação no mundo presente e do passado, se dá sempre de maneira entrecortada, em detrimento de uma disposição linear ou até mesmo cronológica daquela matéria bruta pretérita apresentada em uma narrativa de memória, por assim dizer.

Em suma, esses movimentos de *busca, captação, seleção e tradução* daquele passado geral, proposto por Bergson, e que interferem nele, colaborariam para transformá-lo em algo útil a ser lembrado: a partir de um mosaico de experiências passadas, por exemplo, a partir de um horizonte de novas possibilidades, delineado pela consciência atual que se lembra e/ou imagina, dirigido por uma memória habitual que sempre se repete, escolheríamos a parte que justificaria nossa necessidade e utilidade para vida, reforçando assim o caráter de atualidade que toda lembrança movimenta, sobretudo quando intenta transmitir uma dada tradição.

Diante desses pressupostos, devemos nos perguntar em que medida a compreensão dos discursos dispostos em uma narrativa de memória, evidencia, sobretudo em sua formulação escrita, ancoragens à realidade passada similar e/ou distinta da provocada pelo autor/narrador, que se lembra e que reordena esse passado, como também da qual o sujeito posicionado nesse discurso ressignifica tal realidade passada.

⁸⁴ DOSSE, François. *A história*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012 (p.283)

Em outras palavras, de que modo uma narrativa de memória seria suficientemente capaz de alterar e/ou rearranjar os planos amalgamados do devir histórico e, mais especificamente, em que medida sua influência se imporia no exercício analítico de tradução e decodificação de aspectos passados de uma dada sociedade, um dado período e, sobretudo, um dado objeto como o choro no caso da música urbana brasileira?

Lembremos que na concepção de muitos pesquisadores “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história”⁸⁵, e que é por meio dele que podemos detectar as nuances e contingências das memórias concebidas a respeito de realidades sofridas pelo sujeito inscrito no discurso que escolhemos analisar e que o testemunho também opera nas formações discursivas presentes nesses registros, espalhando-se ao longo desse amplo espaço temporal, sócio-histórico e, por fim, linguístico.

Ainda nesse emaranhado de perspectivas, guardemos aqui a ideia de que uma memória deflagra sempre alguma forma de identidade – Joël Candau demonstra como memória e identidade estiveram, muitas vezes, indissociadas, uma não podendo existir sem a outra.⁸⁶ Portanto, teríamos não apenas uma filiação de um indivíduo a um dado grupo social e sua história particular, bem como uma adesão direta a tradições e costumes passados e presentes – como as tradições dos chorões da *belle époque* as quais o carteiro fez parte – que demarcariam esse território de experiências acumuladas e apoiadas nos marcos sociais (quadros) e, ainda, um campo demarcado por assertivas desse autor/narrador que se recorda, cujo papel seria narrar situações do grupo social singular, usufruindo de configurações discursivas que, dentre outras questões, nos indicariam como “a memória coletiva se enraíza e se liga a comunidades sociais concretas”⁸⁷ representadas aqui, neste contexto do choro brasileiro, por meio da linguagem do carteiro que ilustra e define boa parte dos chorões da virada do XIX para o XX.

Na medida em que essa percepção ocorre, as problemáticas das historiografias poderiam ganhar forma pouco mais precisa no que se refere as interpretações de narrativas de memória, corporificando essa matéria passada enunciada pelos discursos desse tipo de escrita (no caso de Bergson essa materialidade seria vista como um conjunto de imagens⁸⁸), traduzindo novos saberes acerca de um mundo de outrora da música brasileira, gerando nova materialidade aos registros de memória, problematizando esses discursos e reinterpretando esses passados.

⁸⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (p.41)

⁸⁶ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

⁸⁷ DOSSE, François. *A História*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012 (p.284)

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

Na perspectiva de Halbwachs, como mencionado, a memória se apoiaria, então, em quadros sociais que a *constituem, modificam e complementam-na*. A própria sociedade ou, mais precisamente, os grupos sociais envolvidos com a cena são os agentes que de fato se lembram e que constroem os discursos pelos quais essa memória específica pode operar.

E segundo o antropólogo Joël Candau, as esferas passadas correspondentes, tanto ao individual como ao coletivo, necessitam de perspectivas epistemológicas mais delineadas ou ideias analíticas mais precisas até porque “se a *memória* se situa do lado da fragmentação, da pluralidade dos grupos e dos indivíduos que são seus vetores efêmeros, a *história* está do lado da unicidade, da afirmação do Uno.”⁸⁹

Agora, precisamos pontuar que se “a memória está inteiramente vinculada à vivência”, a história, encarnando um saber abstrato, “é relegada a uma temporalidade puramente exterior, a um tempo de fora”, que parte de “uma física social exterior à vivência”.⁹⁰

Destarte, tanto o mundo individual evocado no e pelo discurso presente na narrativa do carteiro, quanto o interdiscurso partilhado pelo coletivo dos chorões, que se apresenta nas falas criadas e manifestadas pelo autor/narrador, colaborariam para o trabalho de reflexão deste registro de memória acerca do choro brasileiro, tendo sempre em perspectiva a impossibilidade de recuperação integral do passado vivido pelo carteiro, ainda demarcado em discursos outros que nos servem para aproximar passado e presente, compreendendo parte do interdiscurso pelo qual se apoiou a narrativa de *O Choro* e que permeiam as outras publicações da década de 1930.

Neste sentido,

...a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: “a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele”. A ideia segundo a qual as experiências passadas seriam memorizadas, conservadas e recuperadas em toda sua integridade parece “insustentável”.⁹¹

Analogamente, a fluidez que os escritos provenientes dos testemunhos proporcionam, leva-nos a constatar a passagem de uma experiência psicológica sentida pelo autor/narrador dessa memória particular, e que pode evidenciar, na perspectiva bergsoniana por exemplo, uma duração instaurada no interior dos acontecimentos passados indicados pelo texto.

⁸⁹ DOSSE, François. *A História*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012 (p.285)

⁹⁰ Idem. (p.284)

⁹¹ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011 (p.9)

Sabemos também que Bergson conciliava a ideia de duração com duas características fundamentais: *continuidade* e *heterogeneidade*; e que essas características se misturavam juntamente com a ideia de *espaço-tempo*, decorrendo daqui que a multiplicidade de tempos advinda da duração pode nos indicar *diferenças de grau e de natureza* no tempo passado próprio desses eventos narrados e, por consequência, daquele contido no texto do documento analisado.

Poderíamos pensar, então, que é através da identificação da multiplicidade de tempos e eventos, presentes no discurso de uma memória, que Bergson amplia sua tese sobre como nossa percepção – para ser capaz de detectar essa passagem psicológica e parte desse devir histórico evocado pela narrativa de memória –, necessita de uma espacialização do tempo, já que “pela retrospectação o homem aprende a suportar a duração”⁹² no sentido de percebê-la. Em outras palavras, captamos a passagem do tempo também através do deslocamento de espaço, ou das movimentações do sujeito inscrito no discurso escolhido a ser examinado.

De toda forma, a transitoriedade das instâncias presentes nesse mundo exterior e interior, de matéria e de memória, de corpo e de espírito, seria o que naturalmente podemos capturar e experimentar por meio da percepção dessa duração, através de um conhecimento que se obtém pela *intuição*, como o próprio Bergson nos diz, um método preciso para captar, discernir e reutilizar o conhecimento dado e obtidos pelas experiências de outrora, escritas inclusive.

A *duração* seria, então, “memória, mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois”, e nesse jogo dialético entre *continuidade* e *descontinuidade* dos tempos que se desdobram por e através dessas memórias, a *duração* “impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente”.⁹³ Ou seja, é por meio da ideia de duração que podemos (res)significar um conjunto de experiências passadas acumuladas em uma narrativa qualquer.

Ocorre que, diante dessas constatações, a operacionalização das narrativas de memória e sua consequente tradução e/ou adequação em fontes históricas, seja aquelas que vêm da *memória-hábito* ou, até, de algum tipo de *memória pura* criada ou disposta pelas considerações do autor/narrador, engessa muitos procedimentos analíticos da historiografia.

Os métodos particulares da ciência histórica tendem a absorver os objetos inseridos nas narrativas de memória, distorcendo ou, pelo menos, fabricando os conhecimentos aferidos,

⁹² Idem. (p.14)

⁹³ BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*: a propósito da teoria de Einstein. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (p.51)

gerando alternativas para compreender uma história mais ampla camuflada no documento, o que nos afasta de uma decifração razoável desses discursos evocados em tal registro.

Nas teorias da história, o alinhamento das matérias brutas passadas proveniente, por exemplo, das recordações evocadas e distribuídas por meio da escrita é notório, embora não temos como garantir que essa incorporação seja concretizada por critérios mais apurados que considerem também as teorias da memória. Outra ideia recorrente, a articulação possível entre “regimes de memória” e “regimes de esquecimento”⁹⁴, junto de uma intencionalidade que tanto organiza a matéria passada quanto decifra um tempo anterior instalado na narrativa qualquer, uma das condições primeiras das historiografias, mas que no entanto se apresenta hesitante ou no mínimo embaralhada no tocante as análises dos textos provenientes das memórias.

Registramos algo, porque de algum modo nos lembramos desse algo e queremos que os outros também se lembrem. Com o registro do carteiro, esse comportamento não é diferente:

*As reminiscências, que venho descrevendo relativamente às personagens, dos antigos batutas dos chôros da velha guarda, os que commungam com os meus sentimentos de apaixonado veterano, e saudoso folião, dos dias que passaram, e não voltam mais, encontrarão erros absurdos nas minhas narrativas, mas o velho Alexandre, não escreveu para ser criticado e sim para *relembrar* tudo que passou, e que em nossos corações de velhos, *ainda vivem!*... Leitores perdôem todos os erros, mas façam justiça a este folião, que Deus, conservou para *rabiscar estas linhas de recordações e saudades*⁹⁵.*

Por outro lado, no interior das narrativas de memórias e, por conseguinte, nos discursos operados através delas, podem existir impedimentos e alterações relacionadas às doenças, traumas, e outras fragilidades psicológicas de seus enunciadores, ou melhor, de seus autores. Poderemos ter casos de amnésia, lapsos de temporalidade, impedimentos traumáticos, recalque, trabalho de luto realizado ou não, entre outras condições nos empreendimentos de memória que dificultariam nossa aproximação com o passado particular relatado por esses registros capazes de cobrirem ou não uma dada experiência.

Caminhando nessa direção, Paul Ricoeur nos chama a atenção para os trabalhos de Freud, e a necessidade de compreendermos o que seria “lembrado, repetido ou rememorado”⁹⁶, no sentido de visualizarmos o luto decorrente de experiências desagradáveis ou de uma perda, o que naturalmente impactaria qualquer documento escrito. O que acontece nos domínios da memória parece ser pouco captado de modo eficaz e mais coerente pela ciência histórica.

⁹⁴ Paul Ricoeur divide seu estudo em três partes, dedicando uma exclusivamente ao esquecimento.

⁹⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.52) *Grifos nossos*

⁹⁶ Alusão a um título de um importante trabalho de Freud.

De maneira geral, a historiografia padece de um terreno seguro para enunciar fatos, práticas e saberes, quando consideramos assertivas advindas dos campos intrincados da memória e de seus desdobramentos. Nosso esforço para compreender e propor soluções cabíveis frente a um registro desse tipo, diante de discursos e narrativas dessa natureza, continua sendo um dos desafios mais intrigantes para a elaboração da história dos homens e, conseqüentemente, para a composição das historiografias decorrentes.

Esse debate aparece ainda na historiografia da civilização grega, por exemplo, na qual existiam práticas que adulteravam os fatos, seja através da inserção de componentes fantásticos, míticos, ou até mesmo pela colocação de falas em personagens distantes no tempo e no espaço do narrador, o que difere pouco das práticas narrativas usadas pelos memorialistas da música popular urbana brasileira.

Heródoto e Tucídides se utilizavam de procedimentos narrativos similares para produzir suas histórias, criando o mundo grego passado, quase mítico. Nesses discursos, se apresentam, portanto, configurações textuais ficcionais que se assemelham com as discursivas presentes nos registros de memória que pressupõe uma fidelidade, ainda que com uma predisposição à ficção:

A história, afirma corretamente Lowenthal, é ao mesmo tempo *mais e menos* que o passado. E é certamente possível, deste ponto de vista, contrapor a história, que é interpretação e distanciamento crítico do passado, à memória, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida. A memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente. A história e a memória coletiva podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva.⁹⁷

Assim, diante das incongruências, imprecisões e tendências esquemáticas presentes nos domínios mnemônicos, a análise do discurso de uma memória pode nos auxiliar na percepção dos múltiplos tempos que a abrange, na combinação de passado, presente e futuro, assinalando sempre uma passagem do tempo no interior dessa narrativa que afeta o autor das lembranças.

E nessa direção da aceção de uma temporalidade que lhe é própria, as construções de memória que se constituem, *grosso modo*, pelo arcabouço de lembranças passadas ou, com Bergson, de *imagens-lembrança* decodificadas, que serão marcadas por elementos identitários, os quais colaboram na confecção de realidades alternativas; geram perspectivas particulares de

⁹⁷ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (p.28)

um passado tratado pela narrativa e, até mesmo, modificando as experiências passadas e, conseqüentemente, a história que irá se contar.

Voltando para a tradição helênica, a memória sempre coabitou os tratados de história de maneira extensiva. Desde sua fundação, da acepção da história enquanto pesquisa, concebida por Heródoto, ou mesmo diante da ideia do historiador esculpida por Tucídides, que reflete sobre a experiência atual e que recolhe os dados obtidos relatando-os em textos, as interrogações sobre as fronteiras entre memória e história sempre demarcaram o território do saber humano.

Tucídides, por exemplo, alargou o campo de atuação do historiador, na medida em que desenvolvia uma espécie de história do tempo presente na qual a narração dos acontecimentos se dava no momento mesmo que o autor/narrador seria contemporâneo desses fatos narrados, o que nos aproxima bastante da figura do carteiro. Para Moses Finley:

Tucídides fala muito pouco acerca de seus métodos, com exceção de um trecho, breve e famoso, em que discorre sobre a incerteza do testemunho ocular. ‘Minha narrativa’, escreve, ‘baseia-se no que eu mesmo vi e nos relatos de outros, após uma cuidadosa pesquisa que tem como propósito obter o máximo de precisão em cada caso... Cheguei a minhas conclusões com muito esforço, uma vez que as *testemunhas oculares* discordam a respeito da mesma ocorrência, por uma *imperfeição de memória* ou por *tendenciosidade*’.⁹⁸

Ora, em que momento a memória ou mesmo a historiografia poderia ser perfeita? Para que conceito de perfeição Tucídides remonta? E mais, qual o sentido em dizer que determinadas testemunhas detêm condutas imperfeitas senão o que pressupõem que outras são, por natureza, perfeitas? Independentemente das respostas que obtivermos para estas questões, não devemos buscar condições perfeitas de objetos, documentos ou, sobretudo, testemunhos.

Contudo, buscamos aproximações entre realidades sofridas e ações representadas em textos e relatos memorialísticos e/ou historiográficos, sem qualquer pretensão de que assim atingiríamos verdades absolutas ou testemunhos perfeitos, por assim dizer. A questão seria saber qual maneira enfrentar aspectos tão conflitivos, configurações discursivas possivelmente opostas junto de procedimentos historiográficos propostos, por exemplo, por Nora⁹⁹ e sua dialética emblemática entre a memória e a história.

Por outro lado, como examinar mais adequadamente situações enviesadas evocadas pelos campos da memória, discernindo desse cabedal de experiências translúcidas proferidas por um autor/narrador qualquer, aquilo que nos serve para a composição de uma historiografia

⁹⁸ FINLEY, Moses. *Aspectos da Antiguidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (p.54) *Grifos nossos*.

⁹⁹ NORA, Pierre. *Entre memória e história*. Prefácio do v.I de *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Tradução de Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, (10), dez. 1993, pp.7-28.

e, especificamente neste caso, como adequar o registro de um carteiro que recupera e (re)cria o mundo passado do choro brasileiro?

Neste sentido, para o italiano Paolo Rossi, outro filósofo importante que pensa sobre questões acerca do passado e da memória, encontraremos posicionamentos metodológicos que divergem das posturas traçadas pelo historiador da Guerra do Peloponeso, visto que suas posturas atentam para as imperfeições geradas nos e pelos campos da memória, ressaltando, assim, toda fragmentação que naturalmente habita esse terreno. Observemos que para Rossi:

A memória aparecerá, cada vez mais, como uma realidade vaga, fragmentada e incompleta; o passado será concebido como “reconstruído” e organizado sobre a base de uma coerência imaginária. O passado imaginado se torna um problema não só para a psicologia, mas também (e se gostaria de dizer principalmente) para a historiografia. A memória involuntária precede a memória voluntária e a condiciona. Somente a sobreposição e o entrelaçamento casual, no período contemporâneo, de emoções e imagens que pertencem a tempos diversos, constituem a memória.¹⁰⁰

Analisando pausadamente o trecho acima, percebemos que nos relatos memorialísticos a temporalidade se apresenta de maneira difusa, por vezes desconexa e sem uma cronologia histórica minimamente estabelecida. Esta característica aparece em boa parte dos documentos que nos aprofundamos nesta pesquisa, isto é, as narrativas relacionadas com a música popular urbana brasileira, publicadas na década de 1930.¹⁰¹

Em geral, nessa produção memorialística acerca da música urbana no Brasil, existe a colocação de frases e de argumentos que denotam juízos de valor por parte de seus autores. As emoções que certos personagens e músicos desse passado particular provocavam neles estão evidenciados nesses discursos, bem como uma imagem de saudade fortemente demarcada, “dos tempos que não voltam mais”¹⁰², juntamente com outros passados criados através de formações imaginárias e textuais que seriam partilhadas pelos narradores e, teoricamente, assegurariam alguma veracidade e/ou autoridade com relação às suas memórias escritas.

No clássico texto “Entre Memória e História”, Pierre Nora atenta para as dicotomias presentes entre esses dois campos, oposições que facilmente se colocam num discurso qualquer,

¹⁰⁰ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (p.96)

¹⁰¹ Com exceção do texto de Mariza Lira sobre Chiquinha Gonzaga, no qual a pesquisadora tenta estabelecer uma rápida biografia da musicista, dispondo de uma insipiente cronologia, os outros três trabalhos, de Orestes Barbosa, Vagalume e do próprio Animal, refletem a música popular brasileira de maneira ensaística utilizando certa legitimidade na argumentação por se tratarem de testemunhas da cena musical referida.

¹⁰² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

acentuadas pela argumentação combativa e panfletária do historiador francês. Na historiografia que pretende Nora, a história entraria como um operador incontestado da memória, uma espécie de instância do saber que se utiliza, basicamente, desses registros particulares do passado enxergando-os como fontes primárias, modificando-os segundo seus critérios de cientificidade, de plausibilidade e de reelaboração do passado, na tentativa de transformá-los em algo modelar.

Desse modo, para ele a história tenderia ao universal, mesmo que ela conheça apenas o relativo, e a memória apontaria para o particular e, contrariamente, ao absoluto narrado:

Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.¹⁰³

Ora, qual seria o papel das historiografias diante dessas assertivas para reelaborar e analisar o passado proveniente de registros de memória? Paralelamente ao trabalho de memória, que parece estar próximo de um colecionismo factual de critério mínimos, na visão do francês, a historiografia serviria como um instrumento organizador desse repositório que se ligaria aos processos temporais, às transformações e às continuidades do discurso operado. Portanto, para ele a história/historiografia serviria, assim, mais como um catalisador de todas as impressões e lembranças contidas nos discursos de uma memória, propondo direção e sentido a todo esse passado estabelecido por essas narrativas e, sobretudo, nos auxiliaria para as explicações e para o entendimento do mundo de outrora contado.

Como a temática da memória acompanha a historiografia desde o surgimento desta, é natural entendermos que essas indagações levantadas sobre a história implicam não apenas no ofício dos historiadores, como no desenvolvimento das teorias da memória. Afinal, quanto mais introduzirmos perguntas a um determinado saber, mapeando seus procedimentos de análises, e os campos epistemológicos adjacentes que iluminam essas áreas, mas essa relação problemática entre história e memória, se descortina.

¹⁰³ NORA, Pierre. *Entre memória e história*. Prefácio do v.I de *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Tradução de Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, (10), dez. 1993, pp.7-28. (p.9)

Marc Bloch nos diria que “uma ciência, entretanto, não se define apenas por seu objeto. Seus limites podem ser fixados, também, pela natureza própria de seus métodos”.¹⁰⁴ Todavia, não sabemos quanto podemos notar nas problematizações das memórias uma ciência autônoma, organizada, com critérios de inteligibilidade e de plausibilidade fundamentados. E mais, o quanto podemos delimitar sua esfera de atuação, sobretudo se pensarmos em seus objetos e seus recursos disponíveis para interpretá-los.

Agora, conjuntamente a ampla acepção de memória, surgiria a ideia de arte, tal como na antiguidade e no medievo, resvalando em épocas modernas. A *ars memoriae* é comentada em documentos e reaparece em histórias de diversas naturezas, constituindo outro campo do saber, diverso do fenômeno da memória em si. Uma coisa é lembrar por intenção, desejo, ou mera casualidade do espírito, outra é saber recorrer a todos esses fragmentos, organizando-os em um discurso coerente e objetivo, utilizando técnicas para acessar lembranças inscritas nos discursos operados que deem conta de recobrir fatos passados, principalmente quando se tem a intenção de recontá-los e posicioná-los nas mais variadas tradições narrativas.

Já narrativa disposta em *O Choro*, na tentativa de (re)construir uma tradição passada por meio de descrições das cenas aglutinadas pelas anotações da memória do carteiro, fragmentadas por lembranças pessoais e coletivas dele, expõe parte importante dos procedimentos adotados pela historiografia dos anos 1930, relativos à música popular urbana. Algumas práticas, como sugerido, ultrapassariam a geração desses memorialistas influenciando uma plêiade de autores que escreveram a respeito do tema em momentos posteriores.

No caso específico da narrativa do carteiro, o autor/narrador conferiu sentido para os eventos noticiados a partir desse ponto flutuante de observação, de lugares distintos da cena retratada, mesmo que suas ações possam ser examinadas sob uma perspectiva etnográfica¹⁰⁵, como um *insider* da música popular¹⁰⁶, recorte trabalhado pelo musicólogo Pedro Aragão.

De toda maneira, Gonçalves Pinto recorreria, de modo inconsciente, às estratégias de escrita que terminariam por instaurar seu tempo presente (o presente vivido na confecção de suas recordações) no passado denotado por elas, coberto de temporalidades amalgamadas. Ou seja, o autor/narrador acabaria projetando certas concepções dessa emblemática década de 1930 em situações pregressas ocorridas desde 1870.¹⁰⁷ Essa espécie de conduta anacrônica poderia se constituir como um dos possíveis focos para analisar esse objeto em particular:

¹⁰⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da História*, ou, O ofício do historiador. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 2001 (p.68)

¹⁰⁵ Essa proposta de análise está demarcada no segundo tópico do primeiro capítulo do livro de Pedro Aragão.

¹⁰⁶ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

¹⁰⁷Essa perspectiva temporal na problematização de *O choro* ainda não foi objeto das pesquisas sobre o tema.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento.¹⁰⁸

Como dissemos, desde a preliminar historiografia dos gregos, existiram práticas que deturpavam e/ou alteravam certos fatos históricos, seja pelos componentes míticos inseridos na narrativa ou, até mesmo, pela imputação de falas nos personagens distantes do tempo e do espaço do autor/narrador – procedimentos adotados em uma dada linhagem de pesquisas sobre música popular urbana brasileira, especialmente sobre o choro.

Não obstante essa predisposição da narrativa de memória à ficção também atestar muitas incongruências com a experiência passada relatada, o discurso de memória ainda nos auxilia na percepção da passagem do tempo, no decurso dos personagens em trânsito a partir de um dado documento, do presente do autor/narrador para o passado encenado por meio de suas descrições, assinalando, como dissemos, a multiplicidade temporal que envolve estes registros. Portanto, a presença de camadas temporais miscigenadas merece uma observação mais perspicaz.

Por outro lado, Henri Bergson diria que “imaginar não é lembrar-se.”¹⁰⁹ O filósofo nos alerta sobre a necessidade fundamental de uma busca ativa do passado para consolidar uma memória, isto é, a necessidade de uma voluntariedade do *ser* para que o ordenamento daquilo que denominou como *imagens-lembranças* se efetue, concebendo, assim, uma memória pouco mais verossímil de se apreender e, conseqüentemente, de se traduzir numa narrativa e numa historiografia específica.

Inicialmente estas imagens se apresentam como *lembranças puras*, embaralhadas no fluxo contínuo da *duração* presente na narrativa daquele que se lembra, entre traços de *continuidade* e *heterogeneidade*, articulados aos campos aglutinados de espaço e de tempo; no segundo momento, podem florescer em uma narrativa crítica, trabalhadas pela historiografia subsequente que pode descortinar toda essa multiplicidade de tempos, reinterpretando-na.

Observamos, como já apontamos, dois tipos de memórias na argumentação bergsoniana: uma que *imagina* e outra que *repete*; uma inscrita num tempo anterior e numa dada posição, outra relacionada à experiência presente que nos conduz para um sentido de atualidade, de

¹⁰⁸ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011. (p.16)

¹⁰⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

proximidade temporal, mesmo quando configurada por meio dessas *lembranças espontâneas* sobrepostas no discurso.

Reforçando então: o caráter fragmentado das memórias compreende objetos esparsos, ou melhor, lembranças que ora se manifestam organizadas no fluxo temporal narrativo referente a elas, ora aparecem aleatoriamente, espalhadas num amontoado de recordações sem distinção, como em *O Choro*. Essa percepção depende, insistimos, de problematizações mais adequadas à documentos desta natureza. Outras reminiscências, no entanto, detêm qualidades das distintas memórias concebidas por Bergson, mesmo que o narrador as embaralhe com seus juízos de valor ou imputações de frases em seus personagens, o que prejudica, sem um exame criterioso, uma aceção coerente desse texto.

Além disto, várias assertivas aparecem artificialmente instaladas na estrutura narrativa do texto de 1936, fabricadas em temporalidades distintas das cenas explanadas, tais como gírias ou até a linguagem carnavalesca¹¹⁰ operada pelo carteiro para relatar encontros entre os chorões, suas relações de amizade com eles, entre outros assuntos. Em suma, temos aqui a tarefa de transformar em histórias, ou melhor, historiografia, as engrenagens edificadas pelas *imagens-lembranças* evocadas por Gonçalves Pinto e disseminadas na narrativa de *O Choro*.

Obviamente, não se trata de uma tarefa simples, mas ao menos demonstra as nuances que essa narrativa singular manifesta e, sobretudo, chama a atenção para a impossibilidade de pensar o discurso de memória sobre o choro, aquele presente na narrativa do carteiro de igual forma, ou seja, apenas como uma memória coletiva pura e simples do grupo social dos chorões, vista em bloco, por assim dizer. Dito isto, o pensamento de Maurice Halbwachs perde força na tentativa de decifrar boa parte da memória sobre o choro em seus primórdios, embora ele ofereça subsídios importantes a fim de extrairmos maiores informações sobre o passado geral contido nas recordações do carteiro. Sua teoria dos quadros sociais, de certo modo, afunila a matéria passada em categorias isoladas, prejudicando nossa capacidade de apreender e diferenciar partes deste momento histórico (re)construído por essa narrativa singular.

Paralelamente, àquelas *imagens-lembranças* de Gonçalves Pinto nos são essenciais para uma relaboração pouco mais ordenada do passado do choro brasileiro e, conseqüentemente, de sua tradição particular. Até porque nesse processo histórico, toda racionalidade articulada com a captação e ilustração dessas cenas nos induzem para compreender melhor a identidade daquela comunidade afetiva de chorões e, portanto, devem ilustrar mais as condições de plausibilidade do conteúdo narrado, depurando, assim, mais aspectos do passado referente à elas.

¹¹⁰ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

CAPÍTULO 02. ESTRATÉGIAS DE ESCRITA DOS MEMORIALISTAS DE 1930: LINGUAGENS E DISCURSOS

2.1. Consonâncias e dissonâncias metodológicas na historiografia da música urbana

“Fiz uma antologia das ruas. Eu sou da rua. E esta autoridade ninguém me negará”¹¹¹

Ao tratarmos desse mundo passado narrado pelo e no discurso de *O Choro*, precisamos levar em consideração o que os “primeiros historiadores da moderna música popular urbana” nos disseram a respeito da música urbana, consolidada a partir das publicações de 1930, a fim de descortinar como essas narrativas fundadoras trataram de aspectos de um Rio antigo manejado nos discursos usados pelos memorialistas, bem como observar as perspectivas que esses autores emitiram sobre a música brasileira, entre suas diferenças e similaridades.

Essas reconstruções históricas, proporcionadas por registros de memória junto de dados isolados sem referências precisas ou mesmo articuladas com tradições populares, se apoiaram, conjuntamente, nas estruturas de memória de cada um desses narradores de 1930, expressando nesses registros certas estratégias de escrita que foram partilhadas por seus testemunhos.¹¹²

Lembramos que um testemunho pode nos servir como um elo que liga a memória com a história e, como aponta Vinci de Moraes a respeito da história da música brasileira, “no caso específico da música popular, essa relação entre memória e história imprime uma tonalidade tão forte e característica que parece se tornar seu *eixo estruturante e permanente*, tornando-se ainda um problema atual a ser percebido, analisado e discutido.”¹¹³

Isto posto, nossos recortes estão ligados tanto às práticas sociais que rearranjaram essa música urbana no cenário da capital, responsável pelo desenvolvimento de uma sociabilidade ocorrida entre fins do século XIX e começo do XX, quanto às estratégias de escrita utilizadas nesses relatos que se perpetuaram na historiografia do tema, tanto as estratégias empregadas na narrativa do carteiro, quanto aquelas dos três outros registros que analisamos, a saber: *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* do compositor Orestes Barbosa, *Na roda*

¹¹¹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933

¹¹² MORAES, José Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006 (p.117-133)

¹¹³ MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010 (p.222) *Grifos nossos*

do samba do jornalista Francisco Guimarães (conhecido como Vagalume), ambas produções publicadas em 1933, e *Chiquinha Gonzaga*, de 1939 da musicóloga Marisa Lira.¹¹⁴

Nessas quatro narrativas fundadoras do pensamento sobre música popular urbana parece existir um elemento que legitima essa história – a ideia de cultura genuinamente brasileira que necessita ser transmitida – entrecortada quase sempre por biografias míticas de músicos e de personagens que, de muitos modos, se relacionariam com estes autores.

Nessas publicações, as impressões dadas pelos sujeitos e/ou narradores são construídas por meio de linguagens e expressões verbais que nos mostram todo o encanto que esses autores detêm ao falarem da paisagem sonora carioca, aspectos que também estariam presentes noutras recomposições de um Rio antigo sob a perspectiva da música urbana.

