

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)  
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

ALMIRANTE E *O PESSOAL DA VELHA GUARDA*:  
MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE

ANNA PAES

RIO DE JANEIRO, 2012

ALMIRANTE E *O PESSOAL DA VELHA GUARDA*:  
MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE

por

ANNA PAES

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

Rio de Janeiro, 2012

Paes, Anna.  
P126 Almirante e o pessoal da velha guarda : memória, história e identidade / Anna Paes, 2012.  
227f. ; 30 cm + 1 CD-ROM

Orientador: Elizabeth Travassos.

Coorientador: Pedro Aragão.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Almirante, 1908-1980. 2. O pessoal da velha guarda (Rádio - Programas). 3. Música popular - Brasil - História. 4. Memória - Aspectos sociais. 5. Rádio - Programas musicais. 6. Identidade social. I. Carvalho, Anna Paes de. II. Travassos, Elizabeth. III. Aragão, Pedro. IV. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. V. Título.

CDD – 780.420981

Autorizo a cópia da minha dissertação *Almirante e O pessoal da velha guarda: memória, história e identidade* para fins didáticos.

  
Assinatura





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

“ALMIRANTE E *O PESSOAL DA VELHA GUARDA*: Memória, História e Identidade”

por

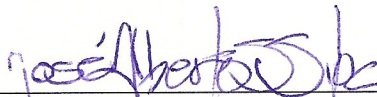
Anna Paes de Carvalho

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora



Profº Drº Pedro de Moura Aragão (orientador)



Profº Drº José Alberto Salgado



Profº Drº Samuel Araújo

Conceito: APROVADO

MAIO DE 2012

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é dedicado à minha orientadora, professora Elizabeth Travassos. A ela agradeço a confiança, o incentivo e o apoio de sempre.

À professora Martha Ulhôa, pela orientação inicial e pela oportunidade de estagiar na turma de História da Música Popular Brasileira I no curso de graduação em Música do IVL.

À Pedro Aragão, meu co-orientador, por acompanhar a reta final desse trabalho de forma generosa, pela leitura sempre atenta e pelas observações valiosas.

Aos meus colegas de pós-graduação Climério de Oliveira Santos, Renato Santoro, Daniel Fernandes, Alexei Michailowsky, Lula, Marcelo Lopes, Jonathan Gregory, pela convivência instigante e solidária.

Aos professores José Alberto Salgado e Samuel Araújo pela participação na banca de defesa.

Aos professores Carlos Alberto Figueiredo, Silvio Mehry e Mirna Rubim pelas aulas inspiradoras.

À Alexandre Dias, Eric Murray, Júlia Andrade e Mauricio Cardoso pelas colaborações de materiais de importância fundamental para essa dissertação.

Aos amigos Paulo Aragão, Nana Vaz de Castro, Pedro Aragão, Bia Paes Leme, Élcio de Barros Mendonça, pelo carinho e o apoio de sempre.

Ao meu primo querido, Manoel Corrêa do Lago.

Ao meu tio Oswaldo Costa, pela revisão das traduções.

À Helena Martinho da Rocha.

Aos meus filhos Joaquim e Anita.

À Zazi, pelo amor incondicional.

*The one duty we owe to history is to rewrite it*  
(Oscar Wilde)

PAES, Anna. Almirante e *O pessoal da velha guarda*: memória, história e identidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

O trabalho focaliza a atuação do cantor e pesquisador Almirante (Henrique Foreis Domingues) (1908 – 1980) como radialista e produtor de programas radiofônicos, destacando sua contribuição na construção da história, da memória e da fixação de padrões estéticos na música popular brasileira. Sua trajetória foi marcada pelo pioneirismo na sistematização de fontes sobre a música popular urbana e por ações de defesa e valorização do patrimônio cultural e artístico brasileiro. Um dos exemplos emblemáticos dessa linha de ação se evidencia no programa de rádio semanal *O pessoal da velha guarda*, apresentado e produzido por Almirante entre 1947 e 1952, sob a direção musical de Pixinguinha, levando ao público interpretações ao vivo de músicas tradicionais das serenatas do Rio Antigo – polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros – de fins do século XIX e início do XX. Como metodologia de análise, o trabalho baseia-se em teorias da memória social de Jacques Le Goff (1990), Pierre Nora (1981), em estudos de música popular como os de Lenharo (1995), McCann (2004), Vinci de Moraes (2010), Aragão (2011), em estudos de Antoine Hennion (1997) sobre a recepção de obras musicais. As fontes utilizadas para análise estão nos documentos do seu acervo pesquisados no Museu da Imagem e do Som-RJ, no conjunto das gravações de vinte programas completos de trinta minutos disponibilizados pela Collector's Studios Ltda. e nas gravações extraídas dos programas encontradas nas fitas de rolo do Arquivo Jacob do Bandolim. Conclusões: Almirante teve grande parcela de responsabilidade pela transição da memória social oral para a memória social escrita da música popular brasileira ao criar um arquivo e instigar a produção de vestígios históricos; contribuiu para o reconhecimento da música popular urbana como objeto de estudos e para o desenvolvimento da sua historiografia; participou ativamente na construção e consolidação de referenciais estéticos característicos da identidade da música popular brasileira.

Palavras-chave: música popular urbana; memória; história; rádio; Almirante; *O pessoal da velha guarda*.

PAES, Anna. Almirante and “O Pessoal da Velha Guarda”: Memory, History and Identity. 2012. Master’s Dissertation (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

### ABSTRACT

This study focuses on the career of singer, and researcher Almirante (Henrique Foreis Domingues) (1908-1980) as radio broadcaster and producer, and highlights his contributions to the construction of history and memory, and the establishment of aesthetic patterns in Brazilian popular music. Almirante’s career was marked by a pioneering systematization of source material for Brazilian popular urban music and by actions to support and enhance Brazilian cultural and artistic heritage. We find emblematic examples of this in the recordings of the weekly radio program “O Pessoal da Velha Guarda,” presented and produced by Almirante between 1947 and 1952, at Rádio Tupi, under Pixinguinha’s musical direction, which brought to the public live interpretations of Rio de Janeiro’s traditional music of the serestas – polcas, schottischs, waltzes, modinhas, choros – from the turn of the nineteenth century to the early twentieth century. The analytical methodology is based on social memory theories developed by Jacques Le Goff (1990) and Pierre Nora (1981), and on popular music studies such as Lenharo (1995), McCann (2004), Vinci de Moraes (2010), Aragão (2011), and Antoine Hennion’s studies of the reception of musical works (1997). Source material included documents found in Almirante’s archive at the Museu da Imagem e do Som-RJ, recordings of twenty complete thirty-minute radio programs accessed at Collector’s Studios Ltda., and other excerpts from the program found on reel tapes in Jacob do Bandolim’s archive. Conclusions: by creating an archive and stimulating the recording of testimonials, Almirante was responsible, to a considerable extent, for the transition from oral to written social memory of Brazilian popular music; he contributed to the recognition of urban popular music as a legitimate object of study and to the development of its historiography; he actively participated in the construction and consolidation of aesthetic references characteristic of the identity of Brazilian popular music.

Keywords: urban popular music; memory; history; radio; Almirante; *O pessoal da velha guarda*

## LISTA DE FIGURAS, QUADROS, TABELAS E EXEMPLOS MUSICAIS

Figura 1 - Roteiro de uma audição *O pessoal da velha guarda* em 2 de abril de 1947 (plano geral) – Anexo 3, pág. 216

Figura 2 – Roteiro da audição inaugural do *O pessoal da velha guarda* em 19 de março de 1947 (prefixo) – Anexo 3, pág. 217

Figura 3 – Roteiro de uma audição *O pessoal da velha guarda* (abertura) – Anexo 3, pág. 218

Figura 4 – Roteiro de uma audição *O pessoal da velha guarda* (apresentação de número musical) – Anexo 3, pág. 219

Figura 5 – Carta de Érico Veríssimo a Almirante em 23 de junho de 1950 – Anexo 3, pág. 220

Figura 6 – Carta do ouvinte Gaspar Melo à Rádio Tupi em 24 de março de 1950 – Anexo 3, pág. 221

Figura 7 – Recorte de jornal divulgando o programa *O pessoal da velha guarda* – Anexo 3, pág. 222

Figura 8 – Partitura de “Flor de Liz”, de Cícero Telles de Menezes. Copista: Candinho Silva – Anexo 3, pág. 223

Figura 9 – Partitura editada de “Dinorah”, de Benedito Lacerda – Anexo 3, pág. 224

Figura 10 – Fotografia de Almirante e Pixinguinha – Anexo 3, pág. 225

Figura 11 – Fotografia de Pixinguinha e Almirante – Anexo 3, pág. 226

Quadro 1 – Construção de história e memória no programa *O pessoal da velha guarda* – pág. 62

Tabela com o repertório de 20 programas *O pessoal da velha guarda* da Collector’s Studios Ltda – pág. 149