Ainda assim, podemos dizer que essas narrativas fundadoras nos proporcionaram aquilo que Jörn Rüsen chamaria de “constituição histórica de sentido”.¹¹⁵ Em outras palavras, nossa “constituição histórica de sentido”, dada por meio de uma conjuntura mediada por práticas musicais e representada por essas narrativas, se articulou com dados de racionalidade duvidosa e/ou por visões de mundo extremamente particulares, carregadas de juízos de valor sobre a cena musical passada e se legitimaram através do uso indiscriminado de argumentos de autoridade proferidos, sobretudo, por quem *viu, ouviu e/ou participou* da cena retratada.

Vejamos então que certas linguagens relativas à reorganização do passado da música urbana brasileira, compreendido pelas reconstruções textuais oferecidas pelas publicações da década de 1930, em companhia dos inúmeros argumentos de autoridade usados por seus narradores trataram deste tema com distintas perspectivas. Se pensarmos no caso do samba, por exemplo, são significativas as diferenças entre os livros de Orestes Barbosa e de Francisco Guimarães que nutriam posicionamentos antagônicos sobre a origem e a história desse ritmo musical, influenciando, ainda, uma vertente interpretativa que observamos na historiografia do choro de maneira geral.

Por outro lado, uma inventividade textual para não dizermos ficcionalidade, marcante no texto de Lira sobre Chiquinha Gonzaga, também impactaria a historiografia do choro de muitas formas. Na maioria dos livros sobre o choro, a delimitação de tempo e, por conseguinte, o desenrolar das histórias que naturalmente abarcam outros gêneros musicais, esteve atrelada às biografias e ao tempo de vida desses músicos que produziam e praticavam esses ritmos.

¹¹⁴ Optamos por não utilizar o outro texto de Marisa Lira, “Brasil Sonoro” publicado em 1938, por se tratar de uma pesquisa e uma construção historiográfica mais articulada com os trabalhos de música erudita no Brasil.

¹¹⁵ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2010. (p.160)

De toda forma, essas configurações textuais, que informam e que constroem o passado da música popular, geram a impressão que só poderiam ocorrer mediante a genialidade de cada um desses personagens que integraram a cena musical carioca desprezando, por exemplo, boa parte dos impactos que todas as transformações urbanas do Rio de Janeiro, tanto nas estruturas sociais quanto na geografia da cidade, provocaram naquele contexto cultural brasileiro e na música urbana em particular.

Notadamente, muitos desses comportamentos podem ser observados nas reconstruções textuais criadas por Lira na biografia que escreve sobre a maestrina, assim como os diversos juízos de valor que estão dispersos em sua narrativa. Nesta biografia, a musicóloga nos diz que, entre muitos outros elogios, o nome de Chiquinha Gonzaga “*ontem como hoje e amanhã, será um desdobrar harmonioso de recordações*”, evidenciando suas escolhas que serviram para nos informar sobre a vida da chorona. Ou seja, em vários momentos do texto, suas construções textuais refletem uma articulação clara com expressões da memória.¹¹⁶

A pesquisadora quando trata do importante flautista Joaquim Callado nos diz ainda que ele “livrou o choro de qualquer *reminiscência* estranha, tornou-o absolutamente *nacional*”, demonstrando, assim, sua intenção tanto em subdividir temporalmente a história desse gênero musical a partir da figura emblemática de Callado, quanto reafirmar uma ideia de cultura nacional que legitimaria nossa música popular urbana.¹¹⁷

Portanto, constatamos que nas construções discursivas sobre a música urbana presentes nas narrativas fundadoras desse pensamento crítico brasileiro, existe um destaque para as vidas particulares que, teoricamente, dariam conta da história de todos esses gêneros musicais que constituíram uma noção de choro em seus primórdios, um discurso habitualmente rearranjado com construções textuais vinculadas às ideias de memória e suas expressões correlatas:

As músicas de dança sobem a milhares. No gênero de cantigas: modinhas, lundus, canções, cançonetas, etc., Chiquinha revelou com rara *fidelidade a alma do nosso povo* [...] Chiquinha compôs também músicas para concerto, fazendo orquestrações notáveis, imprimindo em toda sua inspiração o *cunho original*, o ritmo característico que criara para o Brasil. A Chiquinha Gonzaga coube a *glória de fixar na música do nosso povo o ritmo nacional do seu tempo*.¹¹⁸

Agora, no que diz respeito às argumentações que se apóiam na autoridade do narrador e que nos apresentam um mundo particular sobre a música urbana brasileira, isto é, um mundo

¹¹⁶ LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1939 (p.15) *Grifos nossos*.

¹¹⁷ Idem. (p.58) *Grifos nossos*.

¹¹⁸ Ibidem (p.52) *Grifos nossos*

regido pelas estratégias de escrita recorrentes nos textos dos memorialistas, tais como os inúmeros elogios tecidos sobre os músicos e a autoridade que os narradores detêm para se contar algo, para Barbosa, por exemplo, seu “livro, que é a história do samba, mostra este gênero musical em sua plena definição” e mais, “estes capítulos possuem, todavia, um *mérito*: foram *vividos* no meio dos sambistas da terra em que nasci”.¹¹⁹

Ou seja: apenas o fato do autor/narrador estar imerso nessa cena musical passada, nos garantiria que sua narrativa detém não só uma *fidelidade* ao passado referenciado – sob a ótica da análise de discurso, ao passado produzido através dos múltiplos efeitos de sentido que a construção discursiva dos narradores assumem e pressupõem – como pareceria desnecessário insistir numa investigação que questionasse estes dados dispersos no texto, visto que essas informações acerca do passado da música popular nos foram transmitidas por um *observador participante* da cena musical que, hipoteticamente, apresentaria suas melhores intenções ao relatar qualquer verdade ocorrida.

Para Certeau existe uma diferença significativa entre *observador* e *caminhante* que os opõe e que também nos serve aqui. Vale dizermos que “esta oposição metaforiza a divisão [...] entre saber erudito e saber comum” e, além disso, a apropriação da cidade e, por consequência, a ideia de cidade passada envolve três operações que, para o teórico, trabalham conjuntamente: “a produção de um espaço próprio, a distribuição de um não-tempo com relação às tradições e a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade”.¹²⁰

Com efeito, é possível identificarmos nessas narrativas fundadoras alguns desses traços apontados acima, sobretudo os dois primeiros pontos, isto é, a produção de um espaço próprio como a cena musical do choro carioca e a ideia de um não-tempo relativo às tradições musicais que geraria condições suficientes para que a genialidade dos músicos envolvidos com aquela cena se perpetuasse, ganhando assim mais relevância, já que na visão dos memorialistas, essas tradições coexistem com o tempo de produção de suas narrativas e precisam ser transmitidas.

Quanto ao texto de Guimarães, este manifesta pouco menos assertividade nas sentenças dispostas em sua narrativa sobre o samba. Para ele, sua reportagem reflete as representações de um tempo nostálgico, de um passado que se pretende narrar e que se apresenta sob a ameaça do esquecimento, mesmo que carregado de tradições musicais. E isso composto por meio de uma escrita mais ligeira, até porque o livro *Na Roda do Samba* se trata de um compilado de reportagens do jornalista feitas ao longo da década de 1930. Assim sendo, para ele:

¹¹⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933 (p.13)

¹²⁰ DOSSE, François. *O espaço habitado de Certeau*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006 (p.86)

Reuni nestas páginas, o resultado das *minhas investigações* sobre o samba [...] Este volume *deve representar* gratas recordações de *um tempo feliz, reminiscências de um passado alegre*, risonho, cheio de esperanças no futuro e que se acham desfeitas nos dias que correm. *Nós, os daquela época*, somos os desiludidos de hoje.¹²¹

Mais uma vez observamos linguagens que apontam para os conceitos de memória. No caso de Vagalume, o autor/narrador, na intenção de validar seus argumentos e suas escolhas para recontar fielmente boa parte da tradição do samba nos diz também que “nas minhas reportagens, nas minhas investigações que, o leitor amigo (ou inimigo) vai ler, poderei não agradar no estilo, mas, uma coisa *eu garanto* – o que falta em flores de retórica, sobra em *informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeita*”.¹²²

Neste sentido, o livro de Barbosa nos apresenta um discurso semelhante, porém toca outros pontos que refletem, ou nos fazem pensar, sobre o lugar de fala dos narradores como a necessidade que manifestam nos textos de se fundamentar uma tradição por quem detém a prerrogativa da autoridade para recontar uma dada história: “sem esquecer, todavia, o *dever* que temos de guerrear a *tradição*. Por minha parte, com a *autoridade* de brasileiro nato”.¹²³

Sendo assim, pelo que nos parece, a ideia de autoridade contida nesses textos de 1930 asseguraria para os leitores uma recomposição fiel de uma história que realmente aconteceu, constituída, como dissemos antes, a partir da combinação de elementos textuais, inventados ou não, integrantes das memórias desses narradores e, ao mesmo tempo, com estratégias de escrita que aproximam essas formações discursivas de seus interlocutores, e isso, ressaltando, por meio de registros de quem *viu, ouviu e/ou esteve presente*.

Entretanto, precisamos definir brevemente o que estamos tratando quando destacamos a ideia de *formação discursiva* que, em nossa perspectiva, se apresenta muito articulada com a noção de *interdiscurso*, isto é, um *já-dito* compartilhado entre os sujeitos que narram e ressignificam um determinado passado. Dessa maneira, “uma formação discursiva não é um espaço estrutural fechado, já que ela é constantemente ‘invadida’ por elementos provenientes de outros lugares (outras formações discursivas) que nela se repetem”. Elas podem, então, recompôr, de forma ampla, aquilo que se pretende contar.¹²⁴

Outra importante noção que nos serve é a ideia de *pré-construído* que, entre outras

¹²¹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedito, 1933 (p.19)

¹²² Idem (p.20) *Grifos nossos*

¹²³ Ibidem (p.34)

¹²⁴ CHARADEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2016 (p.241)

definições, “pode ser entendido como a marca, no enunciado, de um discurso anterior” destacando também que este conceito “se opõe àquilo que é construído no momento da enunciação”. Essa ideia nos auxilia na análise desses registros que retrataram a música urbana e, sobremaneira, para visualizar as estratégias de escritas compartilhadas entre os autores da década de 1930.¹²⁵

Salientamos ainda que “a noção de pré-construído está intimamente ligada à de interdiscurso” e mais, “ela contribui para desestabilizar a oposição entre o exterior e o interior de uma formação discursiva, em benefício da noção de imbricação entre discursos”. Em suma: a noção de pré-construído se articula com a ideia de interdiscurso (que pode ser visto como um depósito de ideias e expressões usualmente partilhadas) e, por conseguinte, fomenta os dados das memórias que aparecerão no texto, indicando uma formação discursiva utilizada pelos autores que, naturalmente, foi composta por esses variados discursos da época.¹²⁶

Existe também um outro comportamento comum entre essas narrativas fundadoras do pensamento sobre música urbana, uma preocupação recorrente dos narradores, muitas vezes explicitada nos textos, de se comunicarem diretamente com seus leitores de modo amistoso, traços igualmente presentes na narrativa do carteiro: “venho por meio destas linhas dar uma satisfação aos meus *amigos leitores* relativamente a demora da saída do meu livro O “Chôro” que deveria ter saído muito antes do Carnaval”.¹²⁷

Contudo, os “primeiros memorialistas tinham em comum o fato de serem testemunhas oculares”¹²⁸ e suas escolhas narrativas constituíram uma tradição historiográfica particular que se tomaria um modelo paradigmático, adotado em diversas pesquisas acerca da música popular urbana posteriores a década de 1930, influenciando sensivelmente a historiografia subsequente do choro e o modo de estruturar as histórias desse gênero.

Paralelo a isso e com um viés narrativo pouco diferenciado das três publicações, duas sobre o samba e uma sobre o choro, o livro de Mariza Lira se insere numa outra maneira de (re)contar e de se estruturar a história da música a partir da biografia de Chiquinha Gonzaga. Vejamos que a autora, sem se apresentar como uma testemunha ocular dessa cena musical passada, recorre a ideia de autenticidade, apelando para informações colhidas e advindas de terceiros “dignos de fé”, como ela mesma diz, tentando ainda mapear o gosto da época junto

¹²⁵ CHARADEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2016

¹²⁶ Idem. (p.401)

¹²⁷ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 (p.208)

¹²⁸ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. (p.24)

de sua inventividade narrativa:

O gosto popular exigia músicas alegres e saltitantes. Veio a habanera. Caiu no agrado de todos. Chiquinha as compôs *lindíssimas* e, de tal forma excitantes que, *segundo informações dignas de fé*, num baile da época, ao terminar-se uma de suas habaneras mais fervorosas – Sonhando – algumas moças tiveram delírios e uma sentiu-se presa de crise histórica.¹²⁹

Ora, em nenhum momento do texto a autora nos indica de onde e como havia chegado nessas “informações dignas de fé” do trecho destacado. De toda maneira, percebemos que as estratégias de escrita dos memorialistas, por mais que combinem elementos históricos com unidades textuais frágeis, vistas através dessas construções arbitrárias dos narradores e, por conseguinte, presentes nos mais diversos discursos que reportam a memória; ainda assim estaria assegurada ao menos três condições suficientes para que uma produção histórica pouco mais consistente acontecesse. Noutras palavras, em companhia de Rüsen seriam elas: “formalmente, *a estrutura de uma história*; materialmente, *a experiência do passado*; funcionalmente, *a orientação da vida humana prática* mediante representações do passar do tempo”.¹³⁰

Sendo assim, observamos que essas narrativas fundadoras de 1930 se relacionaram com experiências de um tempo passado, tanto dos autores como dos personagens inscritos nas histórias transmitidas, mais afeitas às paisagens nebulosas das memórias, sobretudo porque muitas lembranças enunciadas, construídas pelos atos de rememoração elaborados por seus autores/narradores apareceram diluídas em toda argumentação desenvolvida nessas narrativas.

É importante ressaltarmos a ausência de referências às fontes em praticamente todas as assertivas que integram essas publicações, e também que nenhuma das narrativas da década de 1930 sobre música urbana nos apresenta uma bibliografia posterior para consulta.

De toda forma, o ordenamento histórico proposto acerca do período que envolve a *belle époque* carioca, tomado pelo viés da música popular urbana, proveniente desse tipo de escrita conectada com objetos históricos mais articulados pelos domínios da memória, tornaria parte das interpretações (re)construídas por esses memorialistas, difíceis de se operar criticamente e, por consequência disso, uma tarefa complexa para recriarmos uma historiografia sistemática sobre o período, sob esta perspectiva. Concordamos que

essa primeira geração de historiadores da música popular construiu uma narrativa com um ritmo muito próprio, repleta de deslocamentos e síncopes

¹²⁹ LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1939 (p.49) *Grifos nossos*

¹³⁰ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. (p.161)

que dificultou o estabelecimento dos limites entre a memória e a história, tornando suas fronteiras muito tênues e confusas. Tal dinâmica criou uma rede de entrelaçamentos e aproximações permanentes que gerou justaposições entre as duas formas de acesso ao passado e certa opacidade que dificultou – e ainda dificulta – a identificação e as fronteiras de cada um destes universos distintos.¹³¹

Prosseguindo, então, em busca de uma história mais problematizada que diz respeito ao desenvolvimento desses gêneros musicais urbanos, uma história que contemple, por exemplo, as interações entre os chorões antigos e os personagens desse período e não apenas atmosferas saudosistas emitidas pelos memorialistas que encantaram esse Rio de Janeiro de *fin-di-siècle*, observamos que nessas narrativas fundadoras o campo histórico habitualmente se mistura com experiências passadas atreladas com as histórias particulares dos “heróis da velha guarda da música”, reafirmando, portanto, uma divisão de tempo (uma velha e uma nova guarda musical) que, com efeito, indicará a construção e a invenção de uma tradição que trabalharemos mais pausadamente no próximo capítulo.

Logo, uma historiografia mais consistente deveria refletir uma sociabilidade articulada num contexto urbano de modernização crescente, como o que ocorreu na *belle époque* carioca e, naturalmente, deve considerar o impacto daquelas transformações urbanas quando pensamos, por exemplo, na circulação dessa música popular urbana, até porque ao modificar a cidade e deslocar populações de determinadas áreas da urbe, como nas reformas de Pereira Passos, as rodas de choro e seus produtores também se deslocariam.

Entretanto, o que observamos nas narrativas de 1930 e em outras posteriores é que ainda subsiste uma historiografia que nos leva para uma escrita histórica tradicional, isto é, priorizando os feitos de grandes heróis e estruturando os textos a partir daquilo que se julgou conveniente dizer e narrar. E não apenas a historiografia do choro recorrerá ao papel central das biografias como forma de conhecimento e de acesso privilegiado ao passado da música urbana, mas de maneira geral as histórias dos gêneros musicais urbanos se estruturariam através de um “ponto médio entre ficção e realidade histórica”, apoiando-se nas vidas dos músicos e de personagens emblemáticos de nossa música popular.¹³² Assim, temos que:

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da mimesis, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua

¹³¹ MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda: 2010 (p.221)

¹³² DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson C. de Souza. São Paulo: Edusp, 2009. (p.12)

intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional.¹³³

Ora, uma historiografia sistemática deve pressupor o contexto histórico mais abrangente possível o que, seguramente, ultrapassa um conjunto de vidas sobrepostas que produziam, praticavam e que consumiam essa música, porém, notamos como boa parte das historiografias sobre os gêneros musicais urbanos da época padeceram de um nexos causal amplo que ao menos contemplasse os processos sociais e históricos suscitando, assim, uma escrita da história mais adequada e, sobretudo, fundamentada.

Por outro lado, parte da historiografia do tema da música popular urbana, principalmente a partir da década de 1960 com estudos realizados por José Ramos Tinhorão nos capítulos de *Música Popular: um tema em debate* publicado em 1966, buscou examinar aspectos sociais, estruturais e/ou quantitativos acerca da sociedade brasileira que tangenciaram mais agudamente o passado da música urbana de maneira pouco mais crítica.

Seja porque esses estudos articulariam parte dessas biografias junto do desenvolvimento que os ritmos urbanos alcançaram, e isto com uma abordagem sociológica que se preocupou em considerar o contexto histórico mais amplamente, seja porque questionariam o legado dos primeiros memorialistas, isto é, suas opiniões, fontes, interpretações, entre outros aspectos, constituindo, assim, um novo modo de se reescrever o passado da música popular.

Vejamos, então, dois exemplos nesse sentido:

A comprovação de que os conjuntos de chorões se formaram, durante cinquenta anos, com elementos quase que exclusivamente tirados da baixa classe média anterior à Revolução de 1930, no entanto, está nesta *significativa soma de dados* fornecidos em boa hora pelo hoje tão útil Animal: dos 128 chorões cujos empregos revelou, 31 eram pequenos funcionários públicos federais, principalmente da Alfândega (9), da Central (8), do Tesouro (4), da Casa da Moeda (3), e 13 outros pequenos servidores municipais...¹³⁴

D.Marisa Lira, que, infelizmente, *não costumava citar em seus artigos a fonte de suas informações*, esquecendo ainda muitas vezes [...] de situar o assunto no tempo...¹³⁵

Assim sendo, os procedimentos adotados por cada uma dessas vertentes interpretativas da música urbana, isto é, uma ensaística e outra, diríamos, mais sociológica – porque contempla

¹³³ Idem. (p.55)

¹³⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1966 (p.131) *Grifos nossos*

¹³⁵ Idem. (p.146) *Grifos nossos*

não só as curiosidades biográficas que naturalmente integram a história mas, sobretudo, os elos que a descortinam e a explicam em alguma medida –, principalmente no tocante à apropriação dos registros de memória, fabricaram uma escrita sobre o choro que seria adotada por autores extemporâneos a geração de 1930, visíveis em pesquisas subsequentes que transitaram entre a ficção e a história, como nos casos de *Choro: do quintal ao municipal* (1998) e *Almanaque do Choro* (2008), livros de Henrique Cazes e André Diniz, respectivamente.

Portanto, os relatos de 1930 e, sobretudo, o do carteiro, se transformaram em parâmetros textuais e formas de acepção do passado da música urbana que serviram para consolidar uma tradição historiográfica, influenciando estudos que podem ser reatualizados a partir de um novo modo de reinterpretar essas primeiras fontes sobre a música urbana brasileira, publicações que se tornaram documentos privilegiados de informações sobre aquele passado específico e isso, claro, mediante a questionamentos metodológicos mais adequados que considerem essas áreas adjacentes que estamos salientando ao longo do nosso trabalho.

Entretanto, destacamos que a produção escrita e publicada sobre o choro no Brasil ainda é reduzida se comparada com outros gêneros musicais tais como o samba mas, mesmo assim, inúmeros aspectos discursivos foram compartilhados entre os pesquisadores da área tais como a aproximação entre autor/narrador e as cenas relatadas, a busca por mitos de origem no interior dessa história, o diálogo com os leitores, a imputação de falas nos personagens, a origem dos termos, entre outros aspectos.

Entendemos que a utilização dos parâmetros textuais e dos discursos proferidos pelos memorialistas integram rigorosamente os escritos da abordagem ensaística que destacamos, porém, outros estudos sociológicos, por assim dizer, construiriam textos afinizados com aquele tipo de análise, refletindo sobre questões como as origens dos termos usados na cena musical, o conceito de choro, a genialidade dos músicos e assim por diante.

Em *Música Popular: um tema em debate*, que se trata de um compêndio de reportagens representante dessa vertente interpretativa mais sociológica, Tinhorão tratando de um verbete de *O Choro*, “Alvorada da Música”, também demonstra esse comportamento típico mencionado antes, dizendo que “Alexandre Gonçalves Pinto dá a entender – mais do que diz expressamente – que a *origem do choro* por ele *decantado em suas memórias* dos velhos chorões estaria nas bandas que saíam a tocar nas festas de igreja”.¹³⁶

Então, como dissemos, boa parte da herança escrita dos memorialistas de 1930 percorreu as histórias dos indivíduos que participaram daquela paisagem sonora passada, fomentando um

¹³⁶ TINHORAO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1966 (p.122)

caráter híbrido muito constante no tipo de escrita biográfica – domínios ficcionais amalgamados com certa cientificidade para (re)contar e reconstruir uma vida e, por conseguinte nesse caso, a história de um determinado gênero musical urbano.

Vale destacarmos que “a biografia dá ao leitor a ilusão de um acesso direto ao passado” e, mais, tanto “a biografia, como a história, escreve-se primeiro no *presente*, numa relação de implicação ainda mais forte quando há *empatia* por parte do autor”. Ou seja: podemos observar uma sobreposição de temporalidades que delimitou boa parte das pesquisas acerca da música urbana brasileira e, ainda, sem insistirmos no anacronismo que compõe muitas dessas histórias, termina caracterizando esse tipo de escrita particular.¹³⁷

Em *História e Música no Brasil*, publicado em 2010, Vinci de Moraes nos chama a atenção para o paradigma emprestado a partir dos estudos sobre música erudita, aquilo que o pesquisador denomina como “paradigma de vida e obra”. Essas narrativas fundadoras de 1930 são, portanto, típicos exemplos dessas construções textuais influenciadas por outros campos do saber porque se constituíram, ou tentaram se estabelecer, junto das biografias de grandes ícones da música popular da época.¹³⁸

No caso da história do choro, nomes como o de Joaquim Antonio Callado, flautista considerado como o pai do choro, Anacleto de Medeiros, regente da famosa Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e figura importante na disseminação do gênero para aquelas formações musicais, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, personagens que fixaram ritmos estabelecendo pontes entre o universo musical erudito ao popular e, para muitos pesquisadores, o maior deles, Pixinguinha, responsável pela formatação do choro; foram elementos-chave na construção e no desenvolvimento dessa historiografia singular.¹³⁹

Dessa maneira, as narrativas fundadoras da música urbana brasileira sugerem que o percurso, o alcance social e a história propriamente dita desses ritmos e gêneros musicais seriam tributários da genialidade de cada um desses heróicos e míticos personagens, em detrimento de um contexto social, histórico e cultural mais abrangente. Vejamos assim uma sistematização da história do choro pensada por Ary Vasconcelos, outro importante pesquisador, e adotada por muitos autores subsequentes:

A primeira geração de chorões floresce nos últimos vinte anos do Império. Compreende os vultos ilustres dos flautistas Joaquim Antonio da Silva Calado

¹³⁷ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson C. de Souza. São Paulo: Edusp, 2009. (p.11-13) *Grifos nossos*

¹³⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda: 2010 (p.233)

¹³⁹ Para Vasconcelos, Cazes e Diniz, o choro se constituiria como forma a partir de 1910.

Júnior, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira – todos também compositores – e ainda Luizinho, de quem não se conhece o nome completo. Se o choro tem pais, não se faz por menos: são quatro. Mas não se esgotam nesses os nomes dos chorões da primeira geração...¹⁴⁰

Ary Vasconcelos segue seu texto destacando pouco mais de vinte nomes nesse mesmo parágrafo para legitimar a ideia de uma primeira geração de chorões que, obviamente, ocorre mediante ao conjunto de personalidades admiráveis. Em seguida destaca Chiquinha Gonzaga, “sem ser propriamente uma chorona” e Ernesto Nazareth dizendo que “se todo o repertório do choro se perdesse, o gênero poderia sobreviver só com as composições de Nazareth”.¹⁴¹

Observamos todo o esforço do pesquisador para reafirmar esse lugar comum que trata da genialidade de cada um desses personagens, responsáveis pela constituição da história de nossa música urbana, ao menos da história que perpassa para outras gerações. Neste sentido, atentemos para um exemplo que aborda os comportamentos destacados, tanto a genialidade de um personagem, o juízo de valor do narrador, quanto o diálogo explícito com o leitor:

Henrique [Alves de Mesquita], a quem a nossa historiografia ainda precisa fazer justiça devido a sua importância no meio cultural carioca, virou referência para o quarteto inaugural da música popular instrumental no Rio: Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Só para o leitor avaliar o papel de Henrique na segunda metade do século XIX, foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga se inspirou, compôs e tocou a sua primeira melodia de sucesso, a polca “Atraente”...¹⁴²

Continuando nesse raciocínio, escolhemos para a próxima seção algumas publicações relacionadas com a história do choro para demonstrarmos como essas linhagens interpretativas mencionadas antes, nos apresentam muitas consonâncias e menos dissonâncias metodológicas no que tange às estratégias de escrita da historiografia pós década de 1930 e, ainda, como essas pesquisas se aproximaram da história do choro brasileiro inscrito na narrativa *O Choro*, como também do passado estabelecido pelas outras três narrativas fundadoras.

¹⁴⁰ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984 (p.18)

¹⁴¹ Idem. (p.19)

¹⁴² DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008 (p.18)

2.2. Comportamentos típicos nas construções textuais sobre a história do choro

“Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”¹⁴³

Antes, citaremos quais pesquisas escolhemos analisar com o intuito destacado no tópico anterior sem, contudo, limitar essa lista apenas exemplificativa. De um lado, podemos situar livros mais próximos dos debates teóricos de uma história social e de uma musicologia histórica, tais como *Música Popular: um tema em debate* (1966) e *O baú do Animal* (2013), de José Ramos Tinhorão e Pedro Aragão respectivamente. De outro, *Choro: do quintal ao municipal* (1998), de Henrique Cazes; *Almanaque do Choro* (2003) e *Joaquim Callado: o pai do choro* (2008) ambas do historiador André Diniz, publicações que nos apresentam estratégias de escrita encontradas nas histórias tradicionais e que privilegiaram modelos ensaísticos com heroicização dos personagens retratados, por assim dizer.

Como informado, o registro do carteiro consiste num mosaico de experiências sofridas e/ou imaginadas pelo autor/narrador nas memórias dispostas no discurso de *O Choro*. Nele, o tempo passado (re)aparece junto ao tempo presente vivenciado pelo carteiro e constituído por meio das construções textuais truncadas apresentadas no texto. Em certos momentos não conseguimos identificar quando uma assertiva se articula ou não com o tempo da escrita, isto é, provavelmente entre 1932 quando o carteiro se aposenta nos Correios¹⁴⁴ e a data da publicação em 1936, ou quando uma assertiva trata apenas de um tempo passado propriamente dito.

Recordemos que a noção de discurso não se confunde com mensagem, mas sim uma instância intermediária que combina linguagem, história e ideologia e que “não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos”.¹⁴⁵

Dessa maneira, podemos indicar uma coexistência de lembranças passadas, de certas evocações e muitas recordações dadas pelo autor/narrador que se encontram amalgamadas com as cenas experimentadas pelo carteiro, cenários construídos através de uma sobreposição

¹⁴³ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

¹⁴⁴ Encontramos ao menos quatro periódicos do Rio de Janeiro que trazem essa informação sobre a aposentadoria de Alexandre Gonçalves Pinto. São eles: O Jornal, Diário de Notícias, O Radical e A Batalha; todos publicados no dia 24/07/1932. Ver Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

¹⁴⁵ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015 (p.21)

de temporalidades combinados com os destinos dos chorões biografados referidos no texto e, sobretudo, episódios (res)significados em torno de e por meio de “um feixe de discursos”.¹⁴⁶

Por outro aspecto, José Ramos Tinhorão nos lembra que ao analisar o livro do carteiro nos deparamos com “um estudo envolvendo esses quase 300 músicos de choro lembrados pelo memorialista indicou que, dos 128 chorões cuja profissão foi possível determinar, 122 eram funcionários públicos” no qual Correios e Telégrafos continham “o maior contingente, ou seja, com 44 desses 128 músicos pequenos funcionários”.¹⁴⁷ Ou seja, não somente pela quantidade de personagens mencionados no livro do carteiro temos múltiplos discursos, mas porque esses personagens provém, muitas vezes, de diferentes posições sociais que ilustram toda abrangência do cenário que a narrativa de *O Choro* pretendeu transmitir, sendo possível examinar, por exemplo, o consumo, a circulação e/ou a prática do choro na sociedade carioca.

Cabe dizer ainda que, a despeito de toda precariedade da escrita do *Animal*, seja pela linguagem ortográfica deficitária, por uma cronologia embaralhada, entre outros fatores, não se compromete aquilo que viria a ser um modelo de construção historiográfica que impactaria a tradição escrita do choro. Pelo contrário, este modo de se (re)contar a história desse gênero musical urbano se constituiu numa maneira recorrente na historiografia do tema. Exemplo emblemático deste procedimento pode ser visto no livro de Henrique Cazes:

Partindo da música dos chorões (polcas, schottische, valsas, etc.) e misturando *elementos da tradição* afro-brasileira, da música rural e de sua variada experiência profissional como músico, Pixinguinha aglutinou ideias e deu ao Choro uma forma musical definida. Sob a *luz de sua genialidade*, o Choro ganhou ritmo, graça, calor. Ganhou também o hábito do improviso, especialidade em que ele foi um mestre.¹⁴⁸

Longe de querer minimizar toda importância e genialidade da obra de Pixinguinha, ainda assim não compreendemos como Cazes pode afirmar essas informações sobre o hábito de improvisar no choro e porque se estabilizaram a partir das composições do músico, ou até porque insiste na ideia de que essa forma musical foi definida apenas a partir das músicas dele, sendo que antes outros choros detém essa forma rondó clássica usada no gênero musical.

De todo modo, ao dar subsídios para que essa vertente mais ensaística se estabeleça, Gonçalves Pinto reconstrói uma tradição de chorões através de recordações que impactaram sua escrita do choro, na qual escalona muitos personagens situando outros atores envolvidos

¹⁴⁶ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013 (p.18)

¹⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1966. (p.129)

¹⁴⁸ CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998 (p.56)

com a cena musical passada, criando, assim, uma espécie de hierarquia entre eles, aparecendo ainda como detentor da verdade sobre “a vida e a obra” desses chorões, reordenando parte da história de cerca de sessenta anos que seu livro pretendeu narrar, tudo isso, claro, “escrevendo de bôa fé” como ele ressalta muitas vezes em *O Choro*.¹⁴⁹

Existe ainda na escrita do carteiro uma adesão do autor/narrador aos mitos fundadores desse gênero, apoiada em lembranças buscadas e que estão sob o processo de atualização segundo critérios de utilidade promovidos por ele – “para que não caiam em esquecimento” – como queria Bergson, e até mesmo nas opiniões que o autor/narrador detém sobre muitas excentricidades desses músicos retratados além, é claro, da genialidade destacada da maioria deles. Parâmetros textuais que encontramos noutros estudos tais como nesse excerto de Diniz, no qual narra o encontro entre Anacleto de Medeiros e Carlos Gomes:

Com a permissão do dono da casa e de seu ilustre convidado, Anacleto organizou seus músicos *sob a batuta trêmula*. Alguns minutos após o início da melodia, o regente, que já era conhecido na capital, confirmou seus *principais atributos*: segurança, comando e delicadeza. Nos compassos finais da ‘Protofonia do Guarani’, Carlos Gomes já estava com os olhos cheios d’água e queria abraçar o mestiço Anacleto. *Dizem* que ficou tão comovido com sua musicalidade que lamentou muito não ter tido a oportunidade de levar o ‘seu caboclo’, como passou a chamá-lo, para aperfeiçoar seus estudos na Itália.¹⁵⁰

Ao analisarmos a fonte que André Diniz faz referência para validar aquilo que escreve no trecho, o jornal *Gazeta de Notícias* da edição de julho de 1906, percebemos que muito do que o pesquisador nos diz sobre o regente da banda do Corpo de Bombeiros passou pelo processo criativo de inventividade narrativa dele. É questionável, por exemplo, o dado que um músico da estirpe de Anacleto, isto é, com larga experiência em conduzir bandas militares organizaria seus músicos integrantes “sob a batuta trêmula”.

Outra característica nessas narrativas seria, como dissemos, uma aproximação afetiva que autor/narrador insiste traçar com a biografia de cada um dos chorões tentando demarcar, na maior parte das vezes, sua relação de amizade com cada figura descrita. Interessante notar que muitas vezes essa proximidade ocorre apenas de modo imaginado, ou seja, não existem indícios suficientes no texto que nos permite dizer sobre a convivência do autor/narrador com determinado chorão. Vejamos um caso na narrativa de Henrique Cazes quando escreve sobre Ernesto Nazareth e os primórdios do choro:

¹⁴⁹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.9)

¹⁵⁰ DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 (p.25)

É curioso o caminho feito pela música de Nazareth. Da livre adaptação das partituras de piano trazidas da Europa, surgiu a música dos chorões. Nazareth traduziu essa música para o piano, dando-lhe seu pessoal toque de sofisticação. *Os chorões contemporâneos do autor*, quando se arriscavam a interpretar obras de Nazareth, não conseguiam dar-lhes a delicadeza adequada.¹⁵¹

Mais uma vez não conseguimos saber de que modo o pesquisador pôde afirmar com tanta segurança sobre as performances de época dos chorões desse Rio antigo. Neste sentido, destacaremos mais dois exemplos dessa inventividade narrativa que influenciou fortemente essa vertente interpretativa da historiografia do choro, retirados de *Almanaque do Choro*:

Com a popularização do piano houve um incremento no mercado de venda de partituras, possibilitando aos chorões aumentarem seus parques sustentos com mais essa fonte de renda.

Pixinguinha conferiu personalidade e identidade ao choro, edificando-o como um gênero musical. A partir da herança dos chorões do século XIX e da tradição afro-brasileira, produziu a mais importante obra chorística de todos os tempos.¹⁵²

Ora, se levarmos em consideração o que documento do carteiro apresenta, em nenhum momento da narrativa o autor/narrador nos informa sobre a venda de partituras e que esta atividade complementar os rendimentos financeiros dos chorões biografados. No segundo trecho, percebemos, uma vez mais, a supervalorização da genialidade da figura de Pixinguinha para legitimar a história do choro brasileiro.

Agora, na direção da vertente mais sociológica, Tinhorão nos diz que a narrativa de *O Choro*, “o livro ingênuo do carteiro” contribui para formarmos “um quadro de época que se desenha através das memórias do bom Animal”, ilustrando ainda aspectos da geografia urbana, da cultura popular e da sociedade desse período. Para o pesquisador, “Alexandre Gonçalves Pinto inicia o desfile dos nomes que lhe vêm à memória, citando sempre – o que é de suma importância para o estudo do meio em que viveram os chorões – as ruas em que moravam, os bairros em que se davam as principais festas e as profissões dos instrumentistas.”¹⁵³

Muitos pesquisadores adotaram parte dessas estratégias de escrita que emprega uma linguagem que congraça autor/narrador e cena referida, exposição de opiniões e juízos de valor sobre os heróis do choro, uma reconstrução de cenários passados com diálogos explícitos e falas

¹⁵¹ CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998 (p.36) *Grifos nossos*

¹⁵² DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003 (p.20 e p.26)

¹⁵³ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1966. (p.120) *Grifos nossos*

imputadas aos personagens e, ainda, uma comunicação direta com os leitores.

Entretanto, ao analisarmos o passado relatado na obra do carteiro, observando que alguns episódios podem ser factíveis, outros possíveis e/ou improváveis, operamos criticamente essa narrativa de memória, adentrando neste vasto território que envolve a temporalidade desse documento que sempre se apresenta de maneira difusa, ao lado de uma cronologia desordenada ou mal estabelecida, outra característica recorrente nas narrativas fundadoras.

Estas características seriam, como dissemos, mais visíveis nessa linhagem ensaística da historiografia do choro, em livros cujos capítulos são bem reduzidos embora tratem de marcos temporais abrangentes. Por exemplo, num dos capítulos do texto de Lira, “As partituras de sucesso” (a biografia possui vinte e nove ao total, sendo que seis apresentam textos de outros autores), os marcos temporais passeiam livremente, percorrendo uma cronologia desordenada que vai de 1885 até 1933.¹⁵⁴

Nesta linhagem ensaística, outro recurso largamente utilizado, isto é, o recurso de imputar falas nos personagens, pode ser verificado não apenas no texto do carteiro, mas em Barbosa, Vagalume e Lira, e outros posteriores como Cazes e Diniz. Ao que nos parece, esta estratégia geraria mais autenticidade para os relatos e, muito provavelmente, serviria para preencher lacunas presentes nas histórias ou, no mínimo, criar narrativas que reafirmariam a necessidade de se transmitir algo mais “dos tempos que não voltam mais”.¹⁵⁵

Desejosa de ser útil ao jovem escritor, prometeu apresentar a partitura na terça-feira seguinte. Acompanhava-a seu filho João Baptista, que ainda lhe observou a premência do tempo. Era quase noite. No domingo, Chiquinha teria de cumprir uma promessa na igreja da Penha, em Jacarepaguá...Chiquinha reafirmou, porém: ‘Terça-feira, às duas horas, trar-lhe-ei a peça!’¹⁵⁶

Na medida em que isso ocorre na historiografia do choro, essa vertente interpretativa ganha forma mais definida, reinventando esse passado da história do choro, traduzindo-o em novos artefatos literários acerca desse mundo de outrora, até porque “nada do que ocorreu no tempo, por força da ação humana, subsiste para além de seu tempo de outra maneira do que a da memória dos coetâneos e do que eles dizem de seu tempo e de suas ocorrências” e, mais, a “entrada no mundo histórico do passado se dá pela linguagem”.¹⁵⁷

De toda forma, essas estruturações textuais ensaísticas contém doses de obscuridade,

¹⁵⁴ LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1939 (p.81)

¹⁵⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

¹⁵⁶ LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1939 (p.83)

¹⁵⁷ SALOMON, Marlon (Org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011. (p.294)

rememoração de eventos contíguos aos personagens do enredo estabelecido, exposição de mundos internos intangíveis e, sobretudo, um caráter ficcional recheados de configurações discursivas que nos expõem, mesmo que furtivamente, o tema do esquecimento dentro de um universo de experiências plausíveis. Tanto o aspecto individual quanto coletivo aqui merecem análises mais cuidadosas e isso, claro, não apenas na historiografia do choro, pois a memória coletiva encarada em bloco fechado tende a ser vista como “um *enunciado* que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos”.¹⁵⁸

Agora, pensando na história do choro brasileiro, tanto o mundo individual do carteiro quanto coletivo, que engloba autor/narrador e as biografias dos chorões, nos interessa porque podem nos ajudar a reinterpretar essa narrativa de *O Choro* e os discursos propostos no texto que ressignificaram a história desse gênero musical. Neste sentido, temos que

a multiplicação dos estudos sobre a memória coletiva permitiu compreender melhor a complexidade de seu modo de funcionamento e tornou possível sua abordagem crítica. O falso dilema da escolha entre o polo de uma história baseada em seu contrato com a verdade e o de uma memória regrada pela fidelidade transforma-se hoje [...] em uma nova história social da memória.¹⁵⁹

Ocorre que a operacionalização de qualquer memória, por vezes se enfraquece quando empregamos métodos particulares da ciência histórica, posto que esta pode absorver objetos próprios da memória, tais como lembranças, recordações e esquecimentos, realocando-os conforme suas diretrizes epistemológicas particulares; fabricando, assim, alternativas frágeis sem que haja uma aproximação pouco mais plausível dessa experiência passada, sobretudo quando não empregamos métodos específicos em documentos desta natureza memorial.

Retornando, no livro *Choro: do quintal ao municipal*, podemos aqui sugerir que a maioria das fontes parecem vir de uma tradição oral partilhada entre os chorões ou até da inclusão de memórias que o próprio autor/narrador ouviu dizer acerca do choro. Existem poucas indicações bibliográficas que estão dispersas ao longo do corpo do texto, mesmo que conte com um índice onomástico razoavelmente elaborado ao final do livro.

Essa narrativa é constituída também por vinte e nove capítulos curtos, nos dando a impressão de abarcar uma longa duração da história tradicional do choro, abrangendo “fatos” que se iniciam a partir de 1870 com as tais “origens do choro”. Em seguida, são apresentadas problemáticas etimológicas que envolveram a palavra choro, outras práticas constantes nas

¹⁵⁸ CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria L. Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011. (p.24)

¹⁵⁹ DOSSE, François. *A História*. Tradução Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012. (p.287)

rodas de choro desse amplo recorte, além de considerações valorativas do pesquisador sobre a qualidade dessa música em particular, bem como o lugar que, segundo ele, deveria ser ocupado pelo gênero musical do choro na indústria fonográfica brasileira.

Outra característica significativa no texto de Cazes nos mostra o livre trânsito do autor/narrador ou, poderíamos até dizer, do observador/narrador que passeia num vai e vem de tempos passados e do presente do tempo da escrita, ilustrando, também, uma cronologia confusa e novamente mal estabelecida.

Conjuntamente às ideias sobre as origens do gênero musical mais as suposições sobre a etimologia da palavra choro do autor/narrador aparecem assertivas de caráter opinativo que transcendem a experiência possível do narrador: “portanto, se algo evocava melancolia era a maneira de tocar a melodia. Sendo assim, *acredito* que a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas”.¹⁶⁰

Nosso autor/narrador e observador atemporal, de modo controverso, destaca que “um estudo mais aprofundado da palavra choro certamente apontaria ainda mais caminhos”, porém “não ajudariam em nada a compreensão do processo artístico de desenvolvimento dessa musicalidade, este sim o assunto do livro”.¹⁶¹

Com relação ao pioneiro da tradição escrita do choro, o carteiro carioca, e na visão de Cazes “o dublê de violonista e historiador Alexandre Gonçalves Pinto” nos diz que:

é o autor do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, documento único sobre os chorões da época. Esse livro, por tantas vezes usado como fonte, é tremendamente mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos. Assim, vê-se literalmente na página 115 a seguinte sandice: “A polka é como o samba – uma tradição brasileira. [...] é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade”. Porém, quando tratado do ponto de vista estatístico e nos trechos em que fala dos ambientes do Choro, o livro revela, por entre dezenas de erros de gramática, dados importantes.¹⁶²

De todo modo, ao lermos seu livro, perceberemos que o pesquisador se refere a narrativa do *Animal* com um anacronismo evidente junto de pouca problematização e observação atenta desse documento. Para ilustrar esse comportamento, Cazes nos diz que “a roda de choro sempre foi uma espécie de Clube do Bolinha, haja vista o livro do *Animal* que, entre centenas de nomes, cita pouquíssimas mulheres, sendo que a *única* musicista citada, pra variar, foi Chiquinha

¹⁶⁰ CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. (p.17)

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Ibidem. (p.16)

Gonzaga”.¹⁶³

Ora, na página 63 de *O Choro*, explicitamente nos deparamos com um verbete intitulado “Lily S. Paulo”, chorona, violonista, “e musicista, de grande valor. O violão nos dedos de Lily, não toca, chora e diz as maguas que sente. Ella é uma camarada sincera, canta como poucos, sua voz é de uma doçura impossível de descrever-se”.¹⁶⁴

Em certos momentos da narrativa, o carteiro cita musicistas relevantes como Carmen Miranda, Aurora Miranda, Plácida dos Santos, Aracy Cortes, Nair de Teffé. O que não quer dizer, evidentemente, que a presença feminina nas rodas de choro não fosse reduzida, mas ainda assim precisamos ter cuidado com assertivas apressadas e sem a devida constatação.

Noutra produção escrita sobre o choro, o livro *Joaquim Callado: o pai do choro*, fruto de uma dissertação de mestrado de André Diniz, existem algumas considerações relevantes sobre o mundo passado do choro. Porém, há também um narrador associado à cena retratada, estabelecido pelas preferências musicais do pesquisador e pelo fato dele ter convivido com chorões cariocas da atualidade, o que pode gerar a ideia de autenticidade para melhor informar os leitores. Nela, o autor/narrador busca descortinar uma ideia lendária que perpassou toda a tradição de chorões, desde os heróis da velha guarda: quem seriam os primeiros a executarem uma música daquele tipo e, sobretudo, o porquê de Joaquim Antônio Callado Júnior deter uma paternidade no que se refere a história do choro.

Por mais que o historiador se esforce para desconstruir o mito sobre o flautista, ícone dessa tradição e dessa memória recorrente nas rodas de choro, em um primeiro olhar nos parece que a ideia de herói foi reforçada servindo para a canonização de um discurso biográfico sobre a história do choro, apoiado na herança viva da escrita do Animal, que mais uma vez se manteve.

No entanto, diferentemente do livro de Cazes, podemos considerar que o estudo sobre Callado de André Diniz permeia pouco mais as duas vertentes realçadas anteriormente, nos expondo, digamos, uma linha tênue que delimita um polo científico de um polo ficcional. Nesta narrativa, esta fronteira poderia ter sido melhor delineada, contudo, provavelmente por certas preocupações editoriais e direcionamento do texto para um público-alvo específico, as transformações de uma escrita acadêmica para uma modelo quase paradidático se fizeram necessárias prescindindo de um rigor científico, pulverizado na utilização de alguns recursos iconográficos e de um material de impressão diferenciado da publicação.

Assim, notamos rapidamente no texto de Diniz um intercâmbio científico-ficcional

¹⁶³ Ibidem. (p.115)

¹⁶⁴ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.63)

bem acentuado, além de diálogos estabelecidos com o leitor incluindo-o no mundo passado, bem como uma interferência afetiva do autor/narrador quando tratou das composições de Callado e sua apreciação, chegando ao ponto de dizer que ele “mostrava preocupação com o virtuosismo e a exploração dos recursos da flauta, o que resultava em lindas músicas. Era com esses recursos que tirava do instrumento toda a sua musicalidade e, se me permitem, com fôlego de diva de ópera”.¹⁶⁵

No que se refere às práticas musicais dos chorões antigos, o pesquisador reforça um passado nebuloso pouco problematizado – visto que já se sabia da circulação de partituras manuscritas nas rodas de choro do final do XIX e que até o próprio Animal mantinha um arquivo – dizendo que “os chorões do século XIX executavam e compunham melodias de forma intuitiva. Aliás, só na década de 1980 [sic] registrou-se uma geração em que grande parte tinha formação acadêmica ou havia participado de cursos que ensinavam a linguagem musical”.¹⁶⁶

Em suma, acreditamos que reorganizar esse “castelo de memórias” compartilhado pela historiografia do choro pode contribuir para identificar não apenas uma fisiologia do testemunho peculiar do carteiro, por assim dizer, seu passado emblemático e muitas vezes mal problematizado, mas nos ajudaria a perceber como essas duas linhagens interpretativas da história do choro se imiscuem e, sobretudo, como foram reprodutoras de um passado compartilhado pelos pesquisadores do tema junto de enfoques e problemáticas que, de muitas maneiras, foram tributárias das estratégias de escrita dos memorialistas.

Por outro lado, este exame pode servir para sabermos em que medida a narrativa de *O Choro* e a historiografia do choro dialogaram para reconstruir esse mundo passado. Ou, quem sabe, em que medida certos elementos históricos dispostos foram imaginados, vividos e/ou compartilhados por um grupo social coeso que ultrapassou essa primeira geração de chorões, posto que a memória “perderia sua força de orientação cultural se os sujeitos da rememoração acreditassem seriamente que o passado de que se lembram é uma ficção”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (p.24)

¹⁶⁶ Idem (p.36)

¹⁶⁷ RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: *História, verdade e tempo*. SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011. (p.263)

2.3. Entre memórias e discursos: uma sistematização possível da estrutura narrativa de *O Choro*

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”¹⁶⁸

Nesta breve seção, pretendemos extrair alguns dados de *O Choro* que demonstram boa parte das questões levantadas até aqui. Resumindo: destacaremos certas assertivas do carteiro que exemplificam a maneira pela qual o autor/narrador optou para estruturar sua narrativa e ressignificar a história do choro brasileiro até o ano de 1936, bem como procuraremos investigar sucintamente por quais tipos de discurso Gonçalves Pinto transitou ao escrever sua narrativa.

Antes, porém, apresentaremos uma possível sistematização deste livro para que outras leituras apareçam, no sentido de nos apropriar da maneira pela qual essa história, em particular, foi transmitida e usualmente recontada por outros pesquisadores da área.

Como dissemos previamente, a narrativa de *O Choro* se constitui a partir de um mosaico de experiências passadas no mundo da música urbana na cidade do Rio de Janeiro, entre 1870 até a data de sua publicação em 1936, priorizando sempre os feitos daqueles “heróis da velha guarda musical”, descrevendo e tentando validar os argumentos que ilustram toda a genialidade dos personagens integrantes da cena, mesmo que o anonimato alcance a maioria deles.

Nela, o autor/narrador nos indica mais de três centenas de chorões, diferentemente do número levantado por Tinhorão, que praticavam e consumiam uma música urbana que viria a se tornar a principal matéria prima da ideia de choro que herdamos, isto é, ritmos musicais híbridos que formariam um gênero urbano responsáveis pela criação do universo sonoro carioca que sua narrativa recria.

De toda maneira, a narrativa de “Gonçalves Pinto traça uma linha histórica dos grandes instrumentistas do choro, com vistas a defender a ideia de que a essência da prática musical (no caso a polca) não se modificava”¹⁶⁹, ainda que muitos desses músicos, divididos entre antigos e modernos pelo próprio autor/narrador, se articulassem com veículos distintos das rodas de choro, tais como o rádio e o disco e, diante desse contexto, era preciso reafirmar essa tradição.

Em termos quantitativos, *O Choro* divide-se em 394 verbetes, constituídos por prefácio, carta de apresentação e outras pessoais, nove poemas, nomes dos personagens que intitulam a

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994

¹⁶⁹ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. (p.143)

maior parte desses verbetes, cerca de vinte e cinco que apresentam lugares de sociabilidade destacados nos títulos, um epílogo e por fim um intitulado “Acontecimento Imprevisto”, no qual o autor/narrador se justifica para seus leitores, apontando as razões que o teriam levado a atrasar a publicação de seu livro que, para ele, deveria ter saído no ano anterior.

Nesse ínterim o autor/narrador nos apresenta dois teatros, o teatro Nacional (Municipal), localizado no centro e o Teatro São José, na praça Tiradentes, um hotel (Nacional), duas igrejas (Santo Antonio e Santana), três fábricas sendo duas de tecido (Corcovado e Vila Isabel) e uma de cigarros (Leite Alves), o hospital da Santa Casa de Misericórdia, duas confeitarias (Pascoal e Castelões) aonde ocorriam encontros entre pessoas de distintas camadas da sociedade carioca como literatos, políticos e outros profissionais liberais; algumas fortalezas militares, colégios e conservatórios, o Instituto Nacional de Música, uma tipografia da época, além de sociedades musicais e ranchos como o Ameno Resedá que existiram nesse período.

Dos chorões que nos são apresentados na narrativa de *O Choro*, contamos cerca de 123 violonistas, 95 flautistas, 70 cantores, 22 cavaquinistas, 20 pianistas, 18 oficleidistas, 15 trombonistas, 14 pistonistas, 11 clarinetistas, 10 bombardinos, 4 bandolinistas, 2 citaristas, 2 harmônica além de outros que não pudemos saber a partir da narrativa. É importante ressaltar que nosso foco de análise não se constitui em elencar todos os nomes dispostos na narrativa, mesmo porque temos dúvida da relevância desse questionamento.

No entanto, o que podemos observar é que esses números demonstram parte da cena musical que se deu na cidade do Rio de Janeiro do período, caracterizando as primeiras rodas de choro, os principais instrumentos que as integravam e de onde partiam boa parte dos chorões que produziam essa música, sobretudo nos bairros centrais e na zona norte.

Outro ponto que queremos destacar é que para o autor/narrador, “os chorões daquela época, era uma família, tal a união que existia entre elles”, ou seja, eram vistos pelo carteiro como um grupo social coeso, no qual as diferenças se minimizavam assim que a música iniciava. Eram, portanto, músicos “portadores de inesquecíveis recordações, deste passado que estamos tentado descrever, como uma *homenagem* a esta prole de musicistas brasileiros que *repercutiram, repercutem, e repercutirão*”.¹⁷⁰

Notadamente a história oficial do choro insistiria sobre a transmissão oral da tradição dos chorões e de suas principais histórias lendárias através das rodas musicais e, claro, a partir da ideia de um grupo social coeso, marcado pelo menos desde a narrativa do Animal:

¹⁷⁰ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 (p.97) *Grifos nossos*.

Vem de muito longe as coisas que nos interessam hoje comquanto tenham passado por immensidade de *remodelações*, ella ainda tem o *cunho da antiguidade* pois os factos demonstram prosperidade da rustica *tradição* que calam em nossa alma e em nossos corações as saudades de tudo aquillo que podemos *observar e conhecer de perto* em nossa infancia.¹⁷¹

Percebemos que o autor/narrador reforça sua autoridade se inserindo na cena passada, apelando para uma afetividade que, de algum modo, delimitou sua competência para narrar com mais propriedade e, por um aspecto, mais veracidade. Neste sentido, o carteiro em vários momentos do texto nos deixa claro sua intenção prévia ao reunir suas memórias:

Deixo de especificar aqui o nome de todos estes chorões pela razão de que *eu*, ao dar a publicidade deste livro só tenho em mira *elevantar ao apogeu os grandes artistas chorões antigos*, como eram estes a quem acima me refiro, e não para apontar defeitos praticados; pela grande paixão que tinham elles pela musica produzida pelo conjuncto que se organizava no quarto do inesquecível Raymundo Conceição.¹⁷²

Paralelamente, o autor/narrador, num determinado momento da narrativa, explicita uma distância entre ele e um personagem biografado que pode, em algum aspecto, ter influenciado sua escrita. Em outras palavras, o autor/narrador dialoga com um chorão a partir de seu gabinete de trabalho, digamos assim, que poderia nos indicar parte de sua inventividade narrativa: “daqui de *nossa mesa de trabalho* faço votos ao bom Deus, que o meu mais que *distincto amigo*, ao ler *este insignificante apanhado dos feitos do nosso tempo*, saiba que o velho Alexandre, ainda não esqueceu o”¹⁷³

Outro recurso narrativo extremamente utilizado pelo carteiro são perguntas retóricas que abundam no texto de *O Choro*. Em muitos verbetes biográficos do livro, o texto se inicia com essas construções verbais que tentam gerar, pelo que nos parece, uma importância distorcida de um algum chorão que possa ser desconhecido da cena musical e, conseqüentemente, na história dessa música urbana: “*quem não conheceu*, ou conhece o bom Louro, clarinete de primeira linha? O *autor deste livro* teve a felicidade de tocar com o heróe, acima descripto, *e sabe dar o seu verdadeiro valor*”¹⁷⁴

De toda maneira, observamos que a necessidade do autor/narrador, tanto em demarcar sua proximidade com os chorões, quanto demonstrar uma urgência de transmitir sua narrativa

¹⁷¹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 (p.64) *Grifos nossos*.

¹⁷² Idem (p.73) *Grifos nossos*.

¹⁷³ Ibidem (p.71) *Grifos nossos*.

¹⁷⁴ Idem (p.40) *Grifos nossos*.

sobre o choro, são constantes no texto. Além disso, o carteiro segue insistindo numa divisão de tempos que recriaria e fomentaria essa história em particular:

Eu não podia neste meu livro *esquecer* este grande amigo, pois quando por acaso nos encontramos, e conversamos dos *saudosos tempos*, em que tudo eram flores, nos olhos de Vianninha, ainda rola tristonhas lagrimas, por estas *lembranças* que nos molesta o coração. Hoje *também como eu*, retirou-se a vida privada, só tratando de sua distinta família. E nada mais.¹⁷⁵

Terminaremos essa seção analisando uma longa citação do carteiro, na qual observamos muitos comportamentos narrativos destacados antes:

Eis aqui a conclusão da *segunda parte do meu livro* onde descrevi sem o mínimo *resentimento* os personagens de muitos chorões só no intuito de valirisa-los. E se *muitas vezes toquei nas vidas intimas de algum d'elles* foi tão somente, *relembrando factos históricos* que me ocorreram sem a mínima malicia de offendel-os pois me foi *necessario* assim proceder para dar o *cunho real* no perfil de cada um só tendo em mira enaltecer factos e costumes de todos os chorões *dentro do thema que iniciei e architectei em reviver o passado* destes distintos companheiros musicistas que se achavam *esquecidos*, porém, *descrevi-os dentro dos limites da veneração e do respeito* pois não podia eu de modo nenhum descrever um *mundo de saudades* sem me intervalinhar com a minha humildade perante as grandezas artísticas valorizadas nos feitos de cada um *destes grandes protagonistas da musica* [...] que só primei na elevação de fazer surgir *companheiros inolvidaveis*, que se foram, e *patentear uma homenagem* e um verdadeiro exemplo de confraternisação *aos chorões d'agora*.¹⁷⁶

Em primeiro lugar, notamos palavras e ideias que, no geral, remetem às expressões típicas da memória, tais como “ressentimento”, “relembrando”, “esquecidos”, “inolvidáveis”, “um mundo de saudades”, “cunho real”, “reviver o passado” e assim por diante. Neste sentido, o autor/narrador ilustra uma necessidade de transmitir para futuras gerações e para seus próprios contemporâneos, “os chorões d’agora, os “feitos de cada um destes grandes protagonistas da música”, patenteando, então, uma homenagem, como ele mesmo nos informa.

Por outro lado, fica claro no excerto que *O Choro*, na concepção do carteiro, possui ao menos duas partes, já que explicitamente ele nos diz isso no texto. No entanto, pela leitura do livro, é improvável constatarmos qualquer diferença significativa entre elas, até porque na primeira, na segunda, assim como numa terceira parte (posto que essa fala aparece pouco depois da metade da narrativa) o texto se desenrolou de maneira semelhante, ao menos diante dos

¹⁷⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 (p.151) *Grifos nossos*.

¹⁷⁶ Idem (p.112) *Grifos nossos*.

comportamentos que escolhemos observar. Contudo, essa divisão proposta pelo autor/narrador pode nos levar a supor que seu registro se construiu ao longo de experiências, vividas e/ou imaginadas, dispersas pelos anos em que o carteiro se dedicou a narrar os eventos em torno das rodas de choro, praticando e consumindo aquela música urbana. O que é muito diferente dele, por exemplo, ter adentrado em um escritório e composto sua narrativa com começo, meio e fim, isolado de todas as rodas e lembranças da cena musical, por assim dizer.

Em outras palavras, *O Choro* parece ter sido pensado a partir da colheita de memórias dispersas também naqueles encontros musicais festivos, nos quais os interlocutores influem na recomposição das cenas registradas pelo carteiro. Ou seja, suas memórias foram diretamente influenciadas pelas histórias de vida e pelas opiniões dos chorões do seu meio, mesmo porque em vários momentos do texto, o carteiro mantém uma expectativa, explícita na narrativa, de agradá-los assim que lessem seu livro.

Para finalizar, o autor/narrador insiste em apontar que suas memórias são lembranças de “factos históricos” que ocorreram nas rodas de choro, sendo que este comportamento, de certo modo, suscita o “cunho real” de sua experiência, tão buscado pelo carteiro e largamente utilizado na linhagem ensaística da historiografia do choro que, como vimos, se constituirá após a publicação de *O Choro*.

No próximo capítulo, tentaremos demonstrar de que maneira essas anotações do carteiro serviram para fundar uma dada tradição brasileira a respeito do choro, observando as referências temporais e espaciais explícitas no texto de 1936 que serviram, ainda, para legitimar parte das acepções do carteiro no que diz respeito, ao menos, a sua ideia de recomposição fiel de um cenário passado que precisa urgentemente ser lembrando e transmitido. Ou seja, observaremos as localidades destacadas na narrativa e como elas nos servem ou não para reconstruir aquela paisagem urbana carioca e, claro, sonora.