Exemplo musical 1 – pág. 106

Exemplo musical 2 – pág. 120

Exemplo musical 3 – pág. 126

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1 – Trajetória de Almirante</b> .....	8
1.1) Perfil biográfico de Almirante	
1.1.1) O cantor Almirante e o panorama da indústria fonográfica da música popular urbana nas primeiras décadas do século XX	
1.1.2) Almirante produtor radiofônico nos anos 1930	
1.1.3) Almirante produtor radiofônico nos anos 1940	
1.2) Surge o programa <i>O pessoal da velha guarda</i>	
1.2.1) Repercussão do programa <i>O pessoal da velha guarda</i>	
1.2.2) O término do programa <i>O pessoal da velha guarda</i> e os desdobramentos na carreira de Almirante	
1.3) Incorporação do Arquivo Almirante ao patrimônio do Estado da Guanabara e a influência da atuação de Almirante sobre a produção historiográfica da música popular brasileira	
<b>CAPÍTULO 2 – Almirante historiador e memorialista</b> .....	39
2.1) Antecedentes do <i>O pessoal da velha guarda</i> : o programa <i>A história das orquestras e músicos do Rio</i> e <i>A história das orquestras e músicos do Brasil</i>	
2.1.2) O projeto <i>Dicionário de músicos e compositores brasileiros</i>	
2.2) O programa <i>O pessoal da velha guarda</i> na Rádio Tupi	
2.3) A expressão “velha guarda”	
2.4) História e memória no discurso radiofônico de Almirante	
2.5) Análise da construção de história e memória no <i>O pessoal da velha guarda</i>	
2.5.1) Evocação do sentimento de nostalgia	
2.5.2) Incitamento de memórias individuais na comunicação com os ouvintes	
2.5.3) Evocação da identidade nacional	
2.5.4) Evocação da identidade carioca	
2.5.5) Mudanças de hábitos e espaços sociais	
2.5.6) Mudanças nos modos de transmitir e divulgar o repertório	
2.6) O programa de rádio <i>O pessoal da velha guarda</i> como lugar de memória	
<b>CAPÍTULO 3 – Almirante orientador estético</b> .....	84
3.1) Influência da música estrangeira do período de constituição da música popular brasileira no repertório do programa <i>O pessoal da velha guarda</i>	
3.1.1) O caso “La Mattchiche”	
3.2) Música popular versus Música Erudita	
3.3) Comercialismo na cenário artístico da música popular nos anos 1940 e 1950	

- 3.4) Orientação estética no programa *O pessoal da velha guarda*
  - 3.4.1) Orientação estética no repertório vocal
  - 3.4.2) Orientação estética no repertório instrumental
  - 3.4.3) Orientação estética da música como retrato sonoro
  - 3.4.4) Orientação estética na caracterização de gêneros musicais

<b>CONCLUSÃO</b> .....	134
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA</b> .....	142
<b>ANEXO 1</b> – Tabela com o repertório de 20 programas <i>O pessoal da velha guarda</i> da Collector's Studios Ltda, com audios disponíveis no CD.....	148
<b>ANEXO 2</b> – Transcrição das falas de apresentação de Almirante em 20 programas <i>O pessoal da velha guarda</i> da Collector's Studios Ltda.....	161
<b>ANEXO 3</b> – Roteiros de programas <i>O pessoal da velha guarda</i> , cartas, recorte de jornal, partituras e fotos.....	215
<b>ANEXO 4</b> – CD de áudio (mp3) e relação dos fonogramas analisados.....	225



## INTRODUÇÃO

O primeiro museu voltado para a preservação da memória musical do país foi inaugurado no Rio de Janeiro em 1965, no governo Carlos Lacerda. Sua inauguração se deveu, em grande parte, à compra do maior acervo de música popular brasileira jamais reunido: o do radialista, cantor e pesquisador Henrique Foreis Domingues, mais conhecido como Almirante (1908-1980). Embora esse vasto acervo de partituras, discos e documentos faça parte da Fundação Museu da Imagem (FMIS-RJ) há 45 anos, ele permaneceu muito pouco explorado, e a partir da recente abertura dos canais de acesso ao pesquisador, vem se mostrando um terreno fértil para investigações sobre o desenvolvimento da música popular urbana no Brasil.<sup>1</sup>

Dentre os inúmeros programas radiofônicos produzidos por Almirante desde meados da década de 1930 destaca-se *O pessoal da velha guarda*, produzido no auge de sua maturidade como profissional do rádio. Criado com o intuito de despertar na sociedade brasileira um interesse pela valorização da memória da música popular urbana do país, o programa, sob a direção musical de Pixinguinha, foi transmitido durante cinco anos (1947-1952), semanalmente, do teatro-auditório da Rádio Tupi, em audições de 30 minutos, levando ao público interpretações ao vivo de músicas que marcaram época nos tempos das serenatas do Rio Antigo – polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros – em fins do século XIX e início do XX. A produção musical das primeiras gerações de compositores, cantores e

---

<sup>1</sup>A Fundação Museu da Imagem e do Som tem ampliado os canais de acesso ao pesquisador realizando projetos de digitalização do seu acervo e aprimorando a sua base de dados através do estabelecimento de parcerias com a iniciativa privada, institutos e organizações não-governamentais. Esse processo pôde ser evidenciado na gestão do maestro e compositor Edino Krieger, em 2004, onde parte do acervo de partituras da Coleção Rádio Nacional foi digitalizado através de um convênio com a Petrobras. A atual gestão de Rosa Maria Barboza de Araújo continua dando grande impulso a essa proposta, tendo em vista a disponibilização do acervo para o grande público na sua futura sede, na praia de Copacabana.

instrumentistas populares brasileiros foi reconstruída sob novos parâmetros, adaptada a um novo contexto histórico, executada por músicos veteranos na década de 1940, herdeiros dessa tradição.

Até o presente momento a gravação de apenas vinte programas completos foi disponibilizada através da comercialização feita pela Collector's Studios Ltda.<sup>2</sup> As gravações de programas de rádio eram feitas pelos patrocinadores para a verificação do número de vezes que o nome do seu produto era dito. Após a confirmação, era comum que os discos fossem quebrados, portanto a preservação dessas gravações é um caso raro e surpreendente.<sup>3</sup> No projeto de digitalização das fitas de rolo da coleção Jacob do Bandolim realizado em 2010 pelo Instituto Jacob do Bandolim em parceria com a FMIS-RJ, foi possível localizar 58 gravações de músicas extraídas dos programas, sendo que 12 delas também se encontravam nos fonogramas da Collector's Studios. Privilegiando o conteúdo musical, Jacob gravava e editava o programa, raramente incluindo as falas de apresentação de Almirante. A partir desse referencial sonoro – os 20 programas da Collector's somados às gravações das fitas de rolo de Jacob do Bandolim – é que as análises musicais desta dissertação foram desenvolvidas.

Nos anos 1940 a indústria fonográfica intensificou a circulação de gêneros estrangeiros como o bolero mexicano, o fox-trot americano e a rumba cubana, provocando temor entre os cultores das tradições do que parecia ser uma ameaça de descaracterização da identidade da “autêntica música popular brasileira”. Na contra-corrente da tendência do mercado, *O pessoal da velha guarda* teve a intenção de criar um espaço de referência estética

---

<sup>2</sup> Disponível em [http://collectors.com.br/CS05/cs05\\_02ah.shtml](http://collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml) Acesso em 14 de outubro de 2011. A COLLECTOR'S STUDIOS LTDA, é uma editora fundada pelo jornalista mineiro José Maria Campos Manzo, que transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1947, e atuou nas rádios Globo, Nacional e Mayrink Veiga como locutor e redator de notícias. Na década de 1960, interessando-se pela idéia de fundar uma empresa que se dedicasse à preservação da memória musical brasileira, passou a colecionar discos de 78 rpm e cópias de programas de rádio. Em 1977 já havia coletado mais de dois mil discos e cerca de 200 programas. Em 1983 a Collector's Editora Ltda foi fundada. Após o seu falecimento, em 1998, a empresa passou a ser gerida pelos filhos.

<sup>3</sup> VIANNA, Luiz Fernando. *Rádio MEC relembra série de Almirante*. O Globo. Rio de Janeiro, 20 abr. 1993. Informação fornecida pelo diretor geral da rádio, Paulo Henrique Cardoso. A matéria divulgou a transmissão de 42 programas da série *O pessoal da velha guarda*, parte de um projeto promovido pela Rádio MEC AM de registro e difusão da música brasileira chamado Cantares Brasileiros.

musical valendo-se da credibilidade que seus produtores já haviam alcançado como profissionais de competência incontestável, de forma a combater o que eles qualificavam como os “efeitos nocivos” da música comercial. Almirante havia sido nomeado “a mais alta patente do rádio” no período em que trabalhou na Rádio Nacional, onde seus programas atingiram o maior índice de audiência do país. Pixinguinha já havia sido consagrado como flautista excepcional e como um dos arranjadores mais destacados do mercado fonográfico nos anos 1930, diretor musical das orquestras das principais gravadoras instaladas no país, entre elas a Odeon e a RCA Victor.