CAPÍTULO 03 – O ITINERÁRIO DO CHORO E A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO NO LIVRO DO CARTEIRO

3.1. O Rio da *belle époque* e *O Choro*

“é preciso articular pacientemente os modos da representação com os da explicação/compreensão e, através desses, com o momento documental e sua matriz de verdade presumida, a saber, o testemunho daqueles que declaram ter se encontrado no local onde as coisas aconteceram”¹⁷⁷

No último quartel do século XIX e ao longo das décadas iniciais do XX, novos gêneros musicais ganhavam espaço na paisagem sonora carioca, dentre eles o choro. Entretanto, “foi em torno da polca que, na década dos anos 70 do século passado, cristalizaram-se quase todos os gêneros da nossa música popular, o batuque, o jongo e o lundu, de origem africana; a valsa, a mazurca, a xótis, o tango, de procedência europeia; e a habanera cubana, fundiram-se todas com a polca”¹⁷⁸ gerando, assim, denominações híbridas como polca-batuque, polca-lundu, polca-choro, entre outras anotações rítmicas presentes nas partituras dessa época.

Cacá Machado, músico e historiador, nos apresenta a polca que era executada nesse período no Brasil, por meio da ideia de mediação cultural que, *grosso modo*, a prática e o consumo deste ritmo europeu promovia entre as camadas médias e baixas da população fluminense combinadas com uma cultura de elite que se reproduzia nos salões das famílias tradicionais e abastadas desse Rio antigo, concentrados, na maior parte das vezes, em casarões da zona sul da cidade.¹⁷⁹

A polca seria, portanto, o lugar de encontro de culturas provenientes de estratos sociais e econômicos distintos. Ou seja: nas músicas que circulavam nos salões cariocas ou mesmo nas festas praticadas em habitações mais pobres do centro do Rio de Janeiro – uma música com compasso binário, originária da Europa e que chegou até a nomear uma epidemia de febre reumática na cidade, a febre Polca de 1848¹⁸⁰ – a polca representava um intercâmbio cultural entre os segmentos sociais, um espaço de encontro e trocas de informações que, por

¹⁷⁷ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (p.266)

¹⁷⁸ VARGENS, João Baptista M. (Org.) *Notas Musicais Cariocas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986 (p.25)

¹⁷⁹ Para mais informações sobre os salões, ver NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993

¹⁸⁰ ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das demolições*. Cidade do Tio de Janeiro: 1870 – 1920. RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1986

desdobramentos óbvios, impactaria a prática do choro, visto numa ampla acepção, isto é, como partitura musical, roda de choro e/ou paisagem sonora.

Como nos diz Cacá Machado, “é tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite”.¹⁸¹ Essa prática musical afetaria, portanto, as culturas urbanas e o choro de tal modo que, dos vinte pianistas citados no registro do *Animal*, por exemplo, talvez três ou quatro deles não fossem enquadrados propriamente como pianeiros reprodutores da polca devido, talvez, ao acentuado envolvimento que detinham com a música erudita.

Agora, se pensarmos que mesmo Ernesto Nazareth, “espírito superior de aprimorada educação” como nos informa o carteiro, e que ele, ainda segundo nosso autor/narrador, “tocou em *grandes e nobres salões*, onde sabia portar-se como gentleman dotados de família”¹⁸² ganharia a alcunha de pianeiro ao longo da história da música brasileira, é possível que todos os pianistas descritos em *O Choro* também possam ser observados dessa maneira.

Convém, no entanto, ressaltar o caso de Chiquinha Gonzaga, com verbete duplicado no texto de *O Choro*, provavelmente por algum erro de impressão do livro, e uma dificuldade de enquadrá-la especificamente nesse imaginário dos pianeiros, pois sua representação na história da música brasileira, assim como a abrangência de sua obra musical fora da cena do choro carioca, mais a atuação dela no meio erudito nacional e internacional ultrapassariam a paisagem sonora que o carteiro pretendeu descrever em seu livro.

Prova rápida disso basta uma comparação dos espaços onde se reproduziam as músicas da maestrina, àqueles citados na biografia escrita por Mariza Lira, por exemplo, com *O Choro*. No livro da folclorista nos são apresentados onze teatros¹⁸³, sendo alguns deles de Portugal. Já na narrativa do *Animal*, apenas dois teatros apareceriam. O choro relatado pelo autor/narrador, ou melhor, a cena musical estaria, portanto, mais articulada com as camadas médias e baixas da população do que a uma elite cultural propriamente. Ademais,

um dos objetivos do livro de Gonçalves Pinto é o de conferir legitimidade às práticas musicais do choro em um momento em que o samba se consolidava como música-símbolo nacional. No entanto, é apenas um elemento em uma cadeia de mediadores [...] além disso, seu discurso é, em última análise, uma mediação de visões de mundo da época.¹⁸⁴

¹⁸¹ MACHADO, Cacá. *Batuques: mediadores culturais no século XIX*. In: *História e Música no Brasil*. MORAES, José G. Vinci de & SALIBA, Elias T. (Org.). São Paulo: Alameda/FAPESP, 2010. (p.122)

¹⁸² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 (p.55)

¹⁸³ A lista completa deles consta no anexo em que apresentamos nossa tabela do livro.

¹⁸⁴ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013 (p.55)

Neste sentido, determinados encontros do autor/narrador nos são muito significativos quanto à abrangência que aquela prática musical pôde assumir na história do Rio de Janeiro, como quando o autor/narrador nos descreve Jacobino Freire, o “poeta dos chorões”, latinista e conhecedor da língua portuguesa, integrante das rodas de literatura da época e de uma intelectualidade carioca ilustrada. O carteiro nos diz que “muitas vezes o apreciei na *roda de Luiz Murat, Olavo Bilac e muitos outros no Largo de S. Francisco, na confeitaria Paschoal, Castellões e muitas outras*”.¹⁸⁵

Sabemos que a confeitaria Paschoal representava um ponto de encontro dessa elite cultural, sendo frequentada por intelectuais da época, como nos informa Luiz Edmundo em seu livro de memórias *O Rio de Janeiro do meu tempo*, publicado em 1938. Para ele, “quem quiser fazer a história da roda literária da Colombo terá, fatalmente, de falar da roda de *Pascoal*. No começo do século já existiam as duas confeitarias, como *casas de primeira ordem*. Havia ainda, a *Cailteau* e a *Castelões*, estas, porém, ficavam já num *segundo plano*”.¹⁸⁶

Retomando, essa nova musicalidade promovida pelo choro, alçado então à condição de gênero tipicamente brasileiro no início do XX, surgida nas casas, ruas e nos salões que, dentre outros aspectos, representavam uma instituição intermediária entre a formalidade dada pelas instituições e uma informalidade vista em ambiente doméstico, praticada em festas privadas promovidas por uma elite cultural, sobretudo da zona sul da cidade; passaria a representar boa parte de nossas tradições musicais urbanas e de nossa identidade cultural em sentido lato.¹⁸⁷

Essas novas práticas musicais permeadas, no geral, por danças e ritmos estrangeiros, criariam, na cidade do Rio de Janeiro, condições favoráveis para que o desenvolvimento de outras experiências culturais, sociais e sonoras pudessem aflorar tanto para os músicos que as praticavam, quanto para os personagens envolvidos com a cena específica do choro, isso sem pensarmos no impacto causado na população em geral:

Ao mesmo tempo, a partir da segunda década do século XX, alguns desses músicos passaram a ser considerados (ou a apresentarem-se como) *depositários de uma tradição* que vinha se perdendo com aquele processo de urbanização/modernização, portadores de um bem altamente cotado nesse novo mercado: a *musicalidade popular*, caracterizada como “*genuinamente brasileira*” e bastante valorizada num momento de defesa “pelo o que é nosso”.¹⁸⁸

¹⁸⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 (p.139) *Grifos nossos*

¹⁸⁶ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edição do Senado, 2014 (p.367)

¹⁸⁷ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. (p.130)

¹⁸⁸ BESSA, Virgínia de A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010 (p.90) *Grifos Nossos*

É nesse ambiente histórico, social, cultural e musical e de “defesa pelo que é nosso” que Alexandre Gonçalves Pinto publicou *O Choro*. Enfatizando esse universo pretérito de tradições musicais “genuinamente brasileiras”, de festividades típicas de centros urbanos e imbuído de “saudades dos tempos que não voltam mais”, que o autor/narrador traz como objetivo principal deixar esse legado para a posteridade, junto de nomes e localidades que integraram o circuito musical carioca as quais, segundo ele, faziam a alegria das pessoas na virada do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Seu relato se tornou um dos mais importantes registros de memória sobre a tradição do choro brasileiro, uma fonte essencial sobre os primórdios dessa prática musical urbana e uma referência obrigatória no que se refere aos hábitos, costumes e performances dos chorões na paisagem sociocultural da *belle époque* brasileira. Como ressalta Márcia Taborda em *Violão e identidade nacional*, “o livro do carteiro é quase que a única e certamente a mais completa fonte de informações sobre os conjuntos de choro, entre 1870 e 1936”.¹⁸⁹

Entretanto, para que nos aproximemos dessa “completa fonte de informações” de modo satisfatório, é necessário observarmos as possibilidades de análise crítica que este documento nos oferece e àquilo que estamos destacando ao longo desta pesquisa. Tal qual uma cidade, *O Choro* consiste num texto que nos permite muitas entradas e outras tantas vias de acesso à paisagem sonora carioca, e mais, as redes de sociabilidades inscritas no documento servem para compor “uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços”.¹⁹⁰

A partir disso, escolhemos mapear parte da geografia musical traçada pelos chorões, observar as transformações urbanas do Rio e como a ocupação da cidade, sob a perspectiva das rodas de choro, impactaram sua história e, por conseguinte, sua historiografia. É possível, também, reordenar essas memórias do carteiro na tentativa de descobrir em que medida elas contribuíram para ressignificar a tradição do choro que vinha do XIX, através, por exemplo, da análise de discurso de Gonçalves Pinto.

Neste capítulo, pensaremos de que forma essa memória escrita, mais o discurso do autor/narrador e o itinerário disposto no livro estabeleceram relações entre o carteiro e a comunidade afetiva de chorões atentando, sobretudo, às referências a localidades passadas destacadas na narrativa e as articulações viáveis com a história do Rio antigo. Ademais,

¹⁸⁹ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (p.129)

¹⁹⁰ CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994. (p.171)

observaremos em que medida os conhecimentos aferidos pela leitura de *O Choro* contribuem para outra significação da história, tradicional ou não, do choro brasileiro; e como a experiência do narrador, ora vista na figura do carteiro, ora através do coletivo de chorões, contribuiu para inventar uma tradição até porque, como ressaltava Benjamin, “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”.¹⁹¹

O mote do livro, portanto, consiste em reviver o passado da musicalidade urbana carioca e, nesse percurso temporal recriado, valorizar as histórias de vida dos heróis do choro, tanto daqueles que compõe a *velha* guarda como a *nova* guarda (distinção estabelecida pelo próprio autor/narrador no decorrer do texto). Sublinhando, ainda, que o texto de *O Choro* nos apresenta “uma escrita polifônica com objetivos vários, um dos quais (mas não o único) o de legitimar o choro como prática musical nacional no contexto da década de 1930”.¹⁹²

Para isso, Gonçalves Pinto recorre a ideia de uma “era de ouro”, isto é, um passado de glória criado pelo autor/narrador para legitimar essa tradição. Nas palavras dele, um tempo em que imperava a *uniformidade da vida*, o *encantamento* que o choro provocava na população de modo geral, “prestando-lhes uma homenagem, [...], para que as *gerações de agora e as futuras* saibam que existiu essa grande *phalange de chorões* que elevaram e enaltecera as músicas *genuinamente Brasileiras*”.¹⁹³

Isto posto, o passado estabelecido no registro do carteiro, mais a ideia de “era de ouro” presente no texto de muitas maneiras, nos leva para aquilo que Beatriz Sarlo destaca quando trata da ideia de tradição e, sucessivamente, para a implicação dessa acepção na história do gênero musical. Para a pesquisadora, o

tópico da “era de ouro” [...] restitui, no plano simbólico, uma ordem que supõe mais justa, [...] *não é uma reconstrução realista nem histórica*, mas uma pauta que, localizada no passado, é basicamente *atemporal* e *atópica*: é, de certa forma, uma utopia e em seu tecido se misturam desejos, projetos e, sem dúvida, também *lembranças coletivas*.¹⁹⁴

Dessa forma, notamos correspondências entre os termos usados pela pesquisadora que destacamos antes, como certas expressões típicas da memória dialogando com temporalidades da história. Mais precisamente então: para validar uma “era de ouro”, parece-nos necessário um ajuste entre expressões típicas da linguagem das memórias com o discurso proferido pelo

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (p.211)

¹⁹² ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013 (p.55)

¹⁹³ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.216) *Grifos nossos*

¹⁹⁴ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 (p.61)

narrador, ou seja, expressões que referenciam e perpetuam uma dada tradição e que aparecem numa sobreposição de temporalidades sobre o passado que se pretendeu narrar e legitimar, combinando espaços e lembranças coletivas que, de muitos modos, seriam compartilhadas.

Sendo assim, observamos na história do choro contada pelo carteiro instâncias que, entre outros aspectos, recriaram seu passado e fundaram uma tradição particular. Temos, no livro, uma decomposição do tempo narrado que se distingue em pelo menos dois aspectos: um primeiro tempo, relativo aos velhos chorões de outrora, os “verdadeiros heróis do choro”, representado pelas citações recorrentes do quarteto de flautistas, integrado por Callado, Viriato, Silveira e Luizinho (chorões do XIX), demonstrando, assim, quando o autor/narrador delimita um tempo heroico, mais distante e primordial que serve aos propósitos de fundar essa tradição, e outro tempo que se aproxima da década de 1930 e da escrita de *O Choro*.

No primeiro caso, este tempo antigo decomposto, digamos em tradicional e moderno, pode integrar a ideia de “era de ouro” da história dessa prática musical, sobretudo porque em muitas das cenas narradas, é praticamente impossível afirmar que o autor/narrador esteve ou não presente, a não ser pelo fato dele próprio integrar a comunidade afetiva de chorões que pretende estipular. Por inúmeras vezes, o autor/narrador se insere na cena passada, filiando-se àquele grupo antigo de chorões cuja perpetuação se deu pela oralidade que marca esse período do choro. E mais, nesta demarcação temporal, os músicos citados pelo carteiro no geral pertenceram a primeira geração de chorões proposta por Ary Vasconcelos no livro *Carinhoso, Inventário do choro*, de 1972, adotada em outros trabalhos subsequentes.¹⁹⁵

Quase três décadas após a publicação de *O Choro*, o crítico musical Lúcio Rangel em *Sambistas e Chorões*, coletânea de artigos sobre música do início da década de 1960, também se apropriaria da ideia de tempos heróicos da música popular urbana brasileira que, para ele, pode ser vista num “Rio de Janeiro dos primeiros anos da República, com seus tálburis e suas ruas estreitas, suas grandes chácaras, seus quiosques e seus mascates”. E segundo Rangel, este tempo só terminaria com o aparecimento do primeiro disco do cantor Francisco Alves.¹⁹⁶

Vejamos que o nome de Francisco Alves aparece cerca de três vezes em *O Choro*. No primeiro momento, o autor/narrador coloca o rei da voz ao lado dos cantores de modinhas, incluindo ele próprio. Em seguida, em um verbete relativamente extenso no qual podemos verificar sua filiação à cena que o autor/narrador pretende estabelecer.

O carteiro assim nos diz:

¹⁹⁵ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984

¹⁹⁶ RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*. São Paulo: IMS, 2014 (P.34)

Francisco Alves, e primus inter pares dos cantores da actualidade e alvo da maior admiração no Brasil inteiro[...] propagandista de tudo que é nosso, que *vem dos morros*, engrandecendo as nossas *Avenidas Palacios, Arranha Céos*, [...] Conheci-o com o apelido de Chico viola, em *mil novecentos e doze, pouco mais ou menos* no Theatro S. José, ao lado de Alfredo Silva, Carlos Torres, Figueredo, e *outros que não me vem a mente*, fazendo pontas e cantando modinhas com vós ainda pouco educada, com o aparecimento do Radio, foi-se aperfeiçoando[...] Progrida pois cada vez mais, *meu bom Francisco Alves*, para que, *daqui a meio seculo*, possa ser descripto, *pelos chorões da minha tempera*, os teus feitos, fazendo o estímulo *na phalange que pertences*, pelo modo e maneiras que cantas, que tocas e interpreta *as muzicas genuinamente Brasileiras*.¹⁹⁷

Nascido em 1898, o cantor na data informada pelo autor/narrador contaria com cerca de catorze anos e, talvez, seja improvável afirmarmos sua participação nos teatros cantando modinhas. Contudo, uma vez mais, identificamos uma mescla de temporalidades que permeia todo texto de *O Choro*, junto de expressões típicas da memória, combinadas com elementos textuais que referenciam as localidades passadas tratadas por Gonçalves Pinto, inserindo o autor/narrador na cena registrada e, assim, legitimando essa tradição particular.

Já no segundo marco temporal, a temporalidade narrada aparece mais próxima da produção do livro, mais perto da escrita do carteiro e, muitas vezes, até contemporâneo a ela. Como dissemos, esse tempo se vincula com a década de 1930. Este segundo tempo se associa com maior frequência, ao que podemos observar em *O Choro*, com a ideia da morte e suas implicações nas histórias narradas. A presença dela no meio dos chorões provocaria, segundo o autor/narrador, um vazio nas rodas de choro e, aquilo que ele mais teme, o esquecimento dessa geração de músicos:

Escrever os grandes feitos deste heroe: equivalle uma epopéa. Cipriano não era só um chorão, mas um dilecto amigo. Convivi muito com este distincto farrista e ainda hoje, pranteio a sua morte. Toquei em muitos bailes em Nictheroy, e mesmo aqui nesta Capital, e sei dar o valor deste apaixonado do violão.¹⁹⁸

Essa escolha do autor/narrador manifesta, portanto, um caráter de urgência disperso ao longo do texto de *O Choro*, nos dando a impressão que seus contemporâneos carecem sempre da devida importância na cena musical carioca. O carteiro teme pelo desaparecimento dessa comunidade afetiva de chorões (ou, em outras palavras, seus amigos) e, podemos sugerir, o seu

¹⁹⁷ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.134) *Grifos nossos*.

¹⁹⁸ Idem. (p.172)

próprio esquecimento: “destes por mim citados só existe o escriptor, o que levanta ás mãos ao céu por ainda lhe dar esta graça”.¹⁹⁹

Agora, no que tange a ideia de tradição e as perspectivas estabelecidas por Hobsbawm, isto é, tradições inventadas *oficiais* (políticas) e *não-oficiais* (sociais), o choro parece se inserir mais nesta última noção, sobretudo quando pensamos em seus primórdios descritos no livro de 1936. Pois a narrativa estabelece, através da *repetição* de descrições acerca de padrões sonoros, hábitos coletivos, linguagens compartilhadas, costumes e práticas musicais que denotam os muitos intercâmbios culturais, possivelmente vivenciados pelos personagens da narrativa, ocorridos entre os distintos segmentos da sociedade carioca

Reforçando que, para Hobsbawm, “o passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo”. Em nosso caso, basta observarmos a fusão que engloba, digamos, o passado heróico, representado pelo quarteto de flautistas e aquele mais próximo do tempo da escrita de *O Choro*.²⁰⁰

De toda maneira, os músicos ligados aos saraus promovidos nos bairros cariocas onde aconteciam as rodas de choro (a maior parte delas aparecem, na narrativa, na zona central e zona norte da cidade), segundo o autor/narrador, estavam ameaçados pelo esquecimento e, neste sentido, caso não houvesse sua transmissão, desapareceriam da história do gênero. Em outras palavras, as anotações do carteiro impediriam o desvanecimento daquelas lembranças, coletivas ou não, e de todos os encontros e costumes tão venerados por Gonçalves Pinto.

Tal conclusão, na acepção do carteiro, em parte se baseava no fato de que a expansão da indústria do entretenimento nas décadas iniciais do XX, sobretudo com o surgimento do disco e do rádio, poderia ameaçar antigos hábitos e, conseqüentemente, lançaria ao olvido toda aquela geração de magníficos chorões ligados à história de nossa música popular urbana brasileira mas que ainda permaneciam fora desses veículos midiáticos.

Com a tecnologia radiofônica, para o carteiro, as maneiras de executar o repertório do choro, do último quartel do XIX até a sua escrita (performances que abrangiam outros ritmos urbanos como vimos) se perderiam, bem como as histórias experimentadas pelo coletivo dos chorões, levando consigo uma boa parte dessa tradição musical que merece ser transmitida e que o autor/narrador delimitou em *O Choro*, mesmo que possa ter sido inventada por ele.

Notemos que esse posicionamento não perpassa o livro todo, “é como se o autor não visse no rádio uma verdadeira ameaça à existência do choro” e mais, que ele estivesse “muito consciente de que havia uma linha histórica que passava dos chorões antigos aos chorões

¹⁹⁹ Ibidem (p.30)

²⁰⁰ HOBBSAWM, Eric.e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012. (p.12)

modernos”, como nos aponta Aragão.²⁰¹ Ou seja, em diversos momentos do documento, encontramos indicativos de que o carteiro não apenas reconhecia a importância da tecnologia do rádio como ainda fazia uso dela. Vejamos um exemplo controverso do autor/narrador quanto a isso:

Tenho assim a *plena certeza*, que o *bom* do Cupertino, cederá [seu caderno de partituras de choros] pois terá muito prazer em ouvir de um músico como Benedicto [Lacerda], *expandil-a pelo Rádio, não só perpetuando a memória delles*, como fazendo o *encanto* da população, que *pelo Rádio* se extasiará ao ouvir esas bellissimas musicas, que muito agradecerá ao Benedicto e o *escriptor* destas apoucadas linhas²⁰²

Nestas linhas, Gonçalves Pinto reconhece a possibilidade de disseminação da tradição do choro brasileiro perpetuando, através da transmissão radiofônica, um repertório articulado a fase heroica do choro junto das histórias desses compositores antigos, até porque nesse verbete supracitado sobre Cupertino, flautista e compositor nascido em 1868, as figuras de Callado e Viriato também estão presentes indicando, assim, uma fase primordial do ritmo.²⁰³

Por outro lado, o carteiro costura nessa realidade passada, evocada a partir da leitura do texto de *O Choro*, determinadas redes de chorões que integram temporalidades distintas, exibindo centenas de nomes de gerações distantes cronologicamente, emoldurando, através de seu discurso e do interdiscurso pelo qual ele se apoia, uma linha de continuidade entre o passado heroico do choro e aquele que se reproduzia no tempo da escrita do livro – provavelmente entre 1932, quando ele se aposenta nos Correios, até o ano de 1936.

Desse modo, o autor/narrador delimita um percurso significativo do choro desde seus primórdios em 1870, por meio dessas redes de sociabilidades que aparecem embaralhadas no documento, redes essas que promoviam não somente a circulação de partituras e os arquivos manuscritos citados na narrativa, por exemplo, como ainda demonstravam os deslocamentos, trânsitos e os intercâmbios culturais importantes entre as classes sociais que abrangiam os personagens descritos e o consumo que eles faziam dessa música em particular.

Com efeito, na profissão de carteiro, principal atividade econômica do nosso narrador, a apropriação da cidade ocorre, no geral, em percursos que são estabelecidos a pé, sobretudo nessa época. Salientamos aqui, junto de Michel de Certeau, que esses “processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali

²⁰¹ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013 (p.143)

²⁰² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.149)

²⁰³ Idem.

mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá)” e, além disso, “essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou”.²⁰⁴

Portanto, é contra uma ausência daquilo que se passou nas rodas de choro e que continua passando já na década de 1930 que o carteiro reelabora suas memórias, tentando conjugar todos os chorões descritos com uma tradição legítima e, “genuinamente brasileira”, pouco notada até aquele momento, isto é, antes da publicação de *O Choro*, por assim dizer.

Em a *Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau compara a cidade a um sistema linguístico, sendo que o “ato da fala”, isto é, a enunciação que induz alguma ação, um deslocamento do sujeito e um tempo específico instado no texto (quando pensamos na linguística por exemplo), corresponderia, na historiografia e suas narrativas decorrentes ao “ato de caminhar” exercido por um sujeito histórico qualquer que sempre nos aparece inserido num *lugar* passado. Para o historiador, este *lugar* é representado, então, como um *absoluto*, um domínio autossuficiente que, de alguma maneira, pode se transmutar em um *outro*, modificando assim seus atributos à medida que os sujeitos inseridos numa dada narrativa praticam o *espaço*, isto é, quando se deslocam naquela cena passada ressignificando àquele mundo:

A cidade como lugar de desejo é também a abordagem de Certeau que valorizava nela o quadro de *itinerários múltiplos*. O espaço praticado para Certeau, se encarnava no caminhar de seus habitantes. Ele estabeleceu uma distinção entre a cidade, que considerava como uma língua, um campo de possíveis, e o ato de caminhar que atualizava e advinha de enunciações dos pedestres.²⁰⁵

Destarte, as movimentações do carteiro, nosso principal personagem, responsável por criar esta tradição do choro brasileiro, combinando elementos que advém das construções típicas de memória, observadas aqui no discurso de *O Choro*, preenchem *lugares* não mais habitados, vivificando as situações pregressas e os encontros musicais não mais acessados por uma parte da população. Por outro lado, as construções textuais do livro encantam àqueles *espaços* à medida que os deslocamentos do grupo de chorões ocorriam na cidade fluminense e, sobretudo, à medida que as rodas de choro se mobilizavam junto da população. Por fim, reforçamos que “os itinerários narrados não são feitos em uma marcha contínua, mas ao contrário, são pontuados de ausências, de amnésia, de lacunas e de esquecimento”.²⁰⁶

²⁰⁴ CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994

²⁰⁵ DOSSE, François. *O espaço habitado de Certeau*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edefu, v.8, n.13, 2006 (p.90)

²⁰⁶ Idem.

3.2. A cidade e a invenção da tradição do choro no texto do carteiro

*“Vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”.*²⁰⁷

Antes de tratarmos das referências aos espaços passados apresentadas na narrativa do carteiro (cerca de duzentas), precisamos notar que existe uma estrutura textual que perpassa o livro em muitos momentos, uma espécie modelo de escrita que muitas vezes será reproduzido pelo autor/narrador nos verbetes de *O Choro*; estrutura esta que se apresenta logo no início do documento, no poema “Perfil do Animal”:

Alto, já bem grisalho e urucungado,
Physionomia alegre, e sempre brincalhão;
E' sincero e leal, e por todos estimado,
Governa a sua vida, com o proprio coração.
Bom chefe de familia, funcionario honrado
Tocador de Cavaquinho, e cuéra Violão:
Ser politico sempre foi seu maior predicado
E por varias vezes já tem sido pistolão.
Tendo o dom da palavra é inteligente,
Anda sempre sem dinheiro mas... contente...
P'ra comer e beber é grande General,
Conhecedor de toda gyria da cidade
E' o prototipo extremo da bondade:
*Eis aqui traçado o perfil do "ANIMAL”*²⁰⁸

Sendo mais específico: primeiramente o autor do poema delimita um tempo passado ao se utilizar de expressões que caracterizam e correspondem ao personagem biografado, isto é, o próprio carteiro com sua idade avançada já na data da publicação.²⁰⁹ Para tanto, o autor então escolhe ressaltar certos adjetivos que nos indicam uma passagem de tempo, “grisalho e urucungado”. Na sequência, situa o chorão na cena musical passada informando sua atividade profissional, os instrumentos que tocava, e, ainda, posiciona-o afetivamente junto ao grupo de chorões, “por todos estimado”.

É possível aferir, também, que a presença e a espreita da morte em torno da maioria dos chorões rememorados, assim como do próprio Animal, se faz constante e consiste, como

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (p.205)

²⁰⁸ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.6) *Grifos Nossos*

²⁰⁹ Vale dizermos que não encontramos o registro de nascimento de Alexandre Gonçalves Pinto nem no Museu dos Correios, porém, cruzando as informações de sua aposentadoria em 1932 e outras, podemos supor que ele tenha nascido por volta de 1870/80.

apontamos, num dos motivos centrais do autor/narrador para compor seu registro. Para saudar o narrador de *O Choro*, o autor dos versos de “Perfil do Animal”, Max-Mar,²¹⁰ - figura que presidiu um dos mais importantes ranchos carnavalescos (Ameno Resedá) – destaca a vida privada de Gonçalves Pinto, falando da relação que o carteiro detinha tanto com sua própria família quanto com os Correios. Temos hábitos e costumes de Gonçalves Pinto, “pra comer e beber é grande General”, mais outras peculiaridades que, no geral, apontam para qualidades benignas do personagem biografado, compondo uma breve história de vida. Neste sentido e, talvez, o mais importante aqui, a estrutura desse poema em homenagem ao carteiro se constitui num modo de escrita e, por conseguinte, numa maneira de organização da memória que será reproduzido pelo autor/narrador ao longo do texto.

Sintetizando então: vemos o paradigma de vida e obra em miniatura, podemos dizer, colocado num pequeno verbete no qual o autor/narrador tenta abarcar informações que variam desde a ocupação/profissão do biografado, o instrumento tocado por ele, sua relação com a família, o *modus vivendi* em locais públicos e privados, até sua inserção na cena do choro com o vínculo, aparente ou não, que este personagem detém com o autor/narrador.

Ademais, em outras situações do texto, o autor/narrador nos indica alguma referência espacial que compõe melhor àquela paisagem passada, seja um endereço da residência do chorão em questão, uma informação que remete as localidades pelas quais esse chorão poderia ter transitado ou mesmo algum lugar de encontro musical do qual o personagem e/ou carteiro tenham participado e compartilhado. No entanto, o ordenamento dessas observações acima ao longo dos 394 verbetes, nem sempre se reproduz de modo integral na narrativa, havendo mudanças e trocas dessa ordem, informações de outras naturezas e curiosidades vividas por e entre eles – autor/narrador e personagem biografado.

De qualquer forma, na escrita do *Animal*, conseguimos identificar em uma simples leitura que existe sempre uma proximidade afetiva do autor/narrador fortemente articulada e experimentada junto de seus biografados. Essa caracteriza nos indica, assim, outra marca muito recorrente no texto e que aparece em praticamente todos os verbetes. O carteiro muitas vezes se apresenta como um grande amigo do biografado, aquele que conhece muito bem suas histórias pessoais e que, por diversas vezes, compartilhou experiências com a maioria delas.

Como dito, a presença da morte na narrativa de *O Choro* é fator constante e, a ideia de desaparecimento que ela provoca, uma preocupação legítima do carteiro. Essa marca textual pode ser observada em expressões frequentes como “já dorme o sono eterno”, “deixou um

²¹⁰ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013

clarão no meio dos chorões”, e até nas várias citações de cemitérios ao longo do texto, reafirmando tal ideia. No caso destes, cita especificamente dois: o Cemitério São Francisco Xavier (atual cemitério do Caju), localizado no começo da zona norte da cidade, no bairro do Caju, e o Cemitério do Pechincha, pelos lados da freguesia de Jacarepaguá, zona Oeste do Rio de Janeiro.

Dos cerca de 440 nomes citados pelo autor/narrador, bem mais da metade deles estão mortos no decorrer da narrativa, ou seja, no tempo da escrita de *O Choro*. Portanto, pode-se inferir que para o carteiro, existe uma urgência em se conservar todas essas histórias e memórias pessoais, na tentativa de driblar o inevitável que a morte nos traz: o esquecimento. Gonçalves Pinto, de muitos modos, atinge boa parte de seu objetivo, visto que as biografias desses sujeitos anônimos pelas quais nos conta o que ouviu dizer e/ou supostamente sabe sobre elas, mais as situações experimentadas por essa comunidade afetiva de chorões da *belle époque* carioca nos chegam, seja por meio de uma tradição oral consolidada naquele período e partilhada pelo grupo social dos chorões, seja porque essas informações foram largamente utilizadas nas historiografia posterior a publicação do carteiro.

Contemplando essa ideia de presença da morte no discurso do carteiro, assim como a decomposição e sobreposição de temporalidades na narrativa do Animal, vejamos um verbete sobre o violonista e influente professor de violão, nascido em Pernambuco em 1873 e morto um ano antes da publicação de *O Choro*. Quincas Laranjeiras, citado mais ou menos onze vezes no texto do carteiro, nos aparece desta maneira:

Quincas Laranjeiras, fez a sua passagem, por entre *chorões da velha, e nova guarda*, como uma estrela diamantina, que desapareceu, deixando em seu *percurso*, o brilho transitorio das harmonias sonoras, que só elle, sabia tirar de seu instrumento. E foi assim, que sumiu-se esta Estrella, deixando a saudade, a todos aquelles que tiveram a felicidade de o conhecer. Ao escrever este Necrologio só tenho em mira *realçar, e valorizar o nome* glorioso do grande e *inesquecivel* artista que se chamou Quincas Laranjeiras. Morreu levando comsigo todas as suas illusões, sem que a nossa Imprensa dessem not.²¹¹

Nesse verbete, intitulado “Morreu Quincas Laranjeiras”, percebemos que a intenção do autor/narrador em destacar não apenas a vida particular do violonista, mas sobretudo salientar a ideia dos tempos sobrepostos e das gerações que se comunicam entre si por meio da música, tenta ilustrar uma tradição brasileira que perdurou, ao menos, até a escrita de *O Choro*, mas que

²¹¹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.134) *Grifos Nossos*

por razões que já apontamos, deveria se perpetuar pelos séculos como *tradição, recordação e herança* dos nossos antepassados, termos amplamente utilizados ao longo de toda a narrativa.

Quincas Laranjeiras apareceria também no rol de nomes destacados em “As Polkas”, ao lado de chorões da velha guarda como Callado e Viriato e outros mais próximos ao tempo da escrita de *O Choro*, tais como José Rabello (violão) e Galdino Barreto (cavaquinho). Na acepção do carteiro, a polca, elemento tradicional em que o autor/narrador recorre em muitos momentos do texto para legitimar sua trama narrativa, seria portanto a “única dança que encerra os nossos costumes e a única que tem brasilidade”,²¹² um gênero responsável pela transmissão dessa história da música popular urbana e um elemento central na conformação de uma “era de ouro” do choro, como vimos anteriormente.

Essas palavras emblemáticas do autor/narrador vão ao encontro daquilo que pode ainda ser considerado como tradicional nesse meio musical urbano carioca do século XIX, isto é, a dança articulada com a música e a relevância daquela na composição das cenas passadas no Rio antigo. Animal nos diz que “qualquer que seja a modalidade de *dança* que os *modernistas* ou *futuristas* possam inventar, tem forçosamente que cair no *passo da polka*”²¹³.

Assim sendo, essa dança, originária da Boemia no início do século XIX, que se espalhou pelo mundo no decorrer deste século, chegou ao Brasil em meados da década de 1840²¹⁴, consolidando, portanto, uma tradição que não remonta necessariamente a um passado longínquo e/ou perdido nas brumas do tempo, como bem ressaltava Hobsbawm e Ranger, interferindo diretamente nas manifestações musicais do período.²¹⁵

Ainda nesse tópico não-biográfico sobre a polca, o carteiro nos apresenta uma breve definição de seu livro, alertando seus leitores sobre uma modernidade que porventura possa vir a ameaçar essa tradição: “é possível que nos classifiquemos *passadistas*, mas, si ‘O Chôro’ não passa de *uma recordação do passado*, não devemos permitir que os evolucionistas *trucidem as tradições*”²¹⁶ evidenciando, outra vez, sua preocupação com aquilo que poderia ser considerado “genuinamente brasileiro”, e testemunhando uma tradição musical marcada por uma historização apaixonada e preocupada, em alguma medida, com os valores nacionais.

Existe uma atenção em perpetuar a memória da polca para futuros leitores, realçando suas práticas musicais e sensoriais, reafirmando toda relevância desse gênero no meio do choro

²¹² Idem (p.115)

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ MACHADO, Cacá. *Batuque: mediadores culturais do final do século XIX*. In: MORAES J. G. V. (Org.); SALIBA E. T. (Org.). *História e música no Brasil*, São Paulo, SP, Editora Alameda/FAPESP, 2010 (p.123)

²¹⁵ HOBBSAWM, Eric.e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012

²¹⁶ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.115)

e, também, em destacar a abrangência e o impacto que ela gerava nos costumes da população da época. Desse modo, o autor/narrador delimita o espaço de ação daquele gênero (salões e salinhas, como indicado no verbete) e, conseqüentemente, nos apresenta um itinerário praticado que, em parte, faz jus à memória ancestral do choro. Segundo o carteiro, a polca “jámais poderá desaparecer dos nossos *salões* e das nossas *salinhas*, como um preito de *homenagem* aos nossos bisavós e como *respeito* às nossas tradições”.²¹⁷

Diferentemente de um tipo de sandice, como argumenta Cazes em seu livro²¹⁸, a polca representava, para o carteiro, um elo da tradição dos chorões, uma ponte entre o velho e o novo mundo que estava sob transformações de diversas naturezas. Um novo mundo, portanto, que sofria com o impacto causado pelo desenvolvimento de novas tecnologias, mas que, ainda assim, buscava uma continuidade com seu passado recente, assumindo toda herança dos antepassados que inspiravam as novas gerações de músicos.

Ainda no verbete “As Polkas”, as referências espaciais citadas no texto nos permitem interpretações mais abrangentes se cruzadas com outros documentos e, sobretudo, nos ajudam a perceber toda extensão desse gênero musical à medida que observamos os traçados possíveis que o choro desenharia no cenário da capital, combinando os espaços de atuação dos músicos que, dentre outros aspectos, seriam modificados através desse costume, ou seja, por uma prática que se disseminava “dos nossos salões e das nossas salinhas” e demonstrava a fluida fronteira que subsistia entre as classes sociais que integravam *O Choro* junto, claro, do hibridismo característico da reprodução da polca, visto que essa prática musical (re)absorveria culturas provenientes de distintas formações.

Na sequência desse tópico sobre a polca, Animal nos apresenta um verbete muito útil para analisarmos parte do itinerário traçado e dos deslocamentos do choro, entendido em ampla acepção, mais certos encontros realizados no Rio antigo que nos são informados pela narrativa. Em “Os foliões de outrora”, o autor/narrador inicia o texto demarcando a diferença importante entre antigos e novos foliões que, como vimos, influenciaria toda a escrita de *O Choro*. Ele, de clara natureza saudosista, prefere a qualidade dos antigos foliões posto que “havia mais camaradagem, mais respeito e sobretudo harmonia...até na música, porque o choro era constituído de uns blocos indissolúveis”.²¹⁹

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998

²¹⁹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

Logo, com esta locução adjetiva “blocos indissolúveis”, Animal explicita parte do funcionamento das redes de chorões que buscamos aqui compreender. Nesses antigos blocos, “onde ia fulano ia também sicrano”²²⁰, demonstra um tipo de sociabilidade recorrente nas rodas de choro da época caracterizando assim o grupo social dos chorões. E, segundo nos informa o autor/narrador no tópico, “os bairros mais predilectos dos "chorões" eram [...] Catumby, [...], Sacco do Alferes, Saúde, Santo Christo, [...] Gamboa, Gloria, Cattete, Cidade Nova, Jacarepaguá, Cascadura, Sapopemba”.²²¹

Vemos uma predominância de bairros centrais do Rio de Janeiro, da zona portuária e, em menor escala, da zona norte, sul e oeste da cidade como Cascadura, Catete e Jacarepaguá respectivamente. Sobre as festas e os encontros musicais descritos, o carteiro nos diz que “os chôros em Catumby, eram um tanto arriscados, porque ali se abrigavam os maiores valentões da época, que constituíam os famosos partidos dos Nagôas e Guayamús”, e que as coligações desses bairros descritos mantinham disputas por territórios chegando até a consumir brigas e grandes desentendimentos entre seus filiados.²²²

Temos, então, uma rápida demonstração dos deslocamentos que afetavam a produção do choro, visto aqui no sentido de grupo de músicos chorões, os tais blocos indissolúveis, que predominam na zona central do Rio a partir da narrativa de *O Choro*. O carteiro nos diz que “findo o baile, alta madrugada, o "chôro" sahia tocando uma *polka* dengosa e o *peçoal* mergulhava no primeiro *botequim* que encontrava aberto”.²²³

A presença da polca, e mais adiante nesse mesmo verbete, da modinha, ilustram bem que a cena do choro carioca englobava gêneros musicais advindos do XIX e, por deter essa natureza híbrida de ritmos, acabaria se transformando num espaço de confluência de tradições musicais e sociais que integravam as distintas classes, tanto em aspectos econômicos quanto nos culturais.

Das centenas de chorões que o carteiro elenca – lembrando que variavam de pequenos funcionários públicos tanto dos correios, da alfândega, do arsenal de guerra, militares em geral, até sapateiros, médicos e intelectuais de outras naturezas –; algumas considerações nos são relevantes para realçarmos essa confluência cultural. Em um verbete intitulado “Alfredo Vianna”, flautista, um chorão importante que promovia encontros musicais em sua residência e pai de Pixinguinha, vejamos como a transmissão dessa tradição nos aparece:

²²⁰ Idem.

²²¹ Ibidem.

²²² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

²²³ Idem

Deixou elle *um grande arquivo de musicas antigas e modernas* que deve achar-se em poder de seu filho Pixinguinha, maestro e talentoso flauta que repercutiu as *nossas glorias musicas no Estrangeiro*, e que, deixo de innumeral-as pois, que o publico conhece-a todas não só pelo *Radio*, como tambem *em muitas festas de Chôros* que se exhibem nesta Cidade Maravilhosa onde é apreciado e ovacionado pela maneira admiravel com que sabe executar o que é nosso, quero dizer com isto que *é um filho que sabe honrar a tradição de seu pae no circulos dos Chorões*²²⁴

Observamos claramente que as ideias e as preocupações do carteiro versam sobre a relevância de se conservar e “honrar a tradição” dos chorões, no Brasil ou até mesmo fora dele, transmissão que, aqui, se daria pelo o rádio mas não apenas, também pelas rodas de choro da capital, denotando, assim, uma rede de sociabilidade demarcada através da acepção que o carteiro reafirmava de círculo dos chorões. Entretanto, mais três tópicos não-biográficos nos apresentam ritmos musicais em seus títulos: dois tratando da modinha e um da quadrilha. Vejamos em detalhes o que cada um deles pode contribuir para este capítulo.

No primeiro verbete sobre a modinha, que traz como subtítulo o poema “Um dia louco” e que será reproduzido ao longo do texto, Animal volta a nos mostrar os intercâmbios culturais que ocorriam naquelas cenas musicais passadas. Para o autor/narrador, a modinha “era bastante apreciada nos *salões daquelle tempo*, onde houvesse um choro”, sobretudo “quando havia bella voz, e bôa harmonia nos instrumentos”, porém com as transformações urbanas e modificações subsequentes nos cenários de encontros festivos da população carioca, a modinha, segundo nosso autor/narrador “agora vive no esquecimento”.²²⁵

Nesse verbete, ainda, o autor/narrador delimita um tempo passado (“no meu tempo de moço”) e se insere nesta cena nos dizendo que a cantava no tom de ré menor e que esta era uma maneira que favorecia sua própria voz já que, para ele, este tom era “muito melodioso”, nos indicando ainda um tipo de apreciação e de performance musical do carteiro e, em alguma medida, dos próprios chorões.

Contudo, no outro tópico acerca da modinha, percebemos uma contradição logo no início do texto posto que, para o autor/narrador, além dela ser um veículo de saudades e de reminiscências “do bom e do bello”, ela seria também “a repercussora do passado, e a *delicia do presente*” e mais, “ella é a percursora de *todas as seáras sociaes tendo guarida na élite dos palacios, e nos casebres dos morros, afinal em toda plebe*”.²²⁶

²²⁴ Ibidem. (p.22) *Grifos nossos*.

²²⁵ Ibidem. (p.106) *Grifos nossos*.

²²⁶ Idem. *Grifos nossos*.

Ou seja, a modinha aqui apresentada encerra os costumes, mistura as classes e invade os mais diversos espaços desse Rio antigo. Ademais, notamos mais referências principalmente no que tange as redes de chorões e a conservação dessa tradição: “Vou aqui, denominar, *os grandes cantadores de modinhas, cultivadores da tradição* dessa deusa de amor, que *viveu*, e *vive*, e *viverá* na alegria do coração do mundo”.²²⁷

Na sequência desse mesmo tópico, Animal explicita pouco mais de quarenta músicos, divididos entre os “de ontem e os de hoje”, mortos e vivos, passando por nomes que variam desde Sátiro Bilhar, Eduardo das Neves, Catulo Cearense, etc., como ainda ele próprio, “o escriptor deste livro”, até cantores como Vicente Celestino, Silvio Caldas, Aracy Cortes, Aurora e Carmen Miranda, ou seja, artistas que integram as programações radiofônicas”.²²⁸

Agora, no extenso tópico “A Quadrilha”, repleto de termos afrancesados utilizados na época junto de muitos diálogos criados pelo autor/narrador, o texto começa definindo o que seria esse ritmo em termos musicais: “era uma dansa figurada com cadencia de seis por oito e dois por quatro no compasso”, e pelo que nos informa o tópico, uma dança acelerada e cheia de movimentação. No verbete, o carteiro relata diferenças importantes presentes nessa prática musical que podiam ser percebidas segundo cada região da cidade pois para ele, “havia uma grande diferença na quadrilha dansada num *rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarépaguá*”. E, ainda, distinções que indicam as variações das expressões francesas usadas, as vestimentas. e os hábitos que os personagens detinham na cena de cada quadrilha e que se distanciavam conforme cada bairro.

No centro e na zona oeste da cidade, por exemplo, onde acontecia “a roda do povo”, segundo a classificação que o autor/narrador estabelece sobre a produção da quadrilha, digamos, mais popular, a marcação dos passos dessa dança era feita com um “francez-macarrônico” e os costumes das pessoas presentes nesse encontro narrado, ilustravam que se tratava de classes menos abastadas, “da plebe”. Porém, nos ricos salões da zona sul, os personagens destacados “observavam rigorosamente a pronuncia franceza e a orchestra”.²²⁹

Por fim, o autor/narrador traça uma rápida comparação com aquilo que acontecia nos teatros/espetáculos que reproduziam esse ritmo em suas programações, encerrando seu texto sobre a quadrilha nos apresentando certos hábitos alimentares que marcariam essa festividade. Mesmo porque os participantes, ao final da prática da quadrilha, estavam “sendentos por um

²²⁷ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.121) *Grifos nossos*.

²²⁸ Idem. (p.126) *Grifos nossos*.

²²⁹ Ibidem (p.113) *Grifos nossos*.

vinho do Porto-barril, por uma cerveja Logos ou Guarda-Velha, que eram as bebidas predilectas da *gente da Velha Guarda*”.²³⁰

Acerca dessas fronteiras sociais fluidas, da presença dos chorões nesse mundo da *belle époque* carioca e das primeiras décadas do XX, da ocupação e transformação da cidade, mais os intercâmbios culturais e as sociabilidades decorrentes desses encontros, vale lembrar o que nos diz Roberto Moura em seu clássico estudo sobre o Rio antigo:

Na Cidade Nova, que se tornaria a fronteira entre o Rio de Janeiro civilizado e o subalterno, viviam muitos desses músicos. Seus bares e gafieiras se tornariam locais privilegiados de encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e alguns censurados pelo moralismo das elites, iriam contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna.²³¹

Na próxima seção, adentraremos pouco mais nas localidades passadas que compõem a narrativa de Gonçalves Pinto e que, de vários modos, (re)criam um panorama musical da capital e, por conseguinte, a história da tradição do choro pleiteada pelo carteiro, a partir do que nos informa o autor/narrador de *O Choro* explicitamente no texto.

Adiantamos que essas mais de duzentas referências espaciais nos auxiliam a observar uma espécie de cartografia musical que pode ser delimitada a partir da narrativa do carteiro, tendo em vista que o choro e, conseqüentemente, as rodas do final do XIX e começo do XX, sobretudo as que aparecem em *O Choro*, ocupavam e mobilizavam boa parte da zona central da cidade, na qual, como sabemos, sofria profundas transformações naquele período.

²³⁰ Ibidem. (p.114) *Grifos nossos*.

²³¹ MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983 (p.53)

3.3. A Cartografia Musical Em *O Choro*: logradouros, instituições e pontos de encontro dos chorões

*“no tempo da antiguidade organizavam chôros que iam de villa em villa, de cidade em cidade, enfrentando o entrudo da agua, dos limões de cheiro e até dos baldes dagua e das bisnagas de accôrdo com os costumes daquelle tempo”*²³²

A redefinição do espaço urbano do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX pode ser compreendida sob diversos aspectos. Desde uma observação da mobilidade urbana e a modernização dos transportes, tais como o bonde, o trem e o ônibus, a ampliação dessas linhas e, conseqüentemente, de seus itinerários que ocupariam novas regiões surgidas mediante a grande especulação imobiliária presente na cidade nesse período ou, até mesmo, através dos fluxos migratórios que ocorriam no último quartel do XIX e a assimilação do impacto social que não apenas as reformas Passos provocaram no centro, expulsando as quase vinte mil pessoas da região, como o deslocamento populacional ocorrido com o arazoamento do morro do Castelo em 1919, entre muitas outras perspectivas.²³³

Para nós, escolhemos observar essa redefinição espacial urbana por meio da análise das práticas musicais que compunham àquele cenário passado e dos grupos sociais envolvidos com essa cultura urbana que aparecem na narrativa do carteiro e na historiografia da música.

A maioria dos chorões citados em *O Choro* era constituída por pequenos funcionários públicos, sobretudo dos Correios e Telégrafos, sendo que uma parte desses músicos estava ligada às bandas militares e outros, em menor escala, lecionavam em suas próprias casas e/ou nas escolas de música e instituições desse período. De toda forma, por serem “membros da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República, geralmente funcionários públicos inferiores e modestos servidores municipais”, os chorões transitavam pela urbe, reproduzindo suas músicas em diversos pontos da capital.²³⁴

Como buscamos entender o itinerário do choro disposto no livro e possíveis trajetórias dos chorões que o integram através do exame da narrativa do carteiro, que nos ilustra parte do percurso traçado, parte da produção e do consumo da música urbana contada, é necessário aqui apontarmos que o problema das habitações, especialmente àquelas localizadas na zona central,

²³² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*: reminiscências dos chorões antigos. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

²³³ Sobre as transformações urbanas e a remodelização da capital existe uma farta bibliografia que nos foge aos propósitos desta pesquisa.

²³⁴ MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. (p.52)

na portuária e no norte da cidade, impactarão a história da música brasileira em geral e do choro, em particular, de maneira muito significativa.

Neste sentido, a narrativa de *O Choro* nos apresenta perto de cinquenta endereços entre ruas, avenidas, largos e travessas desse Rio antigo, sendo que muitos desses logradouros indicam as residências dos chorões descritos, outros se referem aos pontos de encontros dos mesmos, aos lugares onde ocorriam determinadas festas e/ou reuniões musicais. Sobre essa questão, então, ressaltamos que:

No final do século XIX, a cidade, fora do centro comercial, está dividida em áreas aristocráticas e populares. Copacabana e Botafogo já se configuram como bairros de elite e os subúrbios, por exemplo, Irajá e Inhaúma, como uma alternativa para as camadas menos favorecidas, muito embora a maior parte dos trabalhadores continuasse a residir no coração da cidade, amontoada em *cortiços*, *casas de cômodos* ou no fundo do quintal das *pequenas fábricas* e oficinas onde trabalham²³⁵

As casas de cômodos, geralmente instaladas no centro da cidade, representavam um problema e uma solução para aquele Rio de Janeiro. Problema porque, na maioria dos casos, prescindiam de condições mínimas de habitação, tais como higiene, ventilação, instalações adequadas, etc., cujo os cômodos constituíam cada um numa unidade familiar mais ou menos autônoma. Além disso, devido a condições precárias em que viviam as pessoas ali alojadas, colaboravam com a disseminação de doenças e epidemias que redesenhariam as políticas públicas e, por consequência, a geografia da cidade. No entanto, se configuravam também numa solução provisória para muitos trabalhadores e seus núcleos familiares que se viam em condições de pauperização extrema e privação imposta pelos altos preços praticados dos meios de transporte, bem como de toda especulação imobiliária presente nesse período.

Assim sendo, no texto do carteiro, especificamente em “O Quarto do Raymundo”, um lugar “considerado um succursal de suas residências”, isto é, um ponto de encontro dos chorões que ali dormiam e/ou tocavam, temos uma descrição de um espaço privado de propriedade de um flautista e folião carnavalesco, local que seria muito frequentado pelo autor/narrador como ele mesmo informa. Neste verbete, temos a impressão de que o espaço tratado, ou seja, o *espaço praticado* pelo grupo de chorões, se refere àquele tipo de habitação mencionada, as casas de cômodos: “de volta dos bailes, ficavam todos abarracados no quarto do Raymundo em esteiras, haviam chorões que tinham até acolchoados”.²³⁶

²³⁵ ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das demolições*. Cidade do Tio de Janeiro: 1870 – 1920. RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1986 (p.44) *Grifos nossos*.

²³⁶ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.73)

O endereço citado nesse tópico, a Rua Santana, denota que o quarto e/ou casa de cômodo de Raymundo se localizava nas imediações do centro, bem próximo ao Chafariz do Lagarto, um monumento situado na rua Frei Caneca e uma das primeiras referências espaciais que aparecem no livro. O verbete começa, então, com uma demarcação temporal de um tempo antigo na qual boa parte das ações descritas ocorrem, seguidas por citações das localidades do Rio, dos encontros musicais e festivos dos chorões no carnaval, ilustrando, dessa forma, um dado itinerário do choro:

Na data de 1890 a 1898 em um quarto sito á *rua de Sant'Anna*, em uma avenida do lado opposto da Igreja do mesmo nome, por ocasião do Carnaval, *era ahi que se reunia a flôr dos chorões*, que fantasiados, formavam blocos divinaes dos melhores *daquella época*, tal era o conjuncto de harmonias vibradas por estes grandes artistas musicistas que percorriam os bairros da *Cidade Nova*, *Praça Onze*, e depois o *centro da cidade* arrancando entusiasticos applausos de *todo pessoal de bom gosto da musica que em romaria*, acompanhava-o bisando quasi todos os numeros executados magistralmente.²³⁷

Percebemos ali a movimentação daquele “bloco indissolúvel” dos chorões, sobretudo pelas ruas centrais do Rio e pelos bairros adjacentes, preenchendo ou, seguindo na ideia de Certeau, praticando àquela paisagem junto da roda do choro, transformando lugares passados em *espaços praticados* que influenciariam os ouvintes que, segundo o texto, participavam da cena aplaudindo o grupo de chorões que se deslocava na cena.²³⁸

Em outro tópico, “Casa em que os chorões abarracavam-se”, o título é autoexplicativo, mas acreditamos que ali o carteiro trate de outro habitação muito comum, possivelmente um cortiço. O autor/narrador começa nos apresentando Maria da Piedade, “uma creoula de meia idade, que era uma maluca pelo choro” e que se sustentava como lavadeira. Em sua casa, situada na Tijuca, “um sanatório de moléstias”, como nos informa Animal, o pessoal “vivía dia e noite, abarrotados, a maioria era de chorões desempregados”.²³⁹

Além de lavadeira e entusiasta do choro, Piedade era uma exímia cozinheira. No texto, o carteiro chega a descrever uma receita com seus ingredientes, os utensílios usados nela, uma lata de querosene que servia de panela para o cozido. Após o preparo do “pirão” (gíria muito usada no livro para se referir a comida), que começava pela madrugada e se estendia até as onze horas da manhã, “a mesa era posta no *quintal* que era grande, e ali os chorões se atolavam.

²³⁷ Idem. (p.73) *Grifos nossos*

²³⁸ CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994

²³⁹ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.152-154)

A feijoada era sempre acompanhada de um bello Paraty”, uma das principais bebidas dos chorões destacada pelo autor/narrador.

Por possuir um quintal grande, provavelmente a habitação descrita pelo autor/narrador ou se trata de um cortiço ou de um dos casarões ocupados na Tijuca e sublocados, até porque Felismina, “outra creoula”, dividia o mesmo teto. Agora, pensando sobre a circulação desse grupo social de chorões junto de uma cartografia musical tomada a partir de *O Choro*, vale aqui destacar que:

A geografia urbana é redimensionada ao ser também mapeada pela paisagem musical. Os bairros do Rio de Janeiro tornam-se pontos de referência de grupos de músicos solicitados para animar a comemoração de datas tradicionais, encontros nos quais a flor dos chorões convivia harmoniosamente com as boas famílias que os recebiam com farta comida e melhor bebida. Esse processo vivo de reorganização da cidade foi descrito com grande propriedade pelo memorialista Alexandre Gonçalves Pinto.²⁴⁰

Entretanto, precisamos pontuar questões relacionadas às trajetórias rememoradas pelo autor/narrador no livro de 1936 e sua relação frente ao mundo narrado. Em primeiro lugar, precisamos sublinhar as diferenças entre as noções de espaços e lugares, conceitos trabalhados por Certeau, como vimos, e que nos servem para compreender pouco mais desse registro de Gonçalves Pinto.

Em *Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau estabelece uma dessemelhança entre *espaço* e *lugar*: embora dialoguem com os aspectos geográficos não se tratam, por definição, do mesmo conceito, inclusive se pensados historiograficamente. Para o francês, “espaço seria um lugar praticado”, isto nos traz implicações epistemológicas para novas interpretações. Compreender o *lugar* como um desenrolar de discontinuidades, algo *absoluto* em si, um *próprio*, como ele mesmo nos aponta, e que detém a contingência possível sobre aquele ponto de observação, não se trata da mesma coisa que observar simplesmente uma cena passada narrada, ou melhor, dar sentido para um enredo que se passou num tempo de outrora.²⁴¹

Já um *espaço praticado*, como quer Michel de Certeau, pressupõe junto a ideia de uma continuidade temporal, uma horizontalidade em que se pode notar episódios imbricados com experiências passadas, pessoais e/ou coletivas, que pode ainda comportar temporalidades distintas nesse percurso que se pretende narrar, tais como o conjunto de imagens evocadas pelo carteiro no tempo da escrita de sua narrativa.

²⁴⁰ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011 (p.115)

²⁴¹ CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994

Esta distinção nos serve como uma ferramenta de análise na qual precisamos aferir os dados relacionados aos ambientes passados no texto de *O Choro*, visualizando às diferenças importantes entre algumas localidades históricas e o caráter afetivo que elas assumem a partir do discurso do carteiro. Ou seja: a descrição de uma roda de choro qualquer, relatada no texto, pode significar mais que um simples encontro musical que ocorria nesse período, pois traz nela não só as histórias que se cruzam naquela cena, mas também o encantamento daquele *lugar*, noutras palavras, o *espaço praticado* pelo autor/narrador que, de alguma forma, desenrola os elos da tradição do choro vivificando sua própria experiência.

Por outro lado, podemos entender que os lugares históricos que aparecem no texto do carteiro assumem outra valoração quando narrados por ele, mesmo porque, como lembramos, ele se apresenta, na maior parte das vezes, como um observador participante, um *insider* que reencanta esses lugares. Novamente com Certeau, o autor/narrador se transforma, então, num *caminhante* imerso na cena e detém, por isso, o poder de ressignificá-las, descortinando novos aspectos da história do choro, por assim dizer.

Neste sentido, em que medida e como a ligação, sob este ponto de vista proposto por Certeau, entre pontos espaciais que referem um mundo passado e, em particular, ao passado apresentado na narrativa de *O Choro*, poderia redimensionar a própria geografia do Rio antigo, expressando uma nova história dessa prática musical e da cultura na *belle époque* carioca? Não detemos a resposta até o momento, contudo, os registros de memória usualmente buscam costurar realidades passadas vividas, imaginadas e/ou lembradas por um dado sujeito que, de algum modo, (re)cria e pratica um mundo passado e, por conseguinte, desencadeia um *espaço praticado* qualquer.

Em conformidade, a ideia de itinerário do choro e seus subsequentes traçados, dados pela observação das histórias desses chorões e as do próprio autor/narrador em *O Choro*, desembocaria neste conceito de *espaço praticado*, contemplando certos aspectos da tradição do choro, que nos vêm de um lugar de outrora no qual as *enunciações pedestres*, outra ideia importante de De Certeau, sobretudo àquelas do carteiro, delimitam um cenário musical e histórico, através de uma reorganização da cidade e de um reordenamento dessa tradição que, naturalmente, também modificaria o contexto cultural da *belle époque* carioca.²⁴²

Em suma: é por meio de uma enunciação pedestre do caminhante e do autor/narrador que pôde ocorrer uma constituição da cena musical do choro naquele passado carioca que, por

²⁴² CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994

razões que tentamos apontar, desemboca assim na fundamentação e na invenção de uma nova e velha tradição combinadas.

Agora, retomando os exemplos da narrativa de *O Choro*, em um dos verbetes presentes no livro, “A Bela Vivenda de Manoel Vianna”, o carteiro nos descreve um conjunto de músicos chorões que tocavam “lá paras as bandas de Água Santa”, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Apresenta alguns músicos que foram convidados para aquela roda de choro em um espaço privado, a casa de Manoel Vianna, “um violão inveterado”.²⁴³

Antes, porém, devemos nos ater que as elaborações em torno do termo *choro* variaram conforme cada período histórico tratado e, de algum modo, a ideia que guardamos sobre o choro não apareceu na história do carteiro de maneira pronta ou finalizada. Em sua semântica histórica, digamos assim, a noção de *choro* pode ser admitida como uma prática musical, sobretudo a partir de 1870 até as duas primeiras décadas do XX, constituindo-se como uma *forma musical* somente em meados da década de 1920, mesmo que existam anotações em partituras desde a década anterior ao menos.²⁴⁴

Como aponta Aragão em seu livro *O baú do Animal*, devemos salientar que a acepção da palavra *choro* no livro de Gonçalves Pinto, admite ao menos três significados, a saber: choro como *agrupamento musical*, como *lugar* no qual se praticava àquela música urbana da época, sendo para nós mais adequado o termo *espaço* (praticado), e, por fim, como *peça* (partitura) ou *gênero musical*.