Como redator e apresentador do programa, Almirante encontrou diversas formas de reforçar os referenciais estéticos musicais da “autêntica música popular brasileira”. Conduzia de maneira didática a atenção dos ouvintes para a identificação de características brasileiras na execução e na composição dos arranjos de Pixinguinha; criticava a forma como certos cantores no mercado fonográfico vinham transformando o que ele julgava ser a forma correta de se interpretar o cancionário nacional; fornecia fatos históricos que contextualizavam o ambiente do Rio Antigo, provocando um sentimento de nostalgia e comoção. A apresentação do conjunto desses referenciais estéticos permitiria ao ouvinte discernir entre o que representaria a autenticidade na música popular brasileira – refletida nos músicos da “velha guarda” e nos seus seguidores – e o que representaria o comercialismo da música de mercado, refletido na veiculação de estilos e gêneros estrangeiros.

*O pessoal da velha guarda* contava com três atrações básicas: a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, que executava arranjos de Pixinguinha sob sua regência; a dupla de Pixinguinha ao sax tenor com o flautista Benedito Lacerda, acompanhados pelo regional de Benedito, um dos conjuntos mais atuantes na história da música popular brasileira; e o Grupo de Chorões, no qual se destacava o bombardino de Raul de Barros, tocando choros e acompanhando cantores, em modinhas, valsas seresteiras, choros, marchas e sambas

interpretadas pelo próprio Almirante, Ademilde Fonseca, Paulo Tapajós, Onéssimo Gomes, Moraes Neto, entre outros.

Embora na época do programa Almirante não atuasse primordialmente como cantor, como no início dos anos 1930 – quando fez sucesso como integrante do Bando de Tangarás ao lado de Noel Rosa ou quando atuou ao lado de Carmen Miranda – as suas observações relacionadas a questões técnicas e estéticas sobre estilo vocal foram feitas com base na sua vivência artística. No início dos anos 1940, no período em que esteve na Rádio Nacional, pelo menos dois programas produzidos por ele, *A canção antiga* (1941) e *Campeonato de calouros* (1944), demonstram o seu interesse em historicizar o repertório tradicional da canção popular brasileira e em definir parâmetros estéticos para as performances vocais.

A partir da análise do material do programa *O pessoal da velha guarda*, incluindo fonogramas e roteiros, este trabalho busca identificar os elementos que caracterizam um modelo de referência estética na música popular brasileira, refletidos na escolha do repertório e nas performances dos artistas que figuraram no programa *O pessoal da velha guarda*. A hipótese que se lança é de que a atuação de Almirante no programa *O pessoal da velha guarda* contribuiu tanto para a fixação desses padrões estéticos como para a criação de novos padrões que ainda reverberam no cenário artístico contemporâneo. A segunda hipótese é de que a sua trajetória como produtor radiofônico foi decisiva no processo de historicização do passado e na construção da memória da música popular urbana no Rio de Janeiro.

Busca-se comprovar essas hipóteses tendo como base as teorias de memória social de Jacques Le Goff (1990), Pierre Nora (1981), Moraes (2010) sobre a atuação de Almirante na construção da memória social brasileira; estudos sobre a recepção de obras de Antoine Hennion (1997). Foram buscadas referências em estudos de música popular como os de Lenharo (1995) sobre o panorama social e artístico dos anos 1940 e 1950; McCann (2004)

sobre o programa *O pessoal da velha guarda* no contexto da indústria fonográfica; Saroldi & Moreira (2005) sobre o panorama radiofônico brasileiro.

Foi possível localizar partituras de várias das músicas que figuram no programa em edições e manuscritos relacionados na *Enciclopédia Ilustrada do Choro no Século XIX*, um catálogo que realizei em 2004 com o apoio do Programa de Bolsas Rio-Arte que registrou dados biográficos e relacionou cerca de 9.000 títulos de obras impressas e gravadas de 1.300 compositores brasileiros nascidos no século XIX. O catálogo foi feito com base na pesquisa *Inventário do Repertório do Choro (de 1870 a 1920)* realizada por mim em parceria com o violonista e compositor Mauricio Carrilho em 1999. Esta pesquisa reuniu em um só arquivo partituras encontradas em acervos públicos e privados como a Biblioteca Nacional, a coleção Mozart de Araújo (Centro Cultural Banco do Brasil) e arquivos de músicos.

Acreditamos que este trabalho preencha uma lacuna na bibliografia acadêmica ao dimensionar o papel fundamental desempenhado por Almirante no processo de historicização da música popular urbana, tendo sido assim um dos principais responsáveis pela construção da memória da música popular no Rio de Janeiro. Poderá ainda servir como recurso didático para o ensino da história da música popular no Rio de Janeiro, enriquecendo o debate sobre aspectos históricos e estilísticos relacionados à música popular urbana no Rio de Janeiro.

Os seguintes trabalhos acadêmicos contribuíram como referenciais teóricos na elaboração desta dissertação: Paulo Aragão (2001) UNI-RIO, dissertação *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*; Pedro Aragão (2011) UNI-RIO, tese *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. (1932 – 1947)*; Lia Calabre de Azevedo (2002) UFF, tese *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923 a 1960*; Adriana Piccolo (2006) UFRJ, dissertação *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa* pela pesquisa dos elementos constituintes do fazer musical baseado na estética da música popular brasileira.

Como procedimento metodológico, as seguintes etapas foram realizadas:

**Inventariamento do material:** consistiu na catalogação dos objetos de estudo para que fosse possível visualizar o universo das informações recolhidas para análise. Foram relacionadas as músicas que compõem a programação, os gêneros, os compositores, a formação instrumental, os intérpretes, a localização geográfica e temporal dos programas, e a qualidade dos comentários críticos e musicais feitos por Almirante. A documentação textual que envolve roteiros de programas, cartas de ouvintes, recortes de jornal foi localizada na FMIS-RJ a partir de um trabalho de pesquisa realizado por mim, a pedido do Instituto Moreira Salles/RJ, para o projeto Pixinguinha na Pauta em 2009, coordenado por Bia Paes Leme. Essas fontes foram catalogadas pela sua tipologia e pelos conteúdos.

**Estudo comparativo do material inventariado para elaboração da análise musicológica:** essa etapa consistiu na realização de um estudo comparativo dos dados reunidos. A partir da revisão da literatura e com base na audição de gravações, da análise de partituras e de documentos redigidos por Almirante, desenvolveu-se uma análise crítica de aspectos interpretativos e estilísticos sobre as performances do repertório do programa que contribuíram para identificação da linguagem da música popular brasileira.

**Análise dos conceitos sociais e históricos relacionados à identidade da música popular urbana:** consistiu em realizar uma análise crítica dos conteúdos trazidos por Almirante na apresentação do programa, incluindo fatos sociais e históricos, comentários estéticos, com o objetivo de dimensionar a sua contribuição para historicização do passado e da construção da memória da música popular urbana no Rio de Janeiro.

Este estudo foi organizado em três capítulos. O Capítulo 1, TRAJETÓRIA DE ALMIRANTE, contendo a biografia de Almirante, um panorama histórico do pós-guerra e informações sobre a historiografia da música popular brasileira nesse período. O Capítulo 2, ALMIRANTE HISTORIADOR E MEMORIALISTA, contendo uma análise dos

procedimentos utilizados por Almirante para construção da memória e da história da música popular urbana. O Capítulo 3, ALMIRANTE ORIENTADOR ESTÉTICO, contendo uma análise da sua contribuição no processo de construção de padrões estéticos identificados com a música popular urbana.

Fecham este trabalho a CONCLUSÃO, a BIBLIOGRAFIA e os ANEXOS I, II, III e IV contendo uma tabela com a relação do repertório de 20 programas *O pessoal da velha guarda* lançados pela Collector's Studios Ltda; a transcrição das falas de apresentação de Almirante em 20 programas *O pessoal da velha guarda* lançados pela Collector's Studios Ltda; uma amostragem de roteiros de programas, cartas, recorte de jornal, partituras e fotos; um CD de áudio (mp3) contendo os fonogramas analisados.

## CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIA DE ALMIRANTE

O ano de 1940 mal começara quando o renomado musicólogo brasileiro Renato Almeida (1895 – 1981) se dirigia ao radialista e cantor Almirante (1908 – 1980) em uma carta onde lhe pedia o esclarecimento de dúvidas sobre a música popular carioca:

Uma coisa que lhe quero perguntar: o que se chama ‘samba de partido alto’? E, mais uma pergunta: o choro tem três partes, quais são elas? Desculpe essas caceteações, *mas você é uma das raras pessoas a quem a gente se pode dirigir no Brasil*. E um pedido final: você pode me mandar aquele sambinha da Penha, que cantou no programa de ontem? E, com os votos de um felicíssimo 1940, lhe mando um abraço muito agradecido e afetuoso.<sup>4</sup> (Cabral, 1990:196; Grifo meu)

Em uma primeira leitura parece desconcertante que o autor de *História da música brasileira* (1926) ignorasse a essa altura o significado e a forma característica de manifestações musicais tão próprias à cultura musical do Rio de Janeiro, então capital do país. É fácil explicar esse fato se lembrarmos que nas primeiras décadas do século XX a música popular urbana raramente era percebida como objeto de estudos por um grupo de historiadores e musicólogos brasileiros como Mário de Andrade (1893 – 1945), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 – 1992), Mariza Lira (1899 – 1971) e Oneyda Alvarenga (1911 – 1984), do qual Renato Almeida fazia parte (Aragão, 2011). Um exemplo claro desse fato, conforme observou Sandroni, é o livro de Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileira*, que mesmo tendo sido lançado em 1947, dedica apenas 20 de suas 374 páginas à música urbana (Sandroni, 2004).

A categorização “música popular” no Brasil, até a década de 1940, foi utilizada para designar a “música do povo”, de tradição folclórica, seguindo uma linha de pensamento de intelectuais que buscaram estabelecer as bases da identidade da música nacional, ainda no século XIX. Alguns exemplos são os estudos de folcloristas como Celso de Magalhães (1849 – 1879), Silvio Romero (1851 – 1914) e Guilherme de Melo (1867 – 1932). Tornou-se

---

<sup>4</sup> Carta de Renato Almeida ao Almirante, em 2 de janeiro de 1940.



conhecida a expressão “popularesca”, cunhada por Mário de Andrade para designar, de forma pejorativa, a música popular urbana – que considerava efêmera pela sua finalidade comercial – e diferenciá-la da música popular baseada na pureza das tradições folclóricas, que encerrava a nacionalidade.

Nos anos 1930, a consolidação da música popular urbana veiculada através do rádio e do disco fez surgir uma produção historiográfica à margem da academia, feita por músicos, críticos e jornalistas, que passaram a escrever sobre o passado e o presente da música popular urbana com base nas suas memórias individuais, em memórias coletivas e nas suas vivências cotidianas em ambientes sociais da cidade onde as manifestações musicais aconteciam. É o caso dos primeiros livros sobre choro e samba produzidos por Alexandre Gonçalves, Francisco Guimarães – o Vagalume e Orestes Barbosa (Napolitano & Wasserman, 2000) (Sandroni, 2004) (Moraes, 2010) (Aragão, 2011). Essa produção historiográfica, no entanto, só foi reconhecida na segunda metade do século XX quando surgiu uma nova geração de historiadores e estudiosos preocupados em perpetuar a memória da música popular urbana brasileira (Aragão, 2011).

A partir do final dos anos 1930 e ao longo da década de 1940, percebe-se um movimento gradual de aproximação da música popular urbana por parte de musicólogos que começaram a reconhecê-la como objeto de estudos. Em 1937 Mário de Andrade organizou o “Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada” e escreveu o primeiro ensaio dedicado à música fonográfica: “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos” onde propôs a adoção de parâmetros de emissão vocal – muitos deles referenciados nas entoações de cantores de música popular urbana – como sugestão para o aprimoramento estético do canto lírico brasileiro. Em 1941 a organização de uma “Comissão de Pesquisas Populares” reuniu intelectuais como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mariza Lira, Joaquim Ribeiro, Brasílio Itiberê e Renato Almeida com a intenção de formatar uma equipe que teria

como objeto de pesquisas o estudo do “folclore urbano”. Entre os locais de pesquisa estavam lugares típicos do samba carioca, como a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (Aragão, 2011). Esse encontro marcou o princípio de uma mudança que estaria por vir nas décadas seguintes, quando finalmente estudiosos do folclore e da música popular urbana começariam a se unir em nome da preservação da memória musical do Brasil (Napolitano & Wasserman, 2000). Um congresso de folclore dos anos 1950 onde Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão das categorias “folclore” e “popular” para distinguir as manifestações rurais das manifestações urbanas – embora ainda considerasse que “música folclórica” representasse o caráter nacional e “música popular” representasse o caráter comercial e cosmopolita da música brasileira – já é um reflexo da valorização da música popular urbana como objeto de estudos musicológicos.

Voltando à carta de Renato Almeida ao Almirante, o que salta aos olhos e merece ser analisado é a frase na qual reconhece: “*você é uma das raras pessoas a quem a gente se pode dirigir no Brasil*”. A declaração nos leva a indagar: em uma época onde a música popular urbana ainda não gozava de reconhecimento como um fenômeno de valor cultural e social nos ambientes acadêmicos, como explicar a credibilidade alcançada pelo cantor e radialista Almirante ao ponto de conquistar a confiança de um musicólogo respeitado como Renato Almeida, que reconheceria nele uma autoridade cultural?

Na tentativa de responder a essa questão este capítulo inicial traz o perfil biográfico de Almirante no intuito de demonstrar como a sua trajetória foi construída até se tornar uma autoridade cultural respeitada por diversos setores da sociedade. A partir disso pretende-se também situar o período histórico no qual se inseriu o programa radiofônico *O pessoal da velha guarda* produzido por ele na Rádio Tupi entre 1947 e 1952, tendo como base uma estratégia de ação protecionista em prol da sobrevivência da música popular brasileira que, na visão de um grupo de músicos e produtores, encontrava-se ameaçada diante do crescimento

da indústria fonográfica marcada pelo cosmopolitismo. (Veremos nos capítulos seguintes como esse movimento tornou-se o ponto de partida para a construção de novos padrões estéticos característicos da identidade musical brasileira). Por fim, buscaremos dimensionar como a ação de Almirante contribuiu para constituição de memória e história servindo como referência para a historiografia da música popular brasileira nas décadas seguintes.

### **1.1) Perfil biográfico de Almirante**

Almirante, cujo verdadeiro nome era Henrique Foreis Domingues, nasceu no subúrbio carioca do Engenho Novo, em 19 de fevereiro de 1908, em uma família de classe média. Filho de Eduardo Foreis Domingues (1879 – 1924) e Maria José Foreis (1885 – 1973), irmão de Haidéa (1905 – 1930), Eduardo (1906 – 1971) e Guido (1909 – 1968), passou a primeira infância em Juiz de Fora-MG onde o pai trabalhou como comerciante. Mais tarde mudou-se para Nova Friburgo-RJ, período no qual foi alfabetizado e estudou em um colégio alemão. Em 1919, voltou para o Rio de Janeiro e foi interno no Colégio Salesiano de Santa Rita, em Niterói, e em seguida no Liceu Rio Branco na Tijuca. Aos 15 anos, vivendo no bairro de Vila Isabel, trabalhou como caixeiro na Casa Cruz e em escritórios de contabilidade, como forma de colaborar com a renda familiar afetada pela doença do pai, que acabou falecendo pouco depois.

Ingressou na Reserva Naval aos 18 anos e já destacando-se pela sua capacidade retórica, foi eleito o orador da turma. Nessa ocasião recebeu o apelido que o popularizou. Houve um desfile militar na avenida Rio Branco em homenagem à tripulação do hidroavião Jaú que atravessara o Atlântico vindo de Gênova. Por ordem do comandante da corporação, o cabo Henrique deveria abrir o cortejo ao lado do seu superior. Participou da solenidade em uniforme impecável, com tal elegância que imaginaram ser ele um almirante. Desde então o apelido lhe acompanhou por toda vida.

### **1.1.1) O cantor Almirante e o panorama da indústria fonográfica da música popular urbana nas primeiras décadas do século XX**

Frequentador das rodas de samba do seu bairro, em Vila Isabel, onde gostava de tocar pandeiro e cantar, com menos de vinte anos começou a se destacar, na companhia de João de Barro (o Braguinha) e Noel Rosa, como intérprete de músicas alegres e carnavalescas no grupo Flor do Tempo, depois Bando de Tangarás. O grupo se inspirava fortemente na cultura musical nordestina, executando um repertório de emboladas, canções regionais, sambas e cateretês,<sup>5</sup> vestindo roupas típicas à moda dos cangaceiros, com chapéus de abas largas e lenços no pescoço.<sup>6</sup> Nesta época compôs cerca de 40 músicas, entre elas “Galo Garnizé” (embolada), “Mulher exigente” (samba), “Latária” (marcha) com João de Barro, “Vida Marvada” (valsa rancheira) com Lúcio Azevedo e “Na Pavuna” (samba) com Homero Dornelas. Esta última obteve grande sucesso no carnaval de 1930 e sua gravação foi considerada um marco na história da música popular brasileira por ter sido o primeiro registro de uma formação instrumental de percussão – composta por cuícas, surdos, pandeiros e tamborins – típica das escolas de samba que começavam a surgir.