Outra expressão frequentemente empregada nas histórias do choro, *roda de choro*, pode ser decomposta apenas como um *agrupamento musical* apenas, o que reduz muito a aplicabilidade e extensão do termo para que haja uma compreensão mais eficaz desse mundo passado, narrado e praticado pelo carteiro. A noção de *roda de choro* no contexto da *belle époque* carioca e de *O Choro* indica, mormente, toda a sociabilidade possível que decorre de encontros instituídos nos mais diversos espaços públicos e/ou privados, do botequim ao salão, da praça ao teatro, nos quais a música então praticada estabeleceria, uma ligação de grupos sociais distintos e a convivência entre eles e, numa perspectiva mais teórica, essa noção ilustra os intercâmbios culturais que impactariam a sociedade carioca e sua geografia musical.

Conjuntamente a isso, podemos pensar que o mesmo pode acontecer com a ideia de *itinerário*. O termo *itinerário* representaria não apenas os *lugares* daquele Rio antigo por onde a música do choro teria percorrido, mas, acima de tudo, os *espaços praticados* e a maneira como

²⁴³ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscencias dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009

²⁴⁴ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013. (p.82)

aqueles encontros influenciavam culturas de distintas camadas da sociedade carioca, deflagrando, ainda, um circuito musical específico. Como salientou Roberto Moura ao estudar os princípios da roda de samba, “do mesmo modo que é possível ler o Brasil de um ponto de vista da casa, é possível lê-lo através da *roda*”.²⁴⁵

Todavia, não desejamos, neste trabalho, aprofundar as problemáticas instauradas pelo pesquisador em *No princípio, era a roda*, principalmente no tocante à aplicação dialética entre as noções de *casa* e de *rua* para compreendermos o universo musical aqui tratado. Ainda que a circularidade da música do choro nas diversas localidades e instituições desse Rio antigo nos indique a relevância do jogo dialético proposto por Moura, não intentamos aprofundar esse debate em nossa pesquisa. No caso do texto de *O Choro*, precisamos apenas observar que a dimensão pública e/ou festiva da *rua* adentrou aquele mundo privado da *casa* ou, como preferimos, aquele *espaço praticado* narrado, e, ainda, como apontaria Certeau, “os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo”.²⁴⁶

Agora, em certos ambientes nos quais ocorriam parte das reuniões musicais descritas pelo carteiro, como no verbete “Mariquinha Duas Covas” (mulata baiana e uma das poucas personagens femininas que aparecem no livro), o autor/narrador nos diz que “na sua casa os chorões era aos cardumes, pois nunca o gato estava no fogão”²⁴⁷ e as referências espaciais que podemos coletar ali vão desde a Igreja de Santana, localizada próxima à estação central do Brasil, situada entre o Centro e o bairro da Cidade Nova, e a companhia de São Cristóvão, situada na mesma rua da casa dessa anfitriã – uma companhia de estrada de ferro responsável pela ligação dos bairros de São Cristóvão, Andaraí Pequeno, Sacco do Alferes (Saúde), Catumbi e Rio Comprido ao centro da cidade.²⁴⁸

Tendo em vista que as rodas de choro ocorriam ainda nos aniversários, nos batizados, casamentos mas não apenas, outros espaços seriam palco dessas práticas musicais, localidades frequentadas por diversos tipos sociais presentes na narrativa do carteiro, como os botequins, as praças, os largos, os morros e os ranchos carnavalescos por onde circulavam boa parte da sociedade carioca que nos interessa neste trabalho. Acerca dos chorões e de alguns itinerários informados na narrativa, o carteiro nos diz que

²⁴⁵ MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. (p.30)

²⁴⁶ CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994 (p.188)

²⁴⁷ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.123)

²⁴⁸ ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das demolições*. Cidade do Tio de Janeiro: 1870 – 1920. RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1986 (p.32)

os grandes chorões eram procurados em pontos certos: no Catete, no Botequim da Cancela, no Matadouro; no Estácio de Sá, na Confeitaria Bandeira; no Andaraí, no Gato Preto, e no Botequim Braço de Ouro; no Engenho Velho, no Botequim do Major Ávila, no Portão Vermelho; no centro da cidade, numa vendinha que existia no Largo São Francisco, esquina da rua dos Andradas, e na Confeitaria velho Chico, que ficava do lado oposto.²⁴⁹

Retomando, então, a tripla noção no que se refere a ideia de *itinerário* – caminho percorrido pelos personagens, ocupação dos locais públicos e/ou privados, e a cena da roda de choro – em outras palavras, o *espaço praticado* pelo grupo de chorões, entendido como noção central acerca desse mundo passado informado pelo carteiro e por seu discurso, ilustraremos, a partir de um emblemático desenho de Raul Pederneiras, exposto no livro de Aragão como em *Almanaque do Choro* de Diniz, de que maneira essas ideias poderiam dialogar. Nesta caricatura, as diferenças sociais e econômicas entre as regiões da cidade são bem perceptíveis e, podemos articulá-las com certas descrições presentes na narrativa do carteiro. Eis a charge que traduz o que tentamos refletir, “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”:



Retrato da diversidade musical do Rio de Janeiro, nos traços de Raul Pederneiras

250

²⁴⁹ Idem. (p.101)

²⁵⁰ DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. RJ: Zahar, 2003. (p.19)

Temos no primeiro quadrinho um “retrato musical das camadas mais modestas da população”, moradores dos bairros da “Gamboa, Cidade Nova, Saúde e adjacências”, no qual se vê “pessoas modestamente vestidas ouvindo uma mulher cantando acompanhada de violões e cavaquinhos”. Trata-se, portanto, de uma representação da zona central do Rio antigo e seus arredores. No segundo, uma mulher aparece cantando acompanhada de um piano, uma espécie de classe média moradora dos bairros de “São Cristóvão, Vila Isabel e vizinhanças”, ou seja, bairros próximos ao começo da zona norte da cidade.

E, por fim, já em localidades da zona sul carioca, o último quadrinho “representaria a elite, moradora de palacetes em “Botafogo, Copacabana, Gávea e outras babéis”, acostumada ao trajar mais fino (fraques e vestidos longos como também nos diz Animal) e a ouvir árias de ópera cantadas em italiano”.²⁵¹

Curioso notarmos, nessas descrições do cartunista, uma articulação direta com a música do choro, ou melhor, a prática do choro nos espaços narrados tendo como base as considerações do carteiro sobre as inúmeras cenas e encontros musicais presentes em seu livro. De alguma forma, o *choro* e, também, a *roda de choro* estariam mais bem relacionados com o primeiro e o segundo quadro, o que se reflete na análise que fizemos dos bairros citados por Gonçalves Pinto com maior frequência. A música do choro, como dissemos, intercambiava-se nos mais diversos espaços, com ênfase para as duas primeiras regiões apontadas pela charge.

Como já dissemos, em linhas gerais, o carteiro reconstrói a vida de centenas de chorões tentando fundamentar uma tradição musical. Porém, didaticamente, podemos dividir sua narrativa em pelo menos dois aspectos, conforme observações feitas por Aragão. De um lado, temos verbetes intitulados com os nomes ou apelidos desses chorões descritos, o que constitui a maior parte do texto, os “tópicos biográficos”. De outro, temos “tópicos não-biográficos”.²⁵²

Em conformidade com o propósito desta seção, focaremos sobretudo as localidades em que ocorriam esses encontros musicais e, para melhor compreender o itinerário do choro que aparece na narrativa do Animal. De início, podemos dizer que o *O Choro* nos apresenta cerca de trinta e cinco bairros da cidade do Rio de Janeiro naquele período. Embora esse dado se confronte com o apresentado na pesquisa de Aragão, mediante as considerações que fez sobre o fichamento criado por Jacob do Bandolim a respeito do livro do carteiro. Mesmo assim, nossa intenção aqui não pretende problematizar esses números, mas sim enxergar os caminhos que os chorões e os grupos relacionados a eles efetuavam. Para o musicólogo, o livro apresenta

²⁵¹ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. RJ: Folha Seca, 2013. (p.102)

²⁵² Idem. (p.79)

No total, 28 bairros (fora a cidade de Niterói), sendo 18 da Zona Norte da cidade, quatro da Zona Sul (Botafogo, Catete, Gávea e Jardim Botânico), um da Zona Oeste (Jacarepaguá), quatro da região central (Centro, Lapa, Cidade Nova e Praça Onze) e finalmente a ilha de Paquetá. O bairro de Copacabana, ainda que não apareça no fichamento, é citado duas vezes ao longo do livro como lugar onde aconteciam esporadicamente reuniões de choro.²⁵³

Entretanto, percebemos nesse trecho que o pesquisador não toma como base as divisões administrativas do centro histórico do Rio de Janeiro, uma região central que envolveria bairros como os de Catumbi, Sacco do Alferes, Santo Christo e outros. Se refizermos as contas, uma nova contagem se apresenta. Ao que nos parece, o itinerário do choro presente no testemunho do carteiro se desdobra e percorre a zona norte e zona central, bem alinhado aos dados obtidos por nós e aqueles constatados por Aragão.

Por outro lado, muitas referências espaciais proferidas pelo autor/narrador tratam apenas do endereço das residências dos chorões – lembremos que Alexandre Gonçalves Pinto foi carteiro e deveria circular muito bem pela cidade –, demonstrando que o *choro* se manifestava em territórios de população mais densa, sendo um “documento muito rico em informações, que nos apresenta com intimidade personagens, lugares e ambientes que acolheram os encontros que se tornaram tão característicos na prática musical urbana”.²⁵⁴

No entanto, podemos dizer que várias informações do carteiro margeiam a ficção influenciando, de algum modo, nesse itinerário que tentamos observar, comprometendo concepções mais precisas sobre o trajeto buscado e o espaço praticado pelos personagens, seja porque suas referências espaciais deste mundo passado dadas por seu discurso se embaralham com a forma de escrita truncada, seja pelo uso excessivo de argumentos de autoridade que o autor/narrador apresenta no registro, por deter, como ressaltamos, uma condição privilegiada de observação, um *insider* desse gênero musical tipicamente brasileiro.

Sendo assim, citaremos mais dois excertos emblemáticos que podem demonstrar parte do itinerário do choro e das rodas de choro, denotando ainda alguns intercâmbios culturais decorrentes das histórias narradas por Gonçalves Pinto, sobretudo nas relações estabelecidas pelo autor/narrador nas reuniões musicais frequentadas por ele e por seus biografados.

No verbete não-biográfico intitulado “Bumba-Meu-Boi”, encontramos uma amostra dos caminhos traçados pelo carteiro e por seu companheiro de ofício, o violonista Candinho Ramos,

²⁵³ Ibidem. (p.110)

²⁵⁴ TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (p.116)

“compadre e dedicado amigo de Melo Moraes”, importante figura no meio intelectual, escritor, folclorista e autor de livros relevantes sobre as tradições e festividades populares.

No verbete, o autor/narrador veste a fantasia do boi, indicado por Candinho. Vejamos que Mello Moraes, avô do poeta e diplomata Vinicius de Moraes, era um intelectual que, sob muitos aspectos, vinha de diferente estrato social com relação ao carteiro. Este nos diz então: “Entrei todo satisfeito no celeberrimo boi, andando pelas *ruas* de São Cristóvão em visita aos *amigos* do Dr. Melo Moraes, finalizando a jornada na bela vivenda do saudoso Visconde de Ouro Preto, na rua 8 de dezembro, em Mangueira”.²⁵⁵ Sua insistência em estabelecer uma proximidade afetiva com personagens de outras camadas sociais fica mais uma vez evidenciada em sua narrativa.

Em “A Bela Vivenda de Manoel Vianna”, ao ser convidado para uma *roda de choro* que aconteceria na zona norte da cidade, o carteiro nos relata que “tomando um trem de subúrbios, saltei no Engenho de Dentro, onde esperei um ônibus para aquelas bandas”. E quando lá chegou, o professor de flauta Cupertino, outro biografado no texto, personagem que convidara o carteiro para aquele encontro musical, lhe diz: “Vamos a um choro?”. O autor/narrador continua então sua descrição dizendo que ele “colocando a sua maviosa flauta aos lábios tocou uma belíssima polca de Callado”.²⁵⁶

Observamos nesses trechos que as concepções de choro como agrupamento musical, prática ou como peça musical se misturam, e alguns espaços praticados, frequentados por distintas camadas sociais se apresentam. No tocante aos argumentos de autoridade mencionados antes, o carteiro termina este tópico não-biográfico de modo exemplar: “aqui fica a *verdade* de tudo e meus agradecimentos a todos os componentes deste belo conjunto de harmonias.”²⁵⁷

Nossa proposta de compreendermos o itinerário do choro disposto na narrativa, em um sentido mais amplo, tangencia, portanto, não apenas os percursos que essas práticas musicais demarcavam na cidade do Rio de Janeiro, mas ainda os cenários destacados pelo autor/narrador, os logradouros, as festividades, em suma, os espaços praticados pelos chorões, juntos de suas histórias pessoais e dos numerosos personagens evocados no livro, o que pode contribuir para enxergarmos todo o trânsito cultural presente na história que pretendeu narrar o carteiro.

²⁵⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (p.13)

²⁵⁶ Idem. (p.50)

²⁵⁷ Ibidem. (p.51)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar sobre a experiência de um narrador, sobre aquilo que ele nos informa acerca da história que pretendeu contar, e que se apresenta nos argumentos dispersos em seu texto, tanto explicitamente quanto subterraneamente, configura-se num esforço analítico que, embora seja uma das mais intrigantes e sedutoras atividades de pesquisa, sempre merece cuidado especial por parte de quem realiza tal atividade.

Neste sentido, quando escolhemos refletir sobre uma história do choro, principalmente sobre aquela que aparece na narrativa do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, tendo em vista os muitos diálogos possíveis que podemos observar em seu texto, e, ainda, mirando boa parte dos campos de análise que nos servem para melhor interpretá-la; optamos por nos aproximar desse passado específico, por meio de relações textuais que implicam, inevitavelmente, as teorias da memória, as ferramentas da análise do discurso e, sobretudo, a historiografia.

Dessa maneira, ao nos depararmos com a narrativa do carteiro, observamos que seu texto e, por conseguinte, o passado informado por ela acerca dos primórdios do choro, merecia uma abordagem epistemológica mais ampla, principalmente porque sua narrativa nos ilustra muitas formas singulares de se contar a história do choro e, ainda mais, porque identificamos várias dessas formas pulverizadas na historiografia do tema de modo geral.

Sendo assim, tentamos traçar um caminho de análise desse documento que conectasse outras áreas do saber, a fim de que o passado narrado pelo livro *O Choro* pudesse ser melhor compreendido ou pouco mais detalhado. Escolhemos, portanto, considerar algumas teorias da memória, como as reflexões de Bergson, Halbwachs, Ricouer, entre outros, para que a história ali registrada pudesse ser operada com mínimo possível de distorções hermenêuticas. Em outras palavras, sentimos a necessidade de ponderar melhor esses caminhos interpretativos, justamente porque o registro do carteiro precisa ser compreendido por e através daquelas reflexões sobre a memória que, de muitos modos, nos auxiliam para descortinar o passado narrado nele.

Ao realizarmos tal exame, sentimos, então, uma insuficiência analítica para interpretar mais esse documento de 1936, posto que nosso autor/narrador apresenta um texto carregado de expressões textuais recorrentes e que poderiam nos trazer outra aproximação do passado do choro brasileiro, diferente daquele já consagrado pela historiografia da música urbana. Assim, como notamos, outros campos do saber se mostraram extremamente úteis para compreensão dessa narrativa do carteiro, dentre eles, e sobretudo, a análise discursiva.

Considerando que qualquer discurso pode e, muitas vezes, nos demonstra uma ligação evidente entre história, ideologia e linguagem, ou seja, uma relação que ultrapassa a ideia de

referir um mundo apenas pelo interior do texto, e, também, que a narrativa do carteiro dialogava com outras produções da década de 1930 sobre a música urbana brasileira; resolvemos analisar, então, quais seriam os possíveis interdiscursos, isto é, os discursos partilhados que assentariam as memórias que os narradores detinham sobre aquela cena musical, articulando o pensamento sobre a música no Brasil daquele período, e, mormente, influenciando e até fundando um modo de se contar essa história em particular, cujas estratégias de escrita apareceriam ainda noutros trabalhos subsequentes sobre música, perpassando gerações de futuros pesquisadores.

Entretanto, nossas análises não miraram as estratégias de escrita, apresentadas por esses autores da década de 1930, apenas no que se refere a uma estilística textual, por exemplo. Ao contrário, tentamos abarcá-las de modo que as histórias sobre a música urbana ali narradas, no que pudemos notar, foram modificadas através dessas estratégias, ou melhor, se constituíram também por meio delas, fundando, assim, uma tradição de escrita sobre música popular que, de certa maneira, se dissemina até os dias atuais nas publicações acerca de tal objeto.

Contudo, como nosso maior foco foi o de analisar mais detalhadamente o livro *O Choro*, tendo em vista o impacto que essa narrativa causou na historiografia do tema, percebemos que nele, muitas das informações sobre o passado do choro brasileiro estariam dispersas no texto sendo que, ainda, boa parte delas não teriam sido mencionadas noutras publicações sobre o assunto. Ou seja, existe na narrativa muitas maneiras de acessar o passado desse gênero musical urbano e, dentre elas, escolhemos destacar o itinerário possível das primeiras rodas de choro, desde o final do XIX até as primeiras décadas do XX, que aparece na narrativa.

Assim, como dissemos na última parte dessa investigação, entendemos que a observação do itinerário, numa ampla acepção, disposto no registro de memória de Gonçalves Pinto, pode contribuir mais para acessarmos aquele passado encantado pelas palavras do carteiro que, para ele, naquele momento, estava ameaçado pelo esquecimento decorrente da morte de muitos chorões de sua geração.

Por outro lado, o carteiro e, como tentamos mostrar, a maneira pela qual ele reuniu todas as lembranças a respeito da cena musical carioca, lembranças pessoais e/ou que chegavam pela coletividade dos chorões da *belle époque* e que delimitavam as práticas e as sociabilidades entre eles, formando então uma comunidade afetiva, seria o personagem responsável por perpetuar e inventar uma tradição da escrita da história do choro apropriada e reproduzida frequentemente pelos pesquisadores desse tema.

Ainda assim, é possível que a partir dessas observações que dizem respeito tanto a memória do Animal e as múltiplas formas que constituem uma sobreposição de temporalidades em seu texto, quanto as estratégias de escrita que o autor/narrador optou para nos relatar esse

passado relativo ao choro, mais as localidades manifestadas na narrativa, ou seja, os espaços produzidos pela comunidade dos chorões, assim como pela enunciação pedestre do carteiro; servem, de algum modo, para detalhar pouco mais como a invenção da tradição do choro se deu, tentando e, por vezes, até conseguindo, legitimar uma era de ouro da história do choro brasileiro que influenciará toda uma produção ulterior.

Agora, por muitas razões, é provável que nossa tentativa de reconstruir não apenas os cenários informados pelo carteiro em *O Choro*, mas, sobretudo, a história narrada por ele, levando também em consideração o percurso evocado no livro buscando, então, acessar mais desse passado relativo; careça de novos olhares e, talvez, de outras ferramentas teóricas e metodológicas que servirão para tal empreendimento.

O que não quer dizer, entretanto, que esses novos olhares que, porventura, apareçam, possam desconsiderar as perspectivas epistemológicas que tentamos traçar ao longo desta pesquisa. E, se conseguimos ou não, concretizar tal esforço historiográfico, apenas o tempo nos mostrará e, essencialmente, o desenvolvimento de novos diálogos entre a história, a memória e a música urbana.

Dessa forma, encerramos aqui sem, contudo, colocar um ponto final nessas indagações e problematizações que levantamos a respeito das memórias e da história do choro brasileiro, e, por conseguinte, de sua tradição escrita; porém, destacamos também que, naquilo que foi possível realizar, constatamos duas linhagens de escrita dessa história que aparecem espalhadas nas muitas publicações acerca do choro no Brasil.

E, para finalizarmos, sem, no entanto, fecharmos as interpretações plausíveis de todas as questões levantadas aqui, ressaltamos que “na mesma medida em que é legítimo tratar as estruturas profundas do imaginário como matrizes comuns à criação de intrigas romanescas e à de intrigas historiadoras”, ou seja, utilizarmos tal imaginário para uma análise qualquer, tendo em vista que eles sempre se entrecruzam, ainda assim, “torna-se urgente especificar o momento referencial que distingue a história da ficção”.²⁵⁸

²⁵⁸ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007 (p.266)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedito, 1933.
- LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro*. 1938
- _____. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1939.
- HEMEROTECA BIBLIOTECA NACIONAL: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*. Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994
- BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Os pensadores: Bergson*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979
- BESSA, Virgínia de A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010
- BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício do historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 2001
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia(orgs.) *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Unicamp, 2004
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Manole, 2010
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria L. Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987
- CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Trad. Maria de L.Menezes. RJ: Forense, 2011.
- _____. *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHARADEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2016

- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- _____. *A verdade entre a ficção e a história*. In: *História, verdade e tempo*.
- SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003
- _____. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. *O rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DOSSE, François. *A História*. Tradução Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- _____. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009
- _____. *O espaço habitado de Certeau*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edição do Senado, 2014
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FILHO, Melo Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo: Ediouro.
- FINLEY, Moses. *Aspectos da Antiguidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2016
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. De Bolso, 2006.
- _____. *Mitos, emblemas e sinais*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989
- GRONDIN, Jean. *Hermenêutica*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- _____. *Los marcos sociales de lamemoria*. Trad. Manuel Baeza y Michel Mujica. Venezuela: Anthropos Ed., 2004.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- HOBSBAWM, Eric. e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012
- MACHADO, Cacá. *Batuque: mediadores culturais do final do século XIX*. In: MORAES J. G. V. (Org.); SALIBA E. T. (Org.). *História e música no Brasil*, São Paulo, SP, Editora Alameda/FAPESP, 2010
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e Análise do Discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MARTINS, Estevão C. de Rezende. *Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido*. In: *História & Perspectivas*, Uberlândia, 2009.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, v.34, p. 9-24, 1992.
- MORAES, José Vinci de. *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.13, 2006, p.117-133.
- _____. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1994
- MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

- _____. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história*. Prefácio do v.I de *Les Lieux de Mémoire*. Paris : Gallimard, 1984. Tradução de Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, (v.10), dez. 1993
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- _____. *A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009
- POPINIGIS, Fabiana. *Proletários de Casaca: Trabalhadores do comércio carioca (1850-1911)*. Campinas: Unicamp, 2007
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*. São Paulo: IMS, 2014
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o rio de janeiro em fragmentos*. Campinas: Editora Unicamp, 1993.
- RIKOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008
- ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Prefeitura do Rio de Janeiro, 1986.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2010.
- _____. *Reconstrução do Passado*. Teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica. Trad. Asta-Rose Alcaide. Brasília: Editora UNB, 2010.
- _____. *História Viva*. Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico. Trad. Estevão Rezende Martins. Brasília: Editora UNB, 2010.
- SALOMON, Marlon (Org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933) Rio de Janeiro: Zahar, 2012
- SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (cord.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Paz e Terra, 2005
- TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1966.
- VARGENS, João Baptista M. (Org.) *Notas Musicais Cariocas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso ETC (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1984.
- _____. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Unb, 2014
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Compreender Bergson*. Trad. Mariana de Almeida Campos. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

ANEXOS:

TABELA DO LIVRO “O CHORO: REMINISCENCIAS DOS CHORÕES ANTIGOS” DE ALEXANDRE GONÇALVES PINTO (1936)

LEGENDAS:

∅∅∅ - Quando não há argumentos explícitos relativos ao campo tratado.

OCUPAÇÃO/ PROFISSÃO – Diz respeito ao chorão biografado no verbete.

INSTRUMENTOS – Relativo aos instrumentos tocados pelo chorão biografado.

LOCALIDADES – Espaços de convivência que aparecem e/ou são lembrados no tópico.

REDES DE SOCIABILIDADES – Chorões evocados na escrita do verbete.

MOVIMENTOS DA MÉMORIA:

Proximidade: Refere-se a interação ou não do autor/narrador com o biografado

Proximidade ∅ - Distanciamento

Proximidade 0 – Afetividade quanto ao chorão relatado

Proximidade 1 – Interação explícita com o chorão relatado

Memória – Refere-se ao texto explícito quando este apresenta palavras, ideias, conceitos que remetem diretamente à memória.

Memória ∅ - Não existem expressões explícitas referentes

Memória 0 – Articula-se com ideias “negativas” de memória, tais como: esquecimento, falha, engano.

Memória 1 – Articula-se com ideias “positivas” de memória, tais como: lembrança, recordação, reminiscência.

Tempo - Refere-se a ideia do tempo explícita no texto.

Tempo 0 – Passado

Tempo 1 – Presente (tempo da escrita)

Argumento – Categoria subdividida em 3 itens para constatar a relação do autor/narrador com o verbete e seu posicionamento.

Argumento 1 – Argumento de Autoridade

Argumento 2 – Opinião/Juízo de Valor

Argumento 3 – Diálogos e Falas Imputadas

OBS: Os tópicos destacados dizem respeito aos verbetes “não-biográficos” tratados no texto.

VERBETE/ Página	OCUPAÇÃO/ PROFISSÃO	INSTRUMENTOS	LOCALIDADES (Bairros, Ruas, Espaços)	CHORÕES CITADOS (Redes de Sociabilidade)	MOVIMENTOS DA MEMÓRIA
1. Carta a Alexandre (p.3)	ØØØ	ØØØ	ØØØ	ØØØ	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
2. O Passado (p.4)	ØØØ	ØØØ	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0/1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
3. Perfil do Animal (p.6)	Correios, carteiro 1ª. Classe, aposentado em 1932	Cavaquinho, Violão	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0/1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
4. Perfil dos Chorões (p.8)	ØØØ	Flautas, Cavaquinhos, Violões, Pistonistas, Clarinetistas	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0/1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
5. Prefácio (p.9)	ØØØ	ØØØ	Lanterna Mágica do Chafariz do Lagarto (Rua Frei Caneca, Centro)	ØØØ	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
6. Os Chôros (p.11)	ØØØ	ØØØ	ØØØ	ØØØ	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
7. Callado (p.11)	Músico	Flauta	Cemitério de São Francisco Xavier. Bailes e Serenatas	Callado, Silveira, Viriato. Velho Imperador	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0 Argumento 2/3
8. Bumba meu boi (p.12)	ØØØ	ØØØ	São Cristóvão, Quinta Imperial, Rua 8 de Dezembro – Mangueira, Correios, botequim 9ª seção	Marreco e Jorge (flautas), Mello Moraes Filho, Visconde de Ouro Preto, Candinho Ramos	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3

9. Salvador Marins (p.15)	Correios (Carteiro)	Flauta	Botafogo	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2/3
10. Carlos Furtado (p.16)	∅∅∅	Flauta/Trombone	Vila Isabel	Callado, Silveira, Viriato, Candinho Silva, Dr. Francisco Magalhães (médico), Ernesto Magalhães (violão), Bilot	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2/3
11. Manoel Teixeira (cupido) (p.17)	∅∅∅	Flauta	São Cristóvão, Estácio, Mata-Porcos, Chácara do Céu, Morro de São Carlos	Vito (pai)	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
12. Gedeão (p.17)	∅∅∅	Flauta	Estácio, Rua Machado Coelho	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
13. Arthur Fluminense (p.17)	Correios (Carteiro)	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
14. Leopoldo Pe´ de Meza (p.18)	∅∅∅	Flauta (5 chaves)	Morro do Pinto	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2/3
15. Carlos Espindola (p.18)	Prefeitura (Feitor de Turma)	Flauta	Tijuca, Andaraí, Vila Isabel, Mattoso, Itapagipe, Rua Barão de Ubá, Cemitério São Francisco Xavier, Rua do Lavradio, Hotel Nacional	Aracy Cortes (filha, teatro), professor João Salgado (flauta)	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
16. Pedrinho (p.19)	Fábrica de Tecidos de Vila Isabel (Operário)	Flauta	Vila Isabel, Sociedade Democrática Carnavalesca Pragas do Egípto	Candinho Trombone, Juca Russo, Juca Vale, Callado, Viriato, Rangel, Silveira,	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2

				Baziza Cavaquinho, Ismael Correa, Lequinho	
17. Chiquinho (p.20)	∅∅∅	Flauta	Tijuca, Jardim Botânico, Gávea, Botafogo	Edgar, Henrique, Benedito Bahia, Ademar Casaca, João Soares	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
18. Viriato (p.20)	Músico	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0 Argumento 2
19. Ze´flauta (p.21)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
20. Capitão Rangel (p.21)	Músico	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
21. Geraldo dos Santos (p.21)	Correios (Funcionário)	Flauta	Cidade Nova	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
22. Alfredo Vianna (p.21)	∅∅∅	Flauta/ Flauta 5 chaves	∅∅∅	Pixinguinha	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 1/2
23. Cupertino (p.22)	Maestro	Flauta	Sociedade de Aprendizagem de Músicos, Instituto de Música	Callado, Rangel, Viriato	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
24. Felisberto Marques (maçarico) (p.22)	Músico/Professor	Flauta	∅∅∅	Anacleto de Medeiros	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
25. Jupiaçara (p.22)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0

					Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
26. Bacury (p.23)	Prefeitura (Guarda Fiscal)	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória 0 Tempo 0 Argumento 2
27. Oscar Cabral (p.23)	∅∅∅	Flauta	Piedade	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
28. Benedicto (p.23)	∅∅∅	Flauta	Cidade Nova	Oscar Cabral	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
29. Quintiliano (p.24)	∅∅∅	Flauta	Cemitério do Pechincha, Jacarepaguá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
30. Videira (p.24)	Charutaria Ouvidor (Cigarreiro)	Flauta	Rua São Diogo (General Pedra) Largo do Rocio Pequeno, Praça 11 de Junho, Rua dos Invalidos Charutaria na Rua do Ouvidor	Dinga	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
31. João de Brito (p.27)	Fábrica Leite Alves (Cigarreiro)	Flauta	Fábrica Leite Alves (cigarro)	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
32. João Bruno (p.27)	Correios (Carteiro)	Flauta	Catete	Felisberto Marques	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
33. Thomazinho (p.27)	Telégrafos (Estafeta)	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0

					Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 1/2
34. Juca Kalut (p.28)	Correios (Carteiro)	Flauta	Jacarepaguá	Catulo, Hermes Fontes	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
35. Guilherme Candido Dias (p.29)	Correios (Carteiro)	Flauta	Cidade Nova, Morro do Pinto, Praça 11 de Junho	Narciso Gomes Barcelos (chorão e guarda municipal),	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 1/2
36. Camargo (p.29)	Brigada Policial (Oficial) / Regente de Banda	Flauta (5 chaves)	Ameno Resedá, Conservatório de Música	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0 Argumento 1/2
37. Soares "Caixa de Phosphoros" (p.29)	ØØØ	Flauta	Rua São Diogo	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0 Argumento 1/2
38. Mangueira (p.30)	ØØØ	Flauta (5 chaves)	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
39. Juca Flauta (p.30)	ØØØ	Flauta	Rua D. Feliciano	Mário do Estácio, Juca Mãozinha, Juca Mulatinho	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
40. Juca Gonçalves (p.30)	ØØØ	Flauta (5 chaves)	Ladeira de João Cardoso, Jacarepaguá, Cemitério do Pechincha	Alfredo Luiz (carteiro)	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0 Argumento 2
41. Jose' Fragoso (p.31)	Músico/Maestro	Violão	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2