O cenário da música popular vinha se desenvolvendo com o crescimento da indústria do disco que já dera o seu impulso inaugural desde o início do século, com as primeiras gravações mecânicas da Casa Edison feitas a partir de 1902, registrando modinhas e lundus cantadas por figuras como Baiano, Cadete e Eduardo das Neves; polcas, schottischs, tangos, maxixes, valsas, quadrilhas, hinos e dobrados executados por grandes conjuntos como a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e a Banda da Casa Edison, pequenas orquestras e grupos instrumentais de choro. O samba, ainda com características do maxixe da

---

<sup>5</sup> Dados recolhidos no folheto de apresentação do grupo Bando de Tangarás no Grêmio Onze de Junho, por ocasião do 13º festival lítero-musical realizado no dia 31 de agosto de 1929. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

<sup>6</sup> O Bando de Tangarás se espelhava no grupo pernambucano Turunas da Mauricéia, que chegara ao Rio de Janeiro em 1927, fazendo grande sucesso, despertando o interesse da gravadora Odeon que lançaria 10 discos com o conjunto, num total de 20 músicas. Uma delas, a embolada *Pinião*, de Luperce Miranda, seria a música mais cantada no carnaval de 1928 (Cabral, 1996:23). O cantor do grupo, Augusto Calheiros (1891 – 1956) faria uma longa carreira no rádio e mais tarde seria homenageado n’*O pessoal da velha guarda*, em 1948, como convidado especial.

Cidade Nova, cultivado nas festas da Penha e nos carnavais, já se delineara na obra de nomes como Donga, Sinhô, Caninha e Careca (Cabral, 1996:14).

Desde a primeira transmissão radiofônica realizada em 1922, ano do centenário da Independência, a indústria do rádio iniciara o seu desenvolvimento com a fundação das primeiras emissoras. A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada pelo antropólogo e escritor Roquette Pinto e pelo cientista Henrique Morize (1923), foi a pioneira, criada com intuito de veicular uma programação estritamente cultural e educativa, ao gosto das elites. Era composta por notícias, palestras e audições comentadas da música erudita. Logo após vieram a Rádio Clube do Brasil (1924), Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Educadora do Brasil (1926)<sup>7</sup> (Calabre, 2002:119) (Saroldi & Moreira, 2006:19). No início, os aparelhos de rádio, chamados rádios de galena, tinham um custo alto. A escuta era individual e a qualidade da recepção ruim devido a transmissão de baixa potência. Segundo Calabre, durante a década de 1920 “a possibilidade da escuta coletiva por toda família ou por todas as pessoas presentes nos recintos onde estivessem os aparelhos de rádio aumentou o interesse pelo veículo e deu início ao processo de popularização do mesmo”. Os que não dispunham do aparelho para tocar disco puderam ter acesso à música que desejavam. Se o disco teve a função pioneira de trabalhar o mercado para a produção musical, o rádio teve a função de ampliar ainda mais esse mercado, possibilitando uma notoriedade de dimensão nacional. No final dos anos 1920 a modernização dos aparelhos, que foram tornando-se mais acessíveis, fez com que o rádio passasse a ocupar um lugar de destaque nas casas, invadindo os lares e interferindo na vida privada (Calabre, 2002:52).

---

<sup>7</sup> Não por acaso essas primeiras emissoras incorporaram a classificação de “clubes” ou “educadoras”, sendo mantidas pela contribuição mensal de seus sócios ou ouvintes. Embora o rádio tivesse surgido como um veículo de comunicação privado, ao mesmo tempo era controlado pelo governo, responsável pela liberação da concessão para o funcionamento das emissoras. As notícias de caráter político eram controladas e havia falta de uma regulamentação clara sobre a veiculação de publicidade o que dificultava a obtenção de patrocínios que viabilisassem a manutenção dos horários de irradiação (Calabre, 2004).

O sociólogo francês Antoine Hennion criou o conceito de “discomorfose” para definir o fenômeno da transformação da forma de escuta a partir do advento do disco (Hennion, 2000). Segundo este conceito, o registro fonográfico teria permitido a redefinição da escuta pela transferência do som para locais e épocas diferentes das condições de produção original. No contexto do desenvolvimento do rádio no Brasil, poderíamos adaptar o conceito de Hennion para “radiomorfose”, buscando compreender como se processou a redefinição da escuta a partir do advento do rádio, e mais especificamente nos programas históricos produzidos por Almirante, que buscaram a reconfiguração de um passado musical. (Voltaremos a esse conceito nos capítulos 2 e 3).

Enquanto isso, na indústria do disco, a introdução do sistema elétrico de gravação em 1927 pela gravadora Odeon representou uma grande evolução tecnológica,<sup>8</sup> permitindo o registro de sons jamais ouvidos. Os novos microfones e alto-falantes possibilitaram a captação e a amplificação de instrumentos de cordas como o bandolim, violão e cavaquinho, que passaram a figurar também como solistas.<sup>9</sup> As vozes de cantores puderam ser emitidas sem tanto esforço, menos impostadas, abrindo caminho para o surgimento de uma nova estética no canto popular brasileiro, mais próxima do registro da fala, na qual Mario Reis seria apontado como uma das principais referências vocais do período e criador de um novo estilo (Machado, 2007:22). O samba cultivado no bairro do Estácio de Sá por músicos e compositores como Bide, Marçal, Nilton Bastos, Ismael Silva e a criação de novos instrumentos de percussão que passaram a figurar nas escolas de samba, fizeram surgir uma nova sonoridade característica do gênero. O fenômeno seria analisado por Sandroni (2001) como o momento onde se estabeleceu um novo paradigma rítmico no samba. Paralelamente, a

---

<sup>8</sup> Sérgio Cabral acredita que o sistema elétrico de gravações pode ter salvado as gravadoras dos EUA de uma crise provocada pelos avanços tecnológicos obtidos pelo rádio e que levava o consumidor a optar por este quando queria ouvir música. A qualidade de som melhorava e o ouvinte não precisava pagar nada pela audição de sua canção preferida. Com a adoção do sistema elétrico e com as novas tecnologias surgidas na fabricação de discos, as gravadoras puderam lançar produtos de melhor qualidade, em grandes quantidades e com preços competitivos (Cabral, 1996:18)

<sup>9</sup> Ver exemplos de gravações e texto escrito por mim no encarte da coleção de 15 CDs *Memórias Musicais* (Biscoito Fino, 2002) referente ao CD *Violão, Bandolim e Cavaquinho*.

chegada do cinema falado em 1929 gerou uma série de transformações na sociedade. Músicos que integravam as pequenas orquestras que acompanhavam o cinema mudo perderam o seu espaço de trabalho e começaram a pleitear junto ao governo uma regulamentação que garantisse seus direitos enquanto profissionais. Os filmes estrangeiros influenciaram a incorporação de novos hábitos em diversos setores da sociedade: na forma de vestir, na incorporação de palavras do inglês e do francês, na venda de discos de foxtrots, one-steps e shimmys (Cabral, 1996:32).<sup>10</sup> Esses acontecimentos são representativos da crescente influência estrangeira que no final da década seguinte, já muito ampliada, catalisaria o movimento de “reabilitação” da música popular brasileira promovido por Almirante no programa *O pessoal da velha guarda*.

Apesar das críticas de uma parte da intelectualidade “que insistia em manter o rádio como um veículo com fins educativos e divulgador da produção cultural erudita” (Calabre, 2002:64), na década de 1930 ele se consolidou como o grande veículo de divulgação da música popular. O período é comumente identificado por estudiosos como a “Era de Ouro” do rádio, momento no qual um vasto campo de trabalho se abriu, mobilizando toda a cadeia produtiva da indústria fonográfica em torno da música popular. Um fator que contribuiu para que os programas se intensificassem foi a liberação da irradiação de mensagens publicitárias, os chamados *reclames*, permitindo a contratação dos inúmeros profissionais envolvidos: cantores, compositores, músicos, arranjadores, radio-atores, produtores, críticos e jornalistas. O historiador Bryan McCann aponta esse período – que situa entre 1930 a 1937 – como um primeiro estágio no caminho de identificação do samba como representante da identidade nacional. “Compositores, críticos, intelectuais e fãs começaram a aceitar e até a gostar da idéia de que o samba expressava ou representava a identidade nacional. Muitas interpretações do significado dessa expressão ou desse simbolismo coexistiam. Dentre essas a mais

---

<sup>10</sup> Os compositores da música popular produziram várias músicas cujas letras retratam as transformações na sociedade brasileira a partir da chegada do cinema falado. Alguns exemplos emblemáticos são: *Canção pra inglês ver* em 1931 (Lamartine Babo), *Não tem tradução* (Noel Rosa) em 1933,

importante era a visão de Noel Rosa, de um samba popular, criado através dos esforços comuns do morro e da cidade, integrado por intermédio da ação de malandros e enobrecidos como arte nacional pelas mãos de poetas” (McCann, 2004:93).<sup>11</sup>

Foi nesse cenário que a carreira de Almirante como cantor despontou. Após a dissolução do Bando de Tangarás, atuou nos palcos ao lado de nomes como Carmen Miranda e Francisco Alves e chegou a realizar cerca de 200 gravações entre sambas e marchas carnavalescas.<sup>12</sup> Em muitas dessas gravações ouvem-se os arranjos de Pixinguinha, que atuou ao longo de toda década como diretor musical e arranjador da gravadora RCA Victor.<sup>13</sup> Pixinguinha estabeleceria as bases para o surgimento de um estilo brasileiro de orquestração. Mas conforme apontou Paulo Aragão com base na análise de seus arranjos, esse “estilo brasileiro” também comportava elementos “oriundos de diversas instâncias e níveis culturais”, dentre elas influências de sabor jazzístico, incorporados da música estrangeira (Aragão, 2001:72 – 77, 87, 103, 106).

No rádio, um dos programas que foi considerado um “divisor de águas”, contribuindo para a valorização dos artistas e para criação de um formato mais dinâmico foi o *Programa Casé*, que fez a sua estreia na Radio Philips, inaugurada em 1931.<sup>14</sup> Percebendo o tino comercial do pernambucano Ademar Casé, vendedor de aparelhos de rádio Philips, e a sua capacidade de produção, o diretor da rádio conferiu a ele a incumbência de organizar um

---

<sup>11</sup> McCann considera a visão de Noel Rosa a mais importante dentre as interpretações sobre o significado e a representatividade do samba como identidade nacional mas ainda cita outras interpretações como “a visão que tornou-se influente entre intelectuais, de que o samba puro – uma espécie de essência nacional imaculada – surgiu a partir de uma forma folclórica, nas favelas do Rio de Janeiro.” Acrescenta que, ao mesmo tempo que os desfiles de carnaval das escolas de samba serviram para reforçar e institucionalizar essa percepção, os estúdios de gravação e as emissoras de rádio do Rio de Janeiro estavam abertos para as várias interpretações do samba e do seu vínculo com a brasilidade.

<sup>12</sup> Alguns exemplos das mais célebres gravações do cantor Almirante são: “Boneca de piche” (Ary Barroso/Luis Iglésias), “Eu vou pra Vila” (Noel Rosa), “Yes, nós temos bananas” e “Touradas em Madri” (João de Barro/Alberto Ribeiro), “Faustina” (Gadé), “O orvalho vem caindo” (Noel Rosa/Kid Pepe) e “Hino do carnaval brasileiro” (Lamartine Babo).

<sup>13</sup> Dois exemplos de gravações realizadas por Almirante com arranjos de Pixinguinha nesse período são as marchas “Moreninha da praia” e “Moreninha da Tijuca ou Paquetá” de João de Barro, com acompanhamento do Grupo da Guarda Velha e Orquestra Diabos do Céu, gravadas por Almirante em 1934, com arranjos de Pixinguinha são dois exemplos.

<sup>14</sup> Para mais informações sobre a importância histórica do programa ver documentário *Programa Casé* dirigido por Estevão Ciavatta, distribuído pela Espaço Filmes (2009 / 2010).



programa. Apesar de só entender da venda de aparelhos, Casé percebeu que duas medidas seriam fundamentais para o sucesso do projeto: a contratação de artistas com exclusividade, com o pagamento de bons cachês; e a adoção de um ritmo semelhante ao dos programas norte-americanos (Cabral, 1996:35). Cabral descreve a dinâmica amadora dos primeiros programas do rádio brasileiro:

No rádio brasileiro, nem o *Esplêndido Programa* preocupava-se com o silêncio estabelecido entre o momento em que o locutor anunciava a apresentação de um cantor e a apresentação propriamente dita. Preciosos segundos eram consumidos enquanto o cantor se arrumava diante do microfone, quando não tinha também de dedicar mais um tempo para afinar o seu violão (Cabral, 1996:35).

Casé formou uma equipe de contra-regras, redatores e locutores encarregados de imprimir um novo ritmo à programação. Essa equipe foi composta por nomes que se notabilizaram como grandes artistas da música popular brasileira, como Noel Rosa, Orestes Barbosa, Haroldo Barbosa, Luis Peixoto e Antonio Nássara. O programa mostrou-se um fenômeno no rádio brasileiro, conseguindo permanecer no ar ao longo de trinta anos durante os quais percorreu várias emissoras cariocas.

### **1.1.2) Almirante produtor radiofônico nos anos 1930**

A estreia de Almirante como produtor radiofônico se deu no *Programa Casé*, em 1934, paralela à atividade de cantor.<sup>15</sup> O primeiro contato entre ele e Pixinguinha, que atuava como diretor de orquestra, se deu no contexto do programa. Foi ali que Almirante teve a idéia de criar o primeiro programa de rádio a usar técnica de montagem: *Curiosidades musicais*, considerado um marco na radiofonia brasileira. A técnica de montagem consistia na

---

<sup>15</sup> Como amostragem da atuação de Almirante como cantor no ano de 1934, relacionamos alguns títulos de gravações realizadas por ele, registrados na base de dados do acervo do Instituto Moreira Salles-RJ tendo como fonte de consulta a coleção Humberto Moraes Franceschi: “A benção Papai Noel”, marcha de Bide e Alberto Ribeiro; “Ai de mim”, samba de Bide e Leofontino S. Lins; “Ciganinha”, marcha de Benedito Lacerda; “Conversa puxa conversa”, de João dos Santos e Osvaldo Vasques; “Criança toma juízo”, samba de Benedito Lacerda e Russo do Pandeiro; “Deixa-me beber”, marcha de J. G. de Carvalho; “Deixa a lua sossegada”, marcha de Alberto Ribeiro e João de Barro; “Deusa da mata”, samba de Carvalho Guimarães e Henrique Brito; “E o samba continua”, samba de Ary Barroso; “A maior descoberta”, marcha de Cândido das Neves e Castro Barbosa; “Menina internacional”, marcha de João de Barro e Alberto Ribeiro; “Menina tostadinha”, marcha de Ary Barroso; “Morena imperatriz”, marcha de Benedito Lacerda; “Moreninha da Tijuca ou Paquetá”, marcha de João de Barro; “Mulher nunca fala a verdade”, samba de André Filho; “Não sou ioiô”, marcha de Saint Clair Sena.

apresentação de músicas executadas ao vivo intercaladas com textos redigidos e cronometrados previamente, uma dinâmica inexistente até então nos programas de rádio. O novo formato surgiu a partir da necessidade de adequação aos anseios do patrocinador.

Por sua voz poderosa e dicção perfeita, aliadas à seriedade em seus compromissos em breve Almirante acumularia as funções de locutor e assistente de Casé no contato com os patrocinadores ainda arredios. Um deles, comerciante de tecidos estabelecido à rua Gonçalves Dias com Assembléia, certo dia ameaçou cancelar seus anúncios, cansado do esquema “vamos ouvir, acabaram de ouvir” do desfile musical de cada domingo. Para não perder o cliente, Almirante prometeu fazer algo diferente no programa seguinte, desobrigando-o do pagamento do patrocínio caso não gostasse. Assim nasceu o que pode ser considerado o primeiro programa produzido ou montado do nosso rádio: *Curiosidades musicais*. Escolhido o tema, Almirante desenvolveu durante 15 minutos uma narrativa entremeada de intervenções musicais, ele mesmo interpretando diversos personagens. O português aplaudiu: “Aquilo é que é programa de rádio!” No domingo seguinte passou o patrocínio para 30 minutos. (Saroldi & Moreira, 2006:38).

O trecho acima apresenta várias características da personalidade de Almirante que foram determinantes para o sucesso da sua carreira como produtor radiofônico: a sua capacidade retórica para criar estratégias de persuasão, recurso que lançou mão não só para negociar com os patrocinadores que garantiram a manutenção dos programas no ar, mas também nos discursos dirigidos aos ouvintes, onde buscou persuadi-los a valorizarem padrões estéticos característicos da identidade nacional (ver mais a esse respeito no capítulo 3); o seu talento criador, capaz de vislumbrar um roteiro atraente – que prendesse a atenção do ouvinte, conduzido a visualizar uma cena, somente a partir do referencial sonoro – e que pudesse ser executado de forma rápida e eficiente, informando, educando e divertindo ao mesmo tempo.