42. Jorge Seixas (p.31)	Músico/ Maestro e Casa da Moeda (Funcionário)	Violão	Alemanha, Pragas do Egito, Ameno Resedá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
43. Justiniano (p.32)	Arsenal de Guerra Do RJ (Mestre Banda)	Flauta	Niterói	Bocot	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
44. Capitão Braguinha (p.32)	Alfândega (Caixeiro de Despachante) / Batalhão da Guarda Nacional	Flauta de 5 chaves	Rua de Santo Henrique (Rua Carlos Vasconcelos, Tijuca)	Salustiano Quintanilha (coronel), Floriano Peixoto	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
45. Arthur virou bode (p.33)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	Juca Russo, Candinho Silva	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
46. Pedro de Alcantara (p.33)	Músico	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
47. Paulo Vieira da Costa (p.34)	∅∅∅	Flauta	Estrada Velha da Tijuca	Juca Mamede (pai)	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
48. O Frutuoso (p.34)	∅∅∅	Harmônio	Rua do Núncio	Catulo, Galdino Barruiz de Souza	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
49. Cicero Telles de Menezes (p.34)	Telégrafos (Estafeta)	Flauta	Rua D. Maria - Piedade	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
50. Antonio Joaquim Marques Porto (p.34)	Corpo Militar da Polícia da Corte (Soldado)	Multi-instrumentista	Estrada Nova e Velha da Tijuca, Caixa Velha, Santa Casa de Misericórdia	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0

					Argumento 2
51. João Sampaio (p.35)	∅∅∅	Flauta	Aldeia Campista	Callado	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
52. Carlinhos (p.36)	Correios (Carteiro)	Flauta	Vila Isabel, Companhia de Tecidos	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 0/1 Tempo 1 Argumento 2
53. Irineu Pianinho (p.36)	Banda do Corpo de Bombeiros	Flauta	∅∅∅	Anacleto de Medeiros	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0 Argumento 2
54. Henrique Dourado (Henriquinho) (p.36)	∅∅∅	Flauta/Flautim	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
55. Porfirio de Sa' (p.37)	Músico de Orquestra	Flauta/Contrabaixo/ Violoncelo	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
56. Benedicto Bahia (p.37)	∅∅∅	Flauta	Botafogo	Ademar Casaca, João Soares	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 1 Argumento 2
57. João Pinheiro (p.38)	Corte de Apelação (Funcionário)	Flauta	Niterói	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
58. Leite Alves (p.38)	Tesouro (Servente) Regente de Banda	Flauta	Rua D. Feliciano, Câmara dos Deputados	Maximiano Martins (diretor Ameno, "Seu Velho"), capitão Sebastião, Dr. Herculano Freitas	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
59. Porto Cascata (p.39)	Correios (Agente)	Flauta	Engenho Novo	Callado, Viriato, Rangel	Proximidade 1 Memória ∅

					Tempo 0/1 Argumento 2
60. Gregorio Couto (p.39)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
61. Alberto Martins (p.40)	Correios (Carteiro)	Flauta/Saxofone	Copacabana	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
62. João Hilario Xavier (p.40)	Correios (Oficial)	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
63. Louro (p.40)	∅∅∅	Clarinete	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
64. Aurelio Cavalcanti (p.41)	Músico	Piano	∅∅∅	Coelho Netto	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
65. Chirol (p.41)	∅∅∅	Piano	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
66. Azeredo Pinto (p.41)	∅∅∅	Piano	“Vivenda nos subúrbios”	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
67. Chico Porto ou Ruano (p.41)	∅∅∅	Piano	Largo de São Francisco	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

68. Chiquinha Gonzaga (p.42)	Musicista/Maestrina e Compositora	Piano	∅∅∅	Carlos Gomes, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Paganini	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
69. Artistas de rádios (p.42)	∅∅∅	∅∅∅	Estado Bandeirante	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
70. Ernesto Nazareth (p.43)	Músico	Piano	∅∅∅	J. Christo, Costinha, Chiquinha Gonzaga, Paulino Sacramento	Proximidade 0 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
71. Le´o Vianna (p.43)	Músico	Flauta/Violão/ Cavaquinho	∅∅∅	Alfredo Vianna, Pixinguinha	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
72. Luiz Caxeirinho (p.44)	Músico	Pandeiro	Piedade	Mamede	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
73. Binigno Lustrador (p.44)	Ofício de Lustrador	Violão	∅∅∅	Voltaire, Callado	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
74. Gilberto Bombardino (p.44)	∅∅∅	Bombardino	Tijuca, Estrada Velha da Tijuca, Sociedade dançante musical	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
75. Sabino Malaquias de Siqueira (o Binoca) (p.45)	Correios (Carteiro)	Violão/Voz/ Trombone	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
76. Olavo Pinheiro (p.46)	Alfândega (Porteiro)	∅∅∅	Engenhoca, Niterói	Luiz Brandão, Henriquinho, Lica,	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 1

				Galdino, Felisberto, Espíndola	Argumento 2
77. Leonardo de Menezes (p.46)	Correios	Voz	Rua da Providência, 26., Bahia	Carramona, Lica, Salgado,	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
78. Pimenta da Alfandega (p.46)	Alfândega	Bombardão	Jacarepaguá	Coelho Grey	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 1 Argumento 2
79. Pedro Itaborahy (p.46)	Correios (Carteiro)/ Telégrafos	Violão	ØØØ	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 1 Argumento 1/2
80. Arthemio (p.47)	ØØØ	Voz	ØØØ	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
81. João Valeriano (p.47)	Músico	Oficleide	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
82. Paulino (p.47)	Guarda Municipal	Violão	ØØØ	Quintiliano, Bilot, Ernesto Magalhães	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
83. Lupercio Miranda (p.48)	Músico	Bandolim	“Rádio”	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 1 Argumento 2
84. Leal Careca (p.48)	Sapateiro	Oficleide	Rua Estácio de Sá, Casa- Fábrica de Refrigerante “Gelo”	Callado, Viriato, Silveira, Luizinho, francês Baily (refrigerante)	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2

85. Josino Facão (p.49)	Correios (Carteiro)	Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2/3
86. Alfredo Leite (p.49)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
87. A Bella Vivenda de Manoel Vianna (p.50)	∅∅∅	∅∅∅	Água Santa, Engenho de Dentro	Professor Cupertino, Vianna, “rosário”- Callado, Viriato, Silveira, Luizinho, Heitor Ribeiro, Nadinho, Ernesto Cardoso	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
88. Aarão (p.51)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
89. Aos Leitores (p.52)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	“Velho Alexandre”	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
90. O Velho Bilhar (p.52)	Estrada de Ferro Central do Brasil (Chefe Telegrafista)	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2/3
91. Manduca de Catumby (p.53)	Litografia (Autônomo)	Violão	Rua da Assembleia	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
92. Galdino Cavaquinho (p.54)	Músico/Professor	Cavaquinho	∅∅∅	Mário Cavaquinho (cavaco de 5 cordas)	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
93. João da Harmonica (p.54)	“Exercia a arte culinária”	Harmônica/Violão	Rua de Sant’Anna	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅

					Tempo 0/1 Argumento 2
94. Lica (p.55)	Tipógrafo/Banda do Corpo de Bombeiros	Bombardão/Flauta	Rua Sá. Piedade	Anacleto de Medeiros	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
95. José Cavaquinho (p.55)	Mínistério da Agricultura (Funcionário) /Professor de Música	Violão/Cavaquinho/F lauta	Guaratinguetá, SP, RJ. Ameno Resedá	Menina Ivone, Antenor de Oliveira, Napoleão	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 1 Argumento 2
96. Catullo da Paixão Cearense (p.56)	Escritor/ Poeta/Letrista	Voz/Violão	ØØØ	Anacleto de Medeiros, Souza Pistão, Irineu Batina, Pernambuco, Patricio, Lica, Carramona, Quincas Laranjeira, Néco, Irineu Pianinho, João dos Santos, Mario Cavaquinho, Macario, João Salgado, Bilhar, José Martins, Ripper	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
97. Quincas Laranjeira (p.58)	Escriturário. Funcionário Municipal Professor de Música	Violão	Conservatório de Música	Catulo	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0 Argumento 2
98. João dos Santos (p.58)	Bande de Operários do Arsenal de Guerra	Clarinete	Beco da Batalha n.3, Ameno Resedá,	Bocot (requinta), Neco (violinista), Esculápio	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
99. Anacleto de Medeiros (p.60)	Maestro da Banda do Corpo de Bombeiros	Saxofone	Ilha de Paquetá, Rua da Ajuda, Imprensa Nacional,	Moreira (Imprensa Nacional)	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
100. Um chorão aposentado (p.60)	Aposentado Contabilidade dos Bancos	ØØØ	ØØØ	Sr. Amaral, José Pavão, Dona Catharina, dona Bernardina Ramos, Bilhar,	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1

				Manduca de Catumby, Catullo, Juca Kallut, Néco, Luiz Brandão, Galdino, Cavaquinho, Callado	Argumento 2
101. O Malaguta (p.62)	∅∅∅	Clarinete/Saxofone	Flor do Abacate, Botafogo,	Romeu Silva	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
102. Minha Infância (p.62)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
103. Angelo Pinto (p.63)	Correios (Carteiro aposentado)	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
104. Lily s. Paulo (p.63)	Musicista	Violão	∅∅∅	Bilhar	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
105. As Nossas Festas (p.64)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
106. O Carne Ensopada (seu Gaudencio) (p.65)	Alfândega ("Abridor")	∅∅∅	Glória, Mercado Velho, Travessa do Rosário, Largo da Sé	Raymundo, Sr. Bernardino, Timotheo, Guerra Junqueiro (poeta), Bilhar, Maneco, Leal, João Thomaz e Chico Borgs.	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
107. S. Paulo (p.67)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Lilly	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
108. Alma de Maçon (p.67)	Imprensa Nacional	∅∅∅	Terra Nova	Ismael Brasil	Proximidade 1 Memória ∅

					Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
109. Luiz Brandão (p.68)	Arsenal de Guerra, Correios, E.F.C.B, Alfândega	Voz/Violão	∅∅∅	João de Britto, Geraldo João dos Santos, Felisberto marques, Carlos Espindola, Henriquinho, Bilhar	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
110. Neco (p.70)	Sapateiro/ Guarda Municipal	Voz/Violão	Santa Rosa, Niterói.	Catullo, Pernambuco, Quincas Laranjeiras, Zé Rabello, Galdino, Luiz Brandão	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
111. O Ismael Brasil (p.71)	Telégrafos (Estafeta) / Correios (Carteiro Geral)	Trombone/ Bombardão	Jacarepaguá, Niterói	D. Antonica (mãe), Videira, João Claudio do Senado, Salvador Marins, Raymundo da Alfandega, Felizberto Marques, João de Britto, Timbó, Genilicio, Balduino	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
112. O Quarto do Raymundo (p.72)	Guarda Nacional (Oficial) / Imprensa (Cidade do Rio)	∅∅∅	Rua Sant'Anna, Praça Onze, Cidade Nova	Raimundo Correia, José do Patrocínio, Teixeira, Glória, Manzollillo	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
113. A família dos Grey (p.74)	Músicos/ Alfândega	(Violino/Saxofone/ Violão)	Marco 4 Jacarepaguá, Estrada Rio São Paulo	Velho Grey, Antonio Grey, Coelho Grey, capitão Alamiro Cabral, Horacio Theberge, Pimenta da Alfandega, o Santos bombardão, Anacleto de Medeiros, Luiz de Souza, Lica	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
114. João Elias (p.76)	Mestre da Banda do Corpo Policial	∅∅∅	Fábrica de Tecidos	Godofredo, Juca Rezende, Damásio	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2

115. Luiz Gonzaga da Hora (p.76)	Arsenal da Marinha	Bombardão	Ameno Resedá	Antenor Oliveira	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
116. Luiz de Souza (p.77)	Mestre de Banda Militar	Pistão	Fortaleza de São João, Ameno Resedá, Cinemas	Soares Barbosa, Catullo, Bilhar, Anacleto de Medeiros	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
117. A casa da Durvalina (p.78)	ØØØ	ØØØ	Rua do Bom Jardim,	João Thomaz, Luiz Pinto, Brandão e Néco, Bilhar, Horacio Theberge, Côte Real, Quinca, Henrique Rosa, João de Britto, Lulú Bastos, José Maria	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
118. Irineu Batina (p.78)	Músico/ Banda do Corpo de Bombeiros	Oficleide/Trombone/ Bombardino	Cidade Nova (Filhas das Jardineiras)	Luiz de Souza, Carramona, Lica, Irineu Pianinho, Henrique, João dos Santos, Henrique Rosa, Néco, Galdino, Mario, Anacleto de Medeiros, Catullo	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
119. Napoleão de Oliveira (p.79)		Voz/Violão	Ameno Resedá	Pedro Paulo, Antenor de Oliveira	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
120. Antenor de Oliveira (p.80)	Arsenal de Marinha (Operário)	Voz/Violão	Conjuntos Carnavalescos, Ameno Resedá, Flor do aba	Anacleto de Medeiros, Moreno, Barnabé, Pedro Paulo	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
121. China (p.80)	Músico	Voz/Violão	ØØØ	Alfredo Vianna, Pixinguinha e Léo	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
122. Gonzaga da e. F. C. B. (p.81)	Estação Pedro II (“Carregado”)	Oficleide/Pistão	ØØØ	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1

					Argumento 2
123. Arthur Pequeno (p.82)	ØØØ	Violão	Vila Isabel	Candinho, Pedrinho, Quintiliano, Carlos Furtado, Juca Russo	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
124. Romualdo Caboclo (p.82)	ØØØ	Violão	Pragas do Egypto, Sociedade sede rua Major Avila	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
125. Agenor Flauta (p.83)	Saúde Pública (Chefe de turma)	Flauta	Rua Visconde de Itamaraty	Candinho	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
126. O Velho Menezes (p.83)	Telégrafos (Estafeta)	Violão/Cavaquinho	Botafogo, ruas Arnaldo Quintella, Thereza Guimarães, Fernandes Guimarães, Copacabana, Jacarépaguá, Inhaúma, Nictheroy	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
127. Biláu (p.84)	ØØØ	Cavaquinho	Caixa Velha da Tijuca	Mario do Cavaquinho	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
128. Jose' Celestino (p.84)	Oficinas na Estação (Operário)	Violão	Engenho de Dentro	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
129. Salustiano Trombone (p.85)	Exército 7º Batalhão de Infantaria (Trombonista) / Correios	Trombone	Nictheroy	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
130. Horacio Theberge (p.85)	Correios (Funcionário)	Voz/Violão	Club Dramatico no Meyer,	ØØØ	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0 Argumento 2

131. Henrique rosa (Casaquinha) (p.85)	Polícia	Violão	∅∅∅	Dr. Murinho	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
132. Juca Valle (p.86)	Músico	Violão	∅∅∅	Callado e Viriato, Rangel, Luizinho	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
133. Ventura Careca (p.86)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
134. Jose' Conceição (p.86)	Guarda Civil	Violão	∅∅∅	Quincas Laranjeiras	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
135. Nene' Mario (p.86)	Guarda Civil	Violão	Estácio de Sá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
136. Patapio Silva (p.87)	Músico	Flauta	∅∅∅	Callado, Lafaiete	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
137. Olegario Flauta (p.87)	Correios (Servente 4ª seção) / Fórum (Solicitador)	Flauta	Cidade Nova, Estácio de Sá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
138. Agapito (p.87)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	Callado, Viriato e Luizinho, Cupertino	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
139. Thomazinho (p.88)	Marinha	Flauta	∅∅∅	Ismael Brasil	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1

					Argumento 2
140. Pedro de Assis (p.88)	Músico	Flauta	∅∅∅	Callado, Viriato, Silveira, Luizinho, Duque Estrada Meyer	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
141. Raymundo Flauta (p.88)	Músico	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
142. Annibal (p.89)	Músico	Flauta*	São Cristóvão	Melo Moraes	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
143. João de Oliveira (p.89)	Fábrica de Cigarros Ouvidor (proprietário)	Flauta	Rua do Ouvidor	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
144. Jeronymo Silva (p.90)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	Candinho Silva (filho),	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
145. Ignacinho Flauta (p.90)	Músico	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
146. Porto Junior (p.90)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
147. Juca Tenente (p.90)	Light (Motorneiro)	∅∅∅	São Cristóvão, Cidade Nova, Estácio, Catumbi, Morro de São Carlos, Rio Comprido	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
148. General Gasparino (p.91)	Músico/ Professor	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅

					Tempo 0/1 Argumento 2
149. Justo Vargas (p.91)	∅∅∅	Flauta	São Gonçalo (Coelho)	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
150. Pedro Sachristão (p.92)	Sacristão	Flauta (5 chaves)	Niterói, Rua da Soledade, Igreja de Santo Antonio, Rua de São Lourenço	Sr. Guimarães	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
151. O Grande Professor Duque Estrada Meyer (p.92)	Músico	Flauta	∅∅∅	Callado, Viriato, Silveira, Luizinho	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
152. Honorio do Tesouro (p.93)	∅∅∅	Flauta	Vila Isabel	Candinho Silva	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
153. Godinho (p.93)	Banda Militar Polícia da Corte (Alferes/Regente)	Flautim	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
154. Os Chôros Antigos (p.94)	∅∅∅	∅∅∅	Estação do Rocha	Machado Breguedim (funcionário Alfândega)	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
155. Adalto (p.94)	Correio de Ministro (militar)	∅∅∅	∅∅∅	Anacleto de Medeiros, Luiz de Souza, Lica, Gonzaga da Hora, José Cavaquinho, Galdino Barreto, Mario, Irineu Batina, Carramona, Néco, José Conceição, Luiz Brandão, Horacio Teberge, Floriano Peixoto	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2

156. Barão da Taquara (p.94)	∅∅∅	∅∅∅	Jacarepaguá, Ilha do Pontal	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
157. Ponto dos Chorões (p.95)	∅∅∅	∅∅∅	Catete (Botequim da Cancela, Matadouro). Estácio de Sá (Confeitaria Bandeira). Andaraí (Gato Preto e Botequim Braço de Ouro). Engenho Velho (Botequim Major Ávila, Portão Vermelho). Centro (Largo São Francisco, Rua dos Andradas, Confeitaria do Velho Chico)	Boca Queimada, Três Tempos, Israel, Pernambuco, Augusto Melo	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
158. O Coimbra do Trombone (p.95)	∅∅∅	Trombone	Rua Machado Coelho, Estácio de Sá, Rua de São Carlos	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2/3
159. Chorões Antigos (p.96)	∅∅∅	∅∅∅	Rua dos Ourives, 50, Rua da Carioca (Cavaquinho de Ouro, Rabeca de Ouro)	Buschmann Guimarães, Bevilaqua, Moreira (editoras musicais, dados na edição 2014)	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
160. Henrique Martins (p.97)	Músico / Professor	Trombone/Bombardino	Colégio dos Meninos Desvalidos, Ameno Resedá	Romeu, Paulino Sacramento, Gonzaga	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
161. Saturnino (p.97)	Músico	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2

162. Hernandes Figueiredo (p.98)	Correios /Músico / Professor	Violão	∅∅∅	Barrios (Agustin Barrios)	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
163. Desiderio Pinto Machado (p.98)	Correios (carteiro)	Voz/ Violão	São Cristóvão	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
164. Theotonio Machado (p.99)	Telégrafos (estafeta)	Oficleide	∅∅∅	Desiderio	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
165. Carlos de Souza Lobo – O lobinho (p.99)	Correios (carteiro)	Piano	Meier	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
166. Antonico dos Telégrafos (p.99)	Telégrafos (estafeta)	Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
167. Policarpo Flauta (p.100)	∅∅∅	Flauta	Cidade Nova, Catumbi, Rio Comprido, Estácio	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
168. Carneiro (p.100)	Oficial de Justiça	Violão	Rua Wenceslau	Oscar Cabral	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
169. Julio Assumpção (p.100)	Palhaço	Voz/Violão	Andaraí	Polidoro, Eduardo das Neves, Benjamim de Oliveira, Mario Pinheiro	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2

170. Olimpio (Conde de Leopoldina) (p.101)	Correios (carteiro)	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
171. Barata (p.101)	Músico	Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
172. Agostinho Gouvêa (p.102)	Músico	Oboé	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
173. Major Rocha (p.102)	Polícia Militar (mestre de Banda)	Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
174. Porfirio Lefever (p.102)	∅∅∅	Bombardão/Clarinete	Club Independência Musical, Rua de São Cristóvão, canto de Miguel Frias, Andaraí, Estrada Velha, Escola Mista de Nossa Senhora das Dores, Câmara Municipal	João Maia, Dr. Adolfo Bezerra de Menezes, D. Alcina Carneiro Queiroz, Sinhazinha, Zizinha, Yayá, Octávio	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
175. Paulo Esteves (p.103)	Correios (carteiro)	Flauta/Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
176. Julio Bemól (p.103)	∅∅∅	Oficleide/Flauta	∅∅∅	Callado, Rangel, Luizinho, Viriato	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

177. Sargento Vellozo (p.104)	Escola Militar (sargento)	Voz	Bahia	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
178. Cantalice (p.104)	Músico	Violino	∅∅∅	Callado, Viriato, Rangel	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
179. Americo Jacomino (o Canhoto) (p.105)	Músico	Violão	São Paulo	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
180. Verçoza (p.105)	Correios (carteiro)	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
181. Bilu' Violão (p.106)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
182. Modinha (um dia louco) (p.106)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
183. Chico Borges (p.107)	Telégrafos (Estafeta) / Correios (carteiro)	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 0 Tempo 0 Argumento 2
184. Mondego (p.107)	Correios (carteiro) / Mestre de Banda de Música	Bombardino	Estrada Velha da Tijuca, Instituto de Música, Fortaleza (quartel RJ)	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

185. Paschoal Rodrigues Reis (p.108)	∅∅∅	Violão/Cavaquinho	Rua Bomjardim n.1	Valleriano do Couto, João Valleriano, Suntum Alves, Tenente Castro, Manoel Pereira, Callado, Viriato, Capitão Rangel, Luizinho, Orlando Affonso Reis, Antonio Pedro	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
186. Gustavo (p.109)	Músico (Professor)	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
187. Oscar de Almeida (p.109)	Correios (carteiro)	Voz/Violão	Ameno Resedá, Recreio das Flores	Napoléon de Oliveira, Bonfilho de Oliveira	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
188. A Alvorada da Musica (p.110)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Princesa Isabel, Alencar (escritor), Carlos Gomes	Proximidade 0/1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
189. A "Quadrilha" (p.112)	∅∅∅	∅∅∅	Botafogo, Tijuca, Cidade Nova, Jacarepaguá	Barata, Silveira, Metra, Anacleto de Medeiros, Mesquita (Henrique), Callado, Viriato, Irineu de Almeida, Luiz de Souza, Nazareth, Felisberto Marques, João Salgado, Malaquias, Paulino Sacramento, Chiquinha Gonzaga	Proximidade 0 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
190. As Polkas (p.115)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Callado, Viriato, Pixinguinha, Rangel, João de Deus, Benedito Lacerda, Juca Valle, Quincas Laranjeiras, Bilhar, Neco, Manduca do Catumby,	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2

				Felizardo Conceição, José Rabello, Coelho Grey, Donga, João Thomaz, Mario, Chico Borges, Lulu' Santos, Antonico Piteira, Galdino, Barreto, Nelson, João Martins	
191. Os Foliões de Outr'ora (p.116)	∅∅∅	∅∅∅	Catumby, Santa Rita, Sacco do Alferes, Saúde, Santo Christo, Gamboa, Gloria, Cattete, Chicorro, Itapiru, Chacara do Ceo, Morro do Nheco, Morro do Pinto, Praia Formosa, Cidade Nova, Jacarepaguá, Cascadura, Sapopemba	Padre Simião, D. Xandóca, Manduca	Proximidade 0/1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
192. O Guerra (p.120)	Estrada de Ferro (aposentado)	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 1/2
193. J. Torres (p.120)	∅∅∅	Piano	∅∅∅	Catulo	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
194. Gonçalves (flauta) (p.120)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	General Gasparino	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
195. (A Modinha) (p.121)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Peixinho, Horacio Theberge, Bilhar, Juca Mãosinha, Nene, Mario, Lulu' Bastos, João Quadros, Disiderio Machado, Leandro, Eduardo das Neves, Julio de	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2

				Assumpção, André Pinho, Mario Pinheiro, Barros, Antenor de Oliveira, Leonardo de Menezes, Pedro Paulo, João Thomaz, Catullo Cearense, Vicente Celestino, Pacifico, Francisco Alves, Sylvio Caldas, Mocinho, Oscar de Almeida, Napoleão de Oliveira. Também o escriptor deste livro, Calheiros, Vicente Sabonete, Augusto Gallo, Bahia, Nhozinho, Bilu', João de Barros, Almirante, Patricio Teixeira, Lily S. Paulo, Creoula, Siqueira, Gastão Formenti Petra de Barros, Nair de Castro Leal, Aracy Côrtes, Carmen Miranda, Aurora Miranda.	
196. Mariquinhas *Duas Covas (p.122)	∅∅∅	∅∅∅	Bahia, Igreja Santana, Companhia de São Cristóvão	Manduca, Mestre Domingos, Benildo, Autor/Narrador, Quintiliano, Juca Russo, Ernesto Magalhães, Bilu, Christino de Andrade,	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
197. João Pernambuco (p.124)	Músico	Violão	∅∅∅	Catulo Cearense	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
198. João Thomaz (p.125)	Central do Brasil (Condutor trem)	Violão	∅∅∅	J. Thomaz (filho), Durvalina	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 1 Argumento 2

199. Frederico de Barros (p.125)	Músico /Professor	Flauta	Meninos desvalidos de Vila Isabel, França	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
200. Macario (p.125)	Fábrica de Tecidos, Guarda Civil	Requinta	Sociedade Musical Dançante da Fábrica de Tecidos de Vila Isabel	Luiz Brandão, Angelo Pinto, Néco, Juca Russo, autor/narrador	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
201. Ferreira Dias (Symphonia) (p.126)	Correios (Carteiro Aposentado)	Violino	∅∅∅	Autor/narrador	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
202. Bahiano (p.126)	∅∅∅	Violão	Estação de Ramos, Leopoldina	Corte Real, Autor/narrador	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
203. Torres Officleide (p.127)	Funcionário da Prefeitura	Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
204. Alferes Abilio de Sant'anna (p.127)	10º Batalhão de Infantaria (Alferes)	Violão	Acre, Cidade Nova, Saúde	Major Santana (pai), Visconde do Rio Branco, Autor/narrador	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
205. Eugenio Torres (p.128)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	Autor/narrador, Chico Borges, Raymundo Conceição, João Thomaz, Caixeirinho, Mamede	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
206. Vicente Sabonete (p.129)	∅∅∅	Violão/Ocarina	Rua do Lavradio	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
207. Juca Marques (p.129)	Músico de banda militar	Oficleide/Bombardino	São Gonçalo, Niterói	Coronel João Elias, Damásio, Juca Rezende	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1

					Argumento 2
208. Nelson Alves (p.130)	Músico	Cavaquinho/Banjo	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
209. Pedro de Harmônica (p.130)	Impressor (editor) Músicas	Harmônica	∅∅∅	Serpa Pistão, Madeira Oficleide, Catulo e Bilhar	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
210. Capitão Rogerio (p.130)	Mestre de banda	Pistão	∅∅∅	José Soares, Catulo	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
211. Guilherme "o Manguinho"(p.130)	Tesouro federal	Voz	∅∅∅	Catulo	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
212. Camas (p.130)	Funcionário do Oeste (?)	Voz	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
213. Velloso o Mor (p.131)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	Ventura Careca	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 1 Argumento 2
214. Ismael Corrêa (p.131)	∅∅∅	Violão	Pragas do Egito	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
215. Adhemar Vieira (p.131)	Alfândega (Funcionário)/ Tribunal de Contas	Violão	∅∅∅	Catulo	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
216. Cecilio (p.131)	Arsenal de Guerra (Operário)	Flautim/ Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅

					Tempo 0/1 Argumento 2
217. Professor Nicanor (p.132)	Músico	Flauta	∅∅∅	Catulo	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
218. Os Grandes Cantores (p.132)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Catulo, Boneco, Nonô, Cadete, Geraldo, Barros, Peixinho, Theberge, Angelo Pinto, Nozinho. Leandro, Rouxinol dos Suburbios, André Pinho, João Tomaz - Teffi, Lulu' Bastos, Bilhar, Disiderio Machado, Olympio de Oliveira, Anthenor de Oliveira, Pedro Paulo, Adhemar Casaca, São João, Placida dos Santos, Branquinho, Nenê Mario, Juca Mãosinha, Terra Passos, Bilu'. Julio de Assupção, Mario Pinheiro, Xisto Bahia, França, Napoleão de Oliveira, Barnabé, Moreno, Sinhô, Augusto Sachristão, Felice Roxinho, Augusto Pedro, Prachedes, Augusto Padre, Jonjoca, Uriel, Alem, Felix Baptista	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
219. Uriel Norival (p.132)	Funcionário da Estrada de Ferro	Voz	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

220. Vieira Maluco (p.133)	Músico	Flauta	∅∅∅	Bitá,	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
221. Francisco Alves (p.133)	Músico	Voz/Violão	Teatro São José	Alfredo Silva, Carlos Torres, Figueiredo	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
222. Morreu Quincas Laranjeiras (p.134)	Músico	Violão	Instituto de Música	Catulo, José Cavaquinho	Proximidade ∅ Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
223. Morreu Galdino Barreto (p.135)	Músico	Cavaquinho	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
224. João Ripper (p.135)	Guarda da Alfândega	Violão/Cavaquinho	∅∅∅	Catulo, Bilhar	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
225. Jose' Monteiro (p.135)	∅∅∅	Voz/Cavaquinho	Engenho de Dentro, Rua 13 de maio (Abolição)	Guttemberg Cruz,	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
226. Alvaro Cunha (mocinho) (p.136)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Leandro, Guttemberg	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
227. João Lima (p.136)	Funcionário Estrada de Ferro	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
228. Pingussa (p.136)	∅∅∅	Violino	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1