O sucesso de *Curiosidades musicais* fez com que em 1938 Almirante fosse contratado pela Rádio Nacional, que já era líder de audiência, tendo sido inaugurada em 1936. Foi o início do reconhecimento da sua competência como produtor radiofônico, quando seu apelido inspirou a criação do epíteto “a mais alta patente do rádio”. Segundo os autores do livro *Rádio Nacional – o Brasil em Sintonia*, foi na Rádio Nacional que Almirante desabrochou o seu talento criador, conforme ele próprio resumiu, anos mais tarde, em depoimento colhido por Jairo Severiano:

O rádio não tinha programações organizadas. Mas eu percebia que o rádio podia ter um sentido novo, atuando como agente cultural. E aí, em 1938, eu lancei na Rádio Nacional uma série de

programas com o nome *Curiosidades musicais*. Era um programa diferente, ninguém fazia aquilo, eu fui o primeiro. *Curiosidades musicais* focalizava os temas mais diversos... Contava a história de uma sinfonia, ou de um choro, ou da marchinha carnavalesca... Já estava no rádio há dez anos, aparecendo em outra emissora, ganhando cachês. Então foi que eu e outros passamos a ser produtores contratados, com melhores remunerações. Na verdade eu tinha recebido uma proposta só para cantar. Mas eu fiz uma contraproposta que era simples e inovadora: em vez de cantar três vezes por semana, eu propus cantar duas e no terceiro dia fazer um programa, contando histórias, curiosidades musicais, coisas que eles nunca tinham visto. Como não dispunha de artistas para cantar, falar, eu fazia sozinho um programa inteiro. Narrava, cantava, imitava voz de mulher, de criança, de alemão, de francês. Começava com uma anedota dentro do tema. Depois entrava no assunto propriamente dito, enfocado de maneira séria, informando, ensinando (Saroldi & Moreira, 2006:46, 47)

Estando por trás do microfone da emissora de maior potência do país, com abrangência nacional, Almirante começou a idealizar a produção de programas educativos e culturais, ação que se adequava aos ideais do novo governo, interessado em promover um movimento de integração nacional. O regime ditatorial do Estado Novo (1937 - 1945) acabara de ser decretado, com a extinção dos partidos políticos e o fechamento do congresso por Getúlio Vargas, a Segunda Guerra Mundial acabara de eclodir, gerando incertezas na política externa.

Uma matéria publicada em *A Voz do Rádio*, em 1936, expressando a opinião do futuro diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Lourival Fontes, revela como o governo já percebia o rádio como um instrumento de ação político-social:

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio “oficial”. Todos os demais têm estações que cobrem todo o seu território. Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza [...]. Não podemos desestimar a obra de propaganda e de cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar; basta dizer que o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é, aos pontos mais longínquos do país e, até, à compreensão do analfabeto (Saroldi & Moreira, 2005:27)

O comentário nos faz compreender como o formato dos programas de Almirante atendiam, de certa forma, às expectativas do governo através do viés cultural e “extra-escolar”. A implantação de uma política de controle da informação transmitida pelo rádio e pela imprensa havia iniciado a partir dos anos 1930. O programa *Hora do Brasil*, voltado para a divulgação dos principais acontecimentos do país, transmitido diariamente por todas as estações de rádio durante uma hora, foi um reflexo dessa política. Em 1939 o decreto que fundou o DIP deu ao departamento controle sobre *Hora do Brasil* e concedeu a ele plenos

poderes de censura sobre todo noticiário, gravações de música popular e cinema (McCann, 2004:27). Entretanto, no ensaio que dedicou a análise da contribuição de Almirante para a história e a memória da música popular brasileira, o historiador Vinci de Moraes acredita que apesar da política autoritária do governo, “em nenhum momento se percebe interferência direta do Estado na produção e veiculação dos programas”. A única menção sobre pressão política relatada por Almirante foi o insucesso do *Programa das reclamações*, em 1939: “com a chegada do DIP, ninguém podia falar mal do governo. O programa fracassou” (Moraes, 2010:253).

Em seus programas educativos e culturais Almirante percebeu a importância de construir uma relação de confiança com os ouvintes, solicitando-lhes que colaborassem através do envio de informações sobre os temas abordados. Dessa forma foi estabelecendo uma via de mão dupla, que fornecia informações e recebia outras tantas, permitindo gerar fontes para produção de novos programas. Esse material rendeu uma vasta documentação que passou a compor o seu arquivo criado desde 1930.

Milhares dessas cartas de cidadãos brasileiros provenientes de várias regiões – alguns comuns, outros ilustres – foram preservadas e até hoje integram o seu arquivo no Museu da Imagem e do Som-RJ. Sérgio Cabral transcreve o trecho de uma audição de *Curiosidades musicais* de 1938 que exemplifica a dinâmica desse vai-e-vem:

E, agora, atenção ouvintes: acabo de receber um oferecimento para o programa “Curiosidades musicais” que me enche de satisfação e me honra de maneira especial. A família de Mello Moraes, o velho cronista e folclorista que melhor escreveu sobre as tradições brasileiras, acaba de me oferecer todo o material recolhido pelo grande escritor. Dessa maneira, com o concurso que presta Dona Clorinda de Mello Moraes, tanto eu quanto vocês, ouvintes, estamos de parabéns. “Curiosidades musicais” ganha com isso uma nova força e poderá impor a todos uma confiança maior, pela exatidão das citações que eu fizer aqui, colhidas nas obras de Mello Moraes. (Cabral, 1996:182).

A doação do acervo pela família do autor do clássico *Festas e tradições populares do Brasil* é mais um exemplo que revela o prestígio alcançado pelo radialista junto aos intelectuais da cultura popular. Merece atenção a forma como Almirante se dirige aos ouvintes para anunciar que a aquisição do acervo valorizaria o programa “*pela exatidão das*

*citações*” que passariam a basear-se nas novas fontes, portadoras do “selo de qualidade” do folclorista Mello Moraes.

A busca pela exatidão foi outra característica marcante na sua personalidade, salientada por diversas pessoas que privaram da sua convivência, como por exemplo o pesquisador paulista Abel Cardoso Júnior, que por ocasião do seu falecimento destacou em uma matéria: “fazia questão da informação exata. Foreis e não Foréis. Bando de Tangarás e não Bando dos Tangarás”;<sup>16</sup> e o jornalista e escritor Edigar de Alencar, que descreveria: “Almirante é um feticista da verdade. Passa semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data” (Moraes, 2010:220). Embora tivesse desenvoltura para falar de improviso, o seu compromisso com a exatidão fez com que optasse por redigir todas as falas dos seus programas, registradas em roteiros.

A imagem de confiabilidade que Almirante buscou estabelecer junto aos seus ouvintes foi baseada no compromisso em veicular informações que para o radialista seriam “precisas”, “verdadeiras”, “autênticas”, referenciadas em documentos fidedignos ou depoimentos de pessoas autorizadas. Sentia-se assim capacitado a travar verdadeiras batalhas para fazer prevalecer “a verdade” da autoria de músicas – como as célebres disputas envolvendo o *Luar do sertão e Pelo telefone*<sup>17</sup> – ou “a verdade” de onde surgiu o samba, tema da palestra “O samba não nasceu no morro”, proferida em 1949 na Escola Nacional de Música. No programa *O pessoal da velha guarda* o conceito de autenticidade será recorrente, reforçado no prefixo de cada audição: “um programa onde aparecerão músicas tocadas por um *legítimo* grupo de chorões e entoadas por *autênticos* seresteiros” (ver mais a esse respeito no capítulo 2).

---

<sup>16</sup> Matéria escrita por Abel Cardoso Júnior em 30 de dezembro de 1980 para o jornal *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, SP, por ocasião do falecimento de Almirante.

<sup>17</sup> Almirante sustentava que Catulo da Paixão Cearense não era o autor exclusivo de *Luar do sertão* e que a toada deveria ser creditada também ao violonista João Pernambuco. Dizia também que Donga não era o autor exclusivo do famoso samba *Pelo telefone*, que era sim uma criação coletiva de frequentadores da casa da baiana Tia Ciata (Cabral, 1996:230, 257).

A honra que Almirante menciona sentir ao receber a doação do acervo de Mello Moraes reflete o quanto considerava importante que a família de um intelectual ilustre, que tratava a cultura popular com “rigor científico”, depositasse nele a confiança para preservar e divulgar o seu acervo. A escolha em dar ênfase ao folclore em seus primeiros programas como *Curiosidades Musicais* e mais tarde, em 1940, em programas como *Instantâneos Sonoros do Brasil*, com arranjos de Radamés Gnattali, provavelmente indica o anseio de Almirante em conferir um *status* científico às suas produções.