					Argumento 2
229. Jose' Aymore' (p.137)	∅∅∅	Cavaquinho/ Flauta	Niterói	João Brito	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
230. Tuti (p.137)	Músico/ Corpo de Bombeiros	Violão/Bandolim	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
231. Velloso, da Estrada de Ferro (p.137)	Funcionário Estrada de Ferro	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
232. Ernesto Pestana e Gracinha (p.137)	Praça de Polícia/ Guarda Municipal	Voz/Violão	Vassouras, Ponte dos Marinheiros (bonde Cia Vila Isabel)	Florian Peixoto	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
233. Brant Horta (p.138)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
234. Palmieri (p.138)	Músico (8 batutas)	Violão	∅∅∅	Pixinguinha	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
235. Chico Netto (p.139)	Funcionário dos Telégrafos	Violino/Violão/Cavaquinho/Bandolim	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
236. Lucio Reis (p.139)	Imprensa Nacional	Voz	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

237. Jacobino Freire (p.139)	Latinista	Poeta	Largo de São Francisco, Confeitaria Pascoal, Castelões	Luiz Murat, Olavo Bilac	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
238. Francisco Galvão (Chico Care'ca) (p.139)	Jornal do Comércio	Trombone/Oboé	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 1 Argumento 2
239. Juca Mãozinha (p.140)	ØØØ	Voz/Violão	Rua Estácio de Sá	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2/3
240. Maneco Leal (p.140)	ØØØ	Piano	ØØØ	Bilhar, Catulo	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
241. João Capelani (p.140)	Tipógrafo	Cavaquinho	Niterói	Neco (irmão)	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
242. Julio Barbosa (p.141)	Engenheiro ("Smart")	Piano	Cidade Nova	Ernesto Nazareth	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
243. Bulhões (p.141)	Músico	Piano	ØØØ	ØØØ	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
244. Candido das Neves (Índio) (p.142)	ØØØ	Voz	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2

245. Ratinho e Jararaca (p.142)	Músicos	Voz/Saxofone/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
246. Alberto Antonio da Silva (p.142)	∅∅∅	Cavaquinho	∅∅∅	Cupertino	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 1/2
247. Leandro Ferreira (o rouxinol suburbano) (p.143)	Estudante de Direito	Voz	Piedade, Avenida Meira, Portugal, Typographia do Abreu (Rua Engenho de Dentro), Academia de Letras Suburbana	Velho Meira, Velho Sebastião, Velho Abreu, Leopoldino, Guttemberg Cruz	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
248. Augusto Ribeiro (p.144)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	Catulo, Idomineu	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
249. Barnabe' Guiomar Bois (p.144)	Operário Arsenal da Marinha	Voz	∅∅∅	Antenor de Oliveira	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
250. Actor França (p.144)	Ator	Violão	Companhia Dramática Dias Braga, Niterói	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
251. Maestro Villa Lobos (p.145)	Músico	Violino*	∅∅∅	Catulo	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
252. Arthur Alves (p.145)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	Catulo, Lauro Salves (filho)	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2

253. Sinhô Rei dos Samba (p.145)	Músico	Piano/ Violão	Ilha do governador	Julio Barbosa, Antenor de Oliveira,	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
254. Albertino Carramona (p.146)	Corpo de Bombeiros (Regente da Banda)	Pistão	Meninos Desvalidos Vila Isabel, Palácio Guanabara, Corpo de Bombeiros	Anacleto de Medeiros, Princesa Isabel	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
255. Crispim (Ophicleide) (p.147)	Light (cocheiro)	Oficleide	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
256. Castro Afilhado (p.147)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
257. Cabral (p.147)	Guarda Municipal	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
258. Alberto Leão (p.147)	∅∅∅	Violão	Rua Cond'Eu (Frei Caneca)	Nascimento, Juca Russo	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 1 Argumento 2
259. Benedicto Lacerda* (p.148)	Músico	Flauta	Rua Mattos Rodrigues, 31(Casa Cupertino)	Callado, Viriato, Capitão Rangel, Luizinho, Cupertino	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
260. Pedro Augusto (p.149)	Banda do Corpo de Bombeiros	Clarinete	∅∅∅	Carramona, Lica, Geraldo Bombardino, Luiz de Souza	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
261. Raul (Flautin) (p.149)	Oficial de Ortopedia (?)	Flautim	∅∅∅	Henriquinho Dourado, Vicente Sabonete	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1

					Argumento 2
262. Samuel leite (p.149)	Funcionário da Estrada de Ferro	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
263. Leandro de Sant'anna (Maestro) (p.149)	Músico	Clarinete	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
264. Patricio Teixeira (p.150)	Músico	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
265. Vicente Vianna (Vianninha) (p.150)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Theberge, Bilu, Brandão, Quintiliano	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
266. Benedicto Monte (p.151)	Músico/Escritor teatro	Piano	Niterói	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
267. São João (p.151)	Escola Militar/ Comissão Rondon	Voz/Violão	∅∅∅	Bilhar, Catullo	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 1/2
268. Casa em que os Chorões abarracavam-se (p.152)	Casa Maria da Piedade (lavadeira e engomadeira)	Violão, Cavaquinho, Flauta, Harmonica	Tijuca, Muda da Tijuca, Cavalarianos, Cemitério São Francisco Xavier, Arsenal de Guerra	Maria da Piedade, Felismina, Antonico Ferreira, Autor/Narrador, Seu Velho, Horacio Theberge, João Cabelleira Quintiliano, Corte Real, Baziza, Luiz Brandão, Juca Russo, Ismael Brasil, Mario	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2

				cavaquinho, João Cabelleira	
269. Tinoco (p.154)	∅∅∅	Voz	Largo de S. Francisco, esquina de Andradas	Chiquinho (dono venda), Antonico Moura, Ferraz, Angelo Pinto, Faria Menino, João Cabelleira, Maneco Linguica, Felix Roxinho, Napoleão Faquista, Dominginhos da Sé, Alfredo Caveira, Diogo da Lapa, Luiz Boccamolle, Dario Cleto, Tito da Praia, Anthenor da Praia, Vicente Italiano	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
270. Madeira (p.154)	Telégrafos (estafeta)	Flauta 5 chaves	∅∅∅	Callado	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
271. Elias (p.155)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	João Elias (irmão), Binoca, Ventura Caréca, Juca Valle, Theotonio Machado, Antonico dos Telegraphos Antonico Piteira	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
272. Tabacão (p.156)	∅∅∅	Voz/Violão	Piedade, Niterói	Caixeirinho, Mamede, Cipriano, Soares Bombardão, Neco, Luiz Brandão	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
273. Edmundo (p.156)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Catulo	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2

274. Placida dos Santos (p.156)	Musicista (Cantora)	Voz/ Violão	Eldorado, Beco do Império, Lapa, Niterói, Clube dos Democráticos	Luiz Brandão, Quincas Laranjeiras, Néco, Henrique Rosa, Bilhar, Catulo, Mario e Galdino, Lulú Vasconcellos	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
275. Leocadio da Conceição (p.157)	∅∅∅	Flauta	São João d'el Rey (Minas)	Edgard, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0 Argumento 1
276. Jorge Lino Pereira (Bambino) (p.157)	Cantor	Voz	∅∅∅	Catullo, Eduardo da Neves, Benjamin, Chico	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
277. Lulu' Cavaquinho (p.158)	∅∅∅	Cavaquinho	∅∅∅	Mario, Galdino, Napoleão, Antenor de Oliveira, Quincas Laranjeiras, Juca Russo, Jorge Seixas	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
278. Tafy (p.158)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Mariquinha duas covas	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
279. Chiquinha Gonzaga (p.159)	Maestrina Compositora	Piano	∅∅∅	Carlos Gomes, Verdi, Pucini, Leoncavalo, Paganini	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
280. Artistas de Radios (p.159)	∅∅∅	∅∅∅	Estado Bandeirante	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
281. Ernestino Serpa (p.160)	∅∅∅	Violino	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
282. Bonfilio de Oliveira (p.160)	∅∅∅	Pistão	Ameno Reseda	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅

					Tempo 0/1 Argumento 1/2
283. Arthur Martins (p.160)	Correios (carteiro)	Clarinete	Niterói, Ameno Reseda	João Pinheiro (Zinho)	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
284. Chorões da Velha Guarda (p.162)	∅∅∅	Saxofone, Pistão, Oficleide, Bombardão, Trombone, Cavaquinho, Violão, Flauta	Ilha de Paquetá (Fev. 1906)	Catullo Cearense (Livro Matta Iluminada), Anacleto, no saxophone; Luiz de Souza no piston; Irineu de Almeida, no ephicleide; Gonzaga, no bombardão; Candinho, no trombone; Galdino, no cavaquinho; Chico Borges, Néco e Alexandre, no violão; Gasparino,	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
285. Estulano (p.163)	∅∅∅	Violão	Ameno Resedá	Luiz de Souza, Gonzaga da Hora, Irineu Battina	Proximidade ∅ Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
286. Jacinto Costa (o Quaty) (p.163)	Músico	Trombone	Niterói, São Paulo	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
287. Juca Pistão (p.163)	∅∅∅	Pistão	Rua Barão de Mesquita, 214, Instituto Profissional Municipal, Guaratiba, Club União Independência Musical, Sociedade Musical da Tijuca, Portão Vermelho	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
288. Escobar (p.164)	Estrada de Ferro (Funcionário)	Piano	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória 1 Tempo 0/1

					Argumento 2
289. Antonio Maria (p.164)	∅∅∅	Flauta/Saxofone	∅∅∅	Carramona, Anacleto, Irineu de Almeida, Luiz de Souza	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 1 Argumento 1/2
290. João Brasil (p.165)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	Catullo Cearense	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
291. Catanhede (p.165)	Músico	Requinta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
292. Felix Roxinho (p.165)	∅∅∅	Voz	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0 Argumento 2
293. Thiburcio Machado Coelho (p.166)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 2
294. Xisto Bahia (p.166)	Ator	Voz/Violão	Theatro Nacional	Affonso de Oliveira, Vasques, Mattos, Guilherme de Aguiar, Colás, Pinto Velho, Dias Braga, Brandão Velho	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
295. Deodato Matta (p.167)	Correios (carteiro)	Trombone	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
296. Felipe Trombone (p.167)	∅∅∅	Trombone/Bombardi no	Catumby	Maria Arauna	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2

297. João Quadros (p.167)	Cocheiro	Voz/Violão	Rua Miguel de Frias, Rua Hadock Lobo, Travessa do Rio Comprido	Nenê, Mario do Estacio. Juca Duro, Juca Mulatinho, Juca Mãosinha, Tiburcio Machado Coelho, Ventura Caréca, Juca Russo, Quintiliano, Guilherme Dias, José Sinhá (pai)	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
298. Aristides (moleque diabo) (p.170)	∅∅∅	Bandolim	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
299. Edmundo Dantés (p.171)	Actor theatral	Voz/Violão	∅∅∅	Ildefonso de Albuquerque (irmão)	Proximidade 0/1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
300. Cipriano de Nichteroy (p.172)	∅∅∅	Violão	Niterói	Felisberto, Luiz Brandão, Soares, Olavo, Autor/Narrador	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
301. João Salgado (p.173)	Correios (funcionário)	Oficleide/Fagote	∅∅∅	Santos Bocó	Proximidade ∅ Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
302. Joaquim Fialho (p.174)	∅∅∅	Voz/Violão	Ameno Resedá	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
303. Alberto Carão (p.174)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Laurindo, Adelaide (irmãos)	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
304. Major Mascarenhas (p.174)	∅∅∅	Voz/Violão	Rua Conde Bomfim, Quinta da Boa Vista	Ernesto (irmão), Sant'anninha (carnavalesco)	Proximidade 1 Memória 0/1 Tempo 0/1

					Argumento 1/2
305. Victor da Silva (Cabore) (p.175)	ØØØ	Violão/Cavaquinho	ØØØ	Edgard, Leocadio, Chico, Zé Russinho	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
306. Eduardo Velho e Antonio Velho (p.175)	ØØØ	Piano	ØØØ	ØØØ	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
307. Antonio Baptista Rosa (p.175)	ØØØ	Violão	Cidade Nova	ØØØ	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
308. Idomineu Reis (p.175)	Alfândega	Voz*	Piedade	Catullo, Machado Bringuidin, Adalto, Luiz Caixeirinho, Mamede, Anacleto, Quincas Laranjeiras, Mario, Galdino, Luiz de Souza Irineu de Almeida, Carramnona, Cupertino, Pedro Augusto	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
309. Geraldino (p.176)	Corpo de Bombeiros	Bombardino	ØØØ	ØØØ	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0 Argumento 2
310. Nhonhô Soares (p.176)	Corpo de Bombeiros	Bombardino	ØØØ	ØØØ	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0 Argumento 2
311. Alvaro Nunes (p.176)	Casa da Moeda	Voz	Piedade	Catullo	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2

312. Frederico Rocha (p.176)	Tesouro	Voz	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
313. Carlos Til e Kantze (p.176)	∅∅∅	Cítara	∅∅∅	Catullo	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
314. Alexandre Trovador (p.176)	∅∅∅	Voz/Violão	Santa Casa	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
315. Eduardo Velho da Silva (p.177)	∅∅∅	Piano	∅∅∅	Catullo, Antonico Velho (irmão)	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
316. Venancinho (p.177)	Estrada de Ferro	Flauta	Encantado (roda choro)	Samuel	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
317. Romeu (p.177)	Tesouro (funcionário)	Voz/Violão	Engenho de Dentro	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
318. Victor Valle (p.177)	Arsenal de Guerra	Pistão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
319. Nicanor (p.177)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
320. Leandro (p.177)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅

					Tempo 0 Argumento 2
321. Miguelinho (p.178)	∅∅∅	Pistão	∅∅∅	Affonso Pinheiro	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
322. Salvador (p.178)	∅∅∅	Trombone	∅∅∅	Luiz de Souza, Irineu	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
323. Soter (p.178)	Instituto Nacional	Flauta	Instituto Nacional (Música)	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
324. João Mulatinho (p.178)	Banda dos Bombeiros	Bombardino	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
325. Luiz Americano (p.178)	Músico	Saxofone	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 1/2
326. Francisco Jose' da Silva (Chico) (p.178)	∅∅∅	Violão	Botafogo, Gavea, Vila Isabel, Suburbios, Paracamby, Niteroi	Zé Russinho (Zé da Gavea)	Proximidade 0/1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
327. João dos Santos de Nictheroy (p.179)	“Foro” Capital	Violão	Niterói	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
328. Romeu Silva (p.179)	Músico	Saxofone	Banda Meninos Desvalidos, Flor do Abacate, Ameno Resedá	Napoleão de Oliveira	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

329. Mauricio (p.179)	∅∅∅	Voz/Violão	Pechincha, Tanque, Jacarepaguá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
330. Juca Affonso (p.180)	∅∅∅	Requinta	Rua Conde do Bonfim (Travessa dr Affonso), Sociedade Musical Santa Cecília	Miguel Affonso (irmão)	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 2
331. Ao anoitecer na roça (p.181)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Miguel Affonso, Juca Affonso	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
332. Como esquecer-te? ... (p.182)	∅∅∅	Piano	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅
333. Mais um anno de esperiencia (p.183)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1
334. Alexandre/ Jose' Affonso (p.183)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Miguel (irmão José Affonso)	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
335. Occurencia (p.184)	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅
336. Paula Freire (p.185)	Banda de Música 10º Batalhão (contramestre)/ Correios (carteiro)	Clarinete	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
337. Andre' Corrêa (p.186)	Imprensa Nacional	Clarinete	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
338. Os Irmãos Henrique e Manduca Pinna (p.186)	∅∅∅	Violão/Cavaquinho	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2

339. Estanislau Costa (p.186)	Correios (carteiro)	Pistão	Mangue	Victor Pistão	Proximidade 1 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
340. Eurico (p.187)	ØØØ	Cavaquinho/Trombone	Vila Isabel	Candinho Silva, Jorge Seixas, Juca Russo, Sequito	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
341. Victor (Pistão) (p.188)	ØØØ	Pistão	ØØØ	ØØØ	Proximidade 0 Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 1/2
342. Mario Ramos (p.188)	ØØØ	ØØØ	Piedade (Rua Assis Carneiro, antiga Amazonas)	Catullo, Anacleto, Luiz de Souza, Irineu, Manoelinho	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
343. João Avelino (p.188)	ØØØ	Violão	São Paulo	Barrios (Agustin)	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 1 Argumento 2
344. Balduino (p.188)	ØØØ	Bombardino	ØØØ	Cantalice	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 1 Argumento 2
345. Vicente Franco (p.188)	Exército (Alferes)	Violão/ Flauta/Oficleide	“Antiga Escola Militar 1884”	ØØØ	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 0/1 Argumento 2
346. João Carlos Cabral (p.188)	Tipógrafo / Guarda Fiscal	ØØØ	Meyer	ØØØ	Proximidade Ø Memória Ø Tempo 1 Argumento 2

347. Souto (p.189)	Telégrafos	∅∅∅	∅∅∅	Mamede, Adalto, Caixeirinho, Luiz Felipe Nery	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
348. Augusto Ribeiro (p.189)	∅∅∅	Flauta	∅∅∅	Catullo, Idomineu	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
349. Arthur Mattoso (p.189)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
350. Edgard Bulhões de Freitas (p.189)	Músico	Flauta/ Flauta 5 chaves	Fábrica de Tecidos Corcovado, Gaveia, Botafogo, Paracamby	João Elias	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
351. Antonio Xavier (p.190)	∅∅∅	Violão/Viola	Jardim Botânico	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
352. Guimarães Vagalume (p.190)	Jornalista	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
353. Antonio Madeira (p.191)	Escola Militar	Oficleide	∅∅∅	Sérgio	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
354. Abrahão (p.191)	∅∅∅	Cavaquinho	Niterói, Ameno Resedá	João dos Santos, Juca Russo, Luiz Brandão	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2

355. Elpidio Borges (Bilu') (p.191)	Funcionário Jornal do Comércio	Voz/Violão	Jornal do Comércio	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2
356. Macario (p.192)	∅∅∅	Oficleide	∅∅∅	Irineu	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
357. Jose' Francisco da Costa e Souza (Zé Russinho ou Zé da Gavea) (p.192)	∅∅∅	Violão	Lagoa Rodrigo de Freitas, Salgueirinho /Guimarães (estações bonde), Cavaquinho de Ouro, Gavea, Sociedade Flor da Gavea, Botafogo, Marques de São Vicente, Todos os Santos	Andrade, Gustavo, Latour, Paganini, Chico, Victor, Edgard, Leocadio	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
358. Malaquias (clarinete) (p.193)	Corpo de Marinheiros	Clarinete	Instituto de Música	Figner	Proximidade 0 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
359. Ricardo de Almeida (Saxophone) (p.193)	Correios (carteiro)	Saxofone	Botafogo	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
360. Paulino Sacramento (p.194)	Músico	Maestro	Colégio dos Meninos Desvalidos	Francisco Braga	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
361. Julinho Ferramenta (p.194)	∅∅∅	Violão	Ilha do Governador	João Ferramenta (pai), Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Gustavo, Jacomino Canhoto, Rogério	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2

362. Juca Russo (p.195)	∅∅∅	Violão/Cavaquinho	∅∅∅	Juca Vale (pai), Callado, Viriato, Luizinho, Capitão Rangel, Silveira	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0 Argumento 1/2
363. Juca Mulatinho (p.196)	∅∅∅	Voz/Violão	Estácio de Sá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 0 Tempo 0/1 Argumento 1/2
364. Jonjoca (p.196)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 1/2/3
365. Accyoli (p.197)	Músico	Pistão/Trombone	Ameno Resedá, Palácio Guanabara	Luiz Souza, Carramona	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 0/1 Argumento 2
366. Donga (p.197)	Músico	Voz/Violão	∅∅∅	Pixinguinha	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 1/2
367. João Flautim (p.198)	Exército/ Polícia (Músico)	Flautim	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
368. Pedro da Motta (p.198)	Brigada Policial (músico)	Bombardino	∅∅∅	Major Rocha	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
369. Freire Junior (p.198)	Maestro e Escritor	Piano	Paquetá, Teatro Nacional	Hermes FONTER	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2

370. Quincas Freire (p.199)	Correios	Voz	∅∅∅	Jacobino Freire (pai), Catulo, Guttemberg, Uriel, Candido das Neves, Pedro Freire (filho)	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
371. Leopoldo Froes (p.199)	Ator	Voz/Violão	Teatro Nacional	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
372. Eduardo Souto (p.199)	Professor/Músico	Maestro*	Teatro Nacional	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
373. Francisco Esquerdo (p.199)	Cantor	Voz	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
374. Alexandre Thompson (p.200)	∅∅∅	Voz/Violão	∅∅∅	Bilhar	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
375. Jose' Vasques (Nozinho) (p.200)	∅∅∅	Voz	“Tugurio dos Simples”	Bilhar, Thompson, Morcêgo, Gama, Guidão, Bulhões, Angelino, Euclides	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
376. Capitão Alamiro (p.200)	Correios	Violão	Jacarepaguá	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
377. Freitas pianista (p.201)	Músico	Piano	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
378. Eduardo das Neves (p.201)	Músico	Voz/Violão	Europa	Candido das Neves (filho)	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1

					Argumento 2
379. Jose' (Baianinho) (p.201)	Casa da Moeda	Clarinete	Ameno Resedá	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
380. Benedicto de Oliveira (p.201)	∅∅∅	Piano	∅∅∅	Bonfiglio de Oliveira (irmão)	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
381. Lolo' (p.202)	Condutor de Bonde Cia São Cristóvão	Flauta	Caixa velha da Tijuca	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
382. Jorge Guerreiro (p.202)	∅∅∅	Voz/Violão	Engenho Velho, Partido Nagô	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
383. Henrique (cavaquinho) (p.202)	Casa da Moeda	Cavaquinho	Ameno Resedá,	José Rabelo, Romeu Silva, Bonfiglio de Oliveira, Nunes, Henrique Martins, Seixas	Proximidade ∅ Memória ∅ Tempo 0/1 Argumento 2
384. Costinha (p.202)	Central do Brasil	Piano	Central do Brasil	Júlio Barbosa, Nazareth, Aurelio Cavalcanti	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
385. Eugenio Torres (p.202)	∅∅∅	Violão	Cidade Nova	∅∅∅	Proximidade 1 Memória 1 Tempo 1 Argumento 2
386. Damazo Porcino de Oliveira (p.203)	Músico Banda de Música do RJ	Compositor*	∅∅∅	João Elias, Juca Rezende, Gil, Juca Marques	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 0 Argumento 2
387. Eduardo de Castro (p.203)	Funcionário Municipal	Violão	Tijuca, Jacarepaguá	∅∅∅	Proximidade 1 Memória ∅

					Tempo 1 Argumento 2
388. José de Moraes (Canninha) (p.204)	Funcionário da Fazenda	Voz/Violão	∅∅∅	Catulo	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
389. Professor Freitas (p.204)	∅∅∅	Violão	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 1/2
390. O Guerra da estrada de ferro (p.204)	Estrada de Ferro	Voz/Violão	∅∅∅	Bilhar	Proximidade 1 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2
391. No silencio da noite sómente	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅
392. Nas aguas dormentes	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅
393. Epilogo	∅∅∅	∅∅∅	Morro do Castelo	∅∅∅	Proximidade 0/1 Memória 0/1 Tempo 0/1 Argumento 1/2
394. Acontecimento imprevisto	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	∅∅∅	Proximidade 0 Memória ∅ Tempo 1 Argumento 2

**Localidades citadas no livro *O Choro de 1936*
(Bairros, Ruas, Espaços, Instituições)**

1. Chácara do Céu,
2. Matadouro Catete
3. “Antiga Escola Militar 1884”
4. “Tugurio dos Simples”
5. Bairro Todos os Santos
6. Cavalarianos,
7. Engenhoca,
8. Guaratiba,
9. Mata-Porcos,
10. Mercado Velho,
11. Academia de Letras Suburbana
12. Avenida Meira
13. Bairro Agua Santa
14. Bairro Aldeia Campista
15. Bairro Andaraí
16. Bairro Botafogo

17. Bairro Cascadura
18. Bairro Castelhos
19. Bairro Catete
20. Bairro Catumbý
21. Bairro Centro
22. Bairro Chicorro
23. Bairro Cidade Nova
24. Bairro Copacabana
25. Bairro Engenho de Dentro
26. Bairro Engenho Novo
27. Bairro Engenho Velho
28. Bairro Estácio de Sá
29. Bairro Gamboa
30. Bairro Gávea
31. Bairro General Pedra
32. Bairro Glória
33. Bairro Inhaúma
34. Bairro Itapagipe
35. Bairro Itapiru,
36. Bairro Jacarepaguá
37. Bairro Jardim Botânico
38. Bairro Lapa,
39. Bairro Leopoldina
40. Bairro Mangue
41. Bairro Mangueira
42. Bairro Mattoso
43. Bairro Meyer
44. Bairro Paracamby
45. Bairro Piedade
46. Bairro Praia Formosa
47. Bairro Rio Comprido
48. Bairro Sacco do Alferes
49. Bairro Santa Rita
50. Bairro Santa Rosa
51. Bairro Santo Christo
52. Bairro São Cristóvão
53. Bairro Sapopemba
54. Bairro Saúde
55. Bairro Subúrbios
56. Bairro Tanque
57. Bairro Terra Nova
58. Bairro Tijuca
59. Bairro Vila Isabel
60. Beco da Batalha n.3,
61. Beco do Império
62. Botequim Major Ávila, Portão Vermelho (Engenho Velho)
63. Caixa Velha da Tijuca
64. Caixa Velha,
65. Casa-Fábrica de Refrigerante “Gelo” (Rua Estácio de Sá)
66. Cemitério de São Francisco Xavier
67. Cemitério do Pechincha
68. Central do Brasil
69. Club Dramático no Meyer,
70. Club Independência Musical,
71. Club União Independência Musical,
72. Clube dos Democráticos
73. Colégio Meninos Desvalidos Vila Isabel,
74. Companhia de São Cristóvão
75. Companhia de Tecidos (Vila Isabel)
76. Companhia Dramática Dias Braga
77. Confeitaria Pascoal (Centro)
78. Conjuntos Carnavalescos,
79. Conservatório de Música
80. Corpo de Bombeiros
81. Encantado (roda choro)
82. Escola Mista de Nossa Senhora das Dores,
83. Espaço Botequim Braço de Ouro (Andaraí)
84. Espaço Botequim da Cancela (Catete)
85. Espaço Cavaquinho de Ouro (Centro, Rua da Carioca)
86. Espaço Charutaria na Rua do Ouvidor
87. Espaço Confeitaria Bandeira (Estácio de Sá)
88. Espaço Confeitaria do Velho Chico (Centro)

89. Espaço Eldorado
90. Espaço Gato Preto (Andaraí)
91. Estação de bonde Guimarães
92. Estação de bonde Salgueirinho
93. Estação de Ramos
94. Estação do Rocha
95. Estácio,
96. Estado Bandeirante (SP)
97. Estrada Nova da Tijuca
98. Estrada Rio São Paulo
99. Estrada Velha da Tijuca
100. Fábrica de Tecidos
101. Fábrica de Tecidos Corcovado
102. Fábrica Leite Alves (cigarro)
103. Fortaleza (quartel RJ)
104. Fortaleza de São João,
105. Guaratinguetá, SP, RJ.
106. Hospital Santa Casa
107. Hotel Nacional
108. Igreja de Santo Antonio,
109. Igreja Santana,
110. Ilha de Paquetá,
111. Ilha do Governador
112. Ilha do Pontal
113. Imprensa Nacional,
114. Instituição Arsenal de Guerra
115. Instituição Banda Colégio Meninos Desvalidos de Vila Isabel
116. Instituição Câmara dos Deputados
117. Instituição Câmara Municipal
118. Instituto de Música
119. Instituto Nacional (Música)
120. Jornal do Comércio
121. Ladeira de João Cardoso,
122. Lagoa Rodrigo de Freitas
123. Lanterna Mágica do Chafariz do Lagarto (Rua Frei Caneca, Centro)
124. Largo da Sé (Centro)

125. Largo de S. Francisco, esquina de Andradas (Centro)
126. Largo do Rocio Pequeno,
127. Largo São Francisco (Centro)
128. Marco 4 Jacarepaguá,
129. Marques de São Vicente,
130. Morro de São Carlos
131. Morro do Castelo
132. Morro do Nheco,
133. Morro do Pinto
134. Muda da Tijuca,
135. Niterói
136. Palácio Guanabara
137. Paquetá
138. Partido Nagô
139. Pechincha,
140. Ponte dos Marinheiros (bonde Cia Vila Isabel)
141. Portão Vermelho
142. Praça 11 de Junho
143. Quinta da Boa Vista
144. Quinta Imperial
145. Rancho Ameno Resedá,
146. Recreio das Flores
147. Rua 13 de maio (Abolição)
148. Rua 8 de Dezembro – Mangueira, Correios, botequim 9ª seção
149. Rua Assis Carneiro, antiga Amazonas (Piedade)
150. Rua Barão de Mesquita, 214, Instituto Profissional Municipal,
151. Rua Barão de Ubá,
152. Rua Bonjardim n.1
153. Rua Cond'Eu (Frei Caneca)
154. Rua Conde do Bonfim (Travessa dr Affonso)
155. Rua D. Felicidade
156. Rua D. Maria - Piedade
157. Rua da Ajuda,
158. Rua da Assembleia
159. Rua da Carioca (Cavaquinho de Ouro, Rabeca de Ouro)
160. Rua da Providência, 26

161. Rua da Soledade,
162. Rua de Sant'Anna
163. Rua de Santo Henrique (Rua Carlos Vasconcelos
164. Rua de São Carlos
165. Rua de São Cristóvão, canto de Miguel Frias,
166. Rua de São Lourenço
167. Rua do Bom Jardim,
168. Rua do Lavradio
169. Rua do Núncio
170. Rua do Ouvidor
171. Rua dos Andradas (Centro)
172. Rua dos Inválidos
173. Rua dos Ourives, 50,
174. Rua Estácio de Sá
175. Rua Fernandes Guimarães,
176. Rua Haddock Lobo
177. Rua Machado Coelho
178. Rua Mattos Rodrigues, 31(Casa Cupertino)
179. Rua Miguel de Frias
180. Rua Sá.
181. Rua Sant'Anna,
182. Rua São Diogo

183. Rua São Diogo (General Pedra)
184. Rua Thereza Guimarães,
185. Rua Visconde de Itamaraty
186. Rua Wenceslau
187. Ruas Arnaldo Quintella
188. Santa Casa de Misericórdia
189. São Gonçalo
190. Sociedade Carnavalesca Filhas das Jardineiras (Cidade Nova)
191. Sociedade Carnavalesca Flor do abacate
192. Sociedade dançante musical
193. Sociedade de Aprendizagem de Músicos,
194. Sociedade Democrática Carnavalesca Pragas do Egypto
195. Sociedade Flor da Gávea
196. Sociedade Musical da Tijuca
197. Sociedade Musical Dançante da Fábrica de Tecidos de Vila Isabel
198. Sociedade Musical Santa Cecília
199. Sociedade Pragas do Egypto, sede rua Major Ávila
200. Teatro Nacional
201. Teatro São José
202. Tipografia do Abreu (Rua Engenho de Dentro)
203. Travessa do Rio Comprido
204. Travessa do Rosário