Mas ao mesmo tempo que Almirante produzia programas culturais ele também fazia programas que pareciam ser moldados para o puro entretenimento. Vinci de Moraes avalia que foi Almirante “quem começou a operar na prática a convergência e associação de duas tradições de origens aparentemente irreconciliáveis na época: a da “pura cultura popular” e a da emergente “cultura de massa”” (Moraes, 2010:252). Em 1938, por exemplo, Almirante iniciou o *Caixa de perguntas*, o primeiro programa de auditório, com a participação dos ouvintes da plateia, um modelo que se consolidaria posteriormente na TV, em programas como o de Silvio Santos. Segundo Sérgio Cabral, esse estilo de programa não era uma novidade, pois nos EUA já havia vários desse tipo. “Além de fazer as perguntas clássicas do gênero “você sabia?”, com o tempo foi introduzindo novidades, como as charadas, os cúmulos” (Cabral, 1996:200). Promovia concursos, como o que criou para a escolha da melhor quadrinha que se adaptasse à música americana “Happy birthday”, fazendo surgir a canção de aniversário cantada até hoje “Parabéns pra você”,<sup>18</sup> e outro, chamado *Concurso de gaitas de boca*. Na década seguinte o seu programa que seria apontado como o de maior popularidade, *Incrível, Fantástico Extraordinário*, também reflete essa linha de entretenimento, desta vez através da exploração da temática do sobrenatural. Elaborava os roteiros e lançava mão da orquestra e de radioatores para produzir uma atmosfera assustadora

---

<sup>18</sup> A vencedora do concurso em 1942 foi a poetisa Bertha Homem de Mello, paulista de Pindamonhangaba, que apresentou-se com o pseudônimo de Léa Magalhães.

e misteriosa, construída a partir das cartas de informantes. E mesmo em se tratando do sobrenatural Almirante tinha a preocupação em oferecer ao ouvinte a garantia de veracidade e de seriedade no tratamento das estórias, anunciando o envio de uma equipe à casa do informante encarregada de fazer a conferência dos dados enviados (Cabral,1996:246). Ficou famosa a frase que formulou como um conceito para os seus auxiliares e colaboradores: “Rádio só é divertimento para quem escuta. Para quem o faz é trabalho sério”.<sup>19</sup> Vinci de Moraes busca explicar essa dualidade entre a seriedade e o divertimento:

“todo esse universo cultural repleto de pureza e autenticidade deveria ser filtrado e comunicado pelas ondas do rádio de maneira agradável e simples, sem abrir mão da beleza, organização e músicos profissionais de gabarito. O objetivo era alcançar simpatia do ouvinte, ampliar a audiência e atingir o maior número de pessoas possível” (Moraes, 2010:245).

Essa característica dual nas suas produções radiofônicas pode ter motivado parte da intelectualidade da época a criticar a sua atuação. A folclorista Mariza Lira – mesmo sendo pioneira na pesquisa do “folclore urbano,” em obras como a primeira biografia de Chiquinha Gonzaga e *Brasil Sonoro* – é a autora do que parece ter sido uma crítica velada dirigida a Almirante (Aragão, 2011):

O povo irá ter a compreensão do que é folclore e talvez se apague essa crença, *que os menos avisados do rádio tem espalhado, que folclore é música popular e que folclorista é o artista de rádio ou colecionador de trovas*. O folclore cada vez mais alarga o âmbito de suas investigações e a música, o canto e as danças populares são partes deles. (Lira, 1953:17, grifo por Pedro Aragão)

Por outro lado, imaginamos que a veiculação de manifestações da música popular urbana nos programas de Almirante tenha contribuído para instigar o interesse de musicólogos como Renato Almeida, que seriam levados gradualmente a considerá-la como objeto de pesquisa. Em 1939, em uma audição de *Curiosidades musicais*, o programa celebrou o aniversário de dez anos da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e recebeu nos estúdios da Nacional o diretor de harmonia Cartola, além de outros compositores, integrantes da bateria e um grupo de pastoras (Cabral, 1990:183). O evento aconteceu dois anos antes da expedição da “Comissão de Pesquisas Populares” à escola.

---

<sup>19</sup> Alencar, Edigar. *O Fantástico e Extraordinário Almirante*. Matéria publicada em 1981. Nome do jornal não identificado. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

Uma crônica escrita pelo musicólogo Brasília Itiberê em 1935, onde descreve a sua experiência ao presenciar, absolutamente maravilhado, um ensaio no morro, “a convite do meu amigo, o velho Júlio, Mestre de Harmonia da escola” revela que ao menos um encantamento pelas manifestações de música popular urbana já existia por parte de musicólogos. Mariza Lira salientaria a importância do compositor Cartola no artigo sobre a expedição da “Comissão de Pesquisas Populares”. Aragão percebe, no entanto, uma contradição no discurso da Comissão, “oscilando entre a aceitação de gêneros considerados “puros” ou “tradicionalistas” e um enfoque extremamente crítico da divulgação destes mesmos gêneros através do rádio e do disco” (Aragão, 2011).

### **1.1.3) Almirante produtor radiofônico nos anos 1940**

A partir do início dos anos 1940, Almirante foi gradualmente abandonando a profissão de cantor e passou a dedicar-se exclusivamente a produção de programas de rádio. Permaneceu na Rádio Nacional – que agora aumentaria ainda mais o seu poder sendo encampada pelo governo – até o final de 1941. No início de 1942 Almirante transferiu seus programas para Rádio Tupi, que embora não tivesse os índices de audiência da Nacional, lhe ofereceria um aumento salarial considerável, passando de 2 contos para 8 mil cruzeiros.<sup>20</sup> A Rádio Tupi, fundada em 1935, de propriedade de Assis Chateaubriand, foi a primeira rádio dos Diários e Emissoras Associados e tornaria-se o maior conglomerado de empresas de comunicação do país contando com vinte jornais, cinco revistas, as rádios Tupi do Rio de Janeiro e de São Paulo; Difusora de São Paulo; Mineira e Guarani, de Belo Horizonte; Sociedade da Bahia em Salvador; Educadora do Brasil, no Rio de Janeiro; e Farroupilha, em Porto Alegre (Calabre, 2002:148).

É nesse período que o Brasil finalmente decidirá entrar na Segunda Guerra Mundial junto às forças Aliadas, apesar da simpatia do presidente Getúlio Vargas pelas forças nazistas.

---

<sup>20</sup> Dados inscritos na sua carteira de trabalho. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.



Desde os anos 1930, a Política da Boa Vizinhança criada no governo norte-americano de Roosevelt vinha promovendo uma aproximação cultural entre EUA e América Latina com a intenção de ganhar apoio político dos países latino-americanos. No Brasil dos anos 1940 o reflexo dessa política pôde ser percebido no cinema e no rádio: na importação de artistas como Carmen Miranda vestida de baiana; na criação do personagem Zé Carioca, o simpático papagaio que contracenava com Mickey Mouse nos filmes de Walt Disney (a voz de Almirante está presente como dublador de vários filmes de Walt Disney como “Dumbo”, “Pinocchio” e “Branca de Neve”); na produção de sambas com grandes arranjos orquestrais e letras que exaltavam as belezas tropicais do país, como o clássico “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso. Essa estratégia de produção cultural teve a intenção de contribuir para transmitir para todo mundo uma imagem de um país próspero. Segundo McCann, esse foi o segundo estágio para a identificação do samba como identidade nacional. “A interpretação que prevaleceu derivava de uma visão folclórica do morro como a essência nacional, ligando essa compreensão a uma celebração patriótica de uma caminhada do país para um futuro brilhante, excepcional e racialmente democrático” (McCann, 2010:93).

Durante os dois anos nos quais estive na Rádio Tupi (1942 e 1943) produzindo programas como *História do Rio pela música* e *Tribunal de melodias*, Almirante não teve a popularidade e o reconhecimento que almejava alcançar. O fato acabou fazendo com que retornasse para Rádio Nacional, onde passou a receber o mesmo salário oferecido pela Tupi. O seu retorno à Rádio Nacional foi muito festejado na imprensa e nos programas. Na audição que marca o seu retorno, em um programa produzido pelo radialista José Mauro, foram lidas mensagens que demonstravam, mais uma vez, o seu prestígio junto à figuras ilustres como Villa-Lobos e Roquette Pinto (Cabral, 1990:223), e enalteciam o diferencial das suas produções radiofônicas, marcadas pelo “bom gosto musical”, pelo combate à “má música” e pela capacidade de educar divertindo.

Os programas de Almirante no Rádio brasileiro representam, para o sentimento da música popular brasileira, a semente do bom gosto para curar os viciados com a má música (Villa-Lobos em 14 de março de 1944 – Cabral, 1990:223).

Acompanho o meu amigo Almirante desde os primeiros tempos do aparecimento do Rádio. Almirante é sempre uma surpresa. Soube criar no Rádio do Brasil uma figura interessantíssima de vulgarizador de idéias e de fatos. Sem desejar ensinar nada a ninguém, vai ensinando tudo a todo mundo. E, o que é melhor: sabe sorrir e comunicar o seu sorriso (Roquette Pinto em 14 de março de 1944 – Cabral, 1990:223).

Almirante permaneceu na Rádio Nacional a partir desse momento até pouco depois do período que marca o fim do Estado Novo. Seus programas foram deixando de focalizar o folclore e passaram a abordar, de forma sistemática, a música popular urbana, através de um resgate histórico. Entre eles estavam *História das danças* (1944), *História de orquestras e músicos* (1944), *Aquarela do Brasil* (1945) e *História do Rio pela música* (1946). No programa dedicado às orquestras (do qual trataremos com mais detalhe no capítulo 2), podemos observar o reflexo das mudanças no cenário artístico. As orquestras que proliferaram nos anos 1920 e 1930, já estavam em decadência, conforme Almirante constatou na apresentação do programa: “Já há alguns anos que as nossas orquestras não têm tido a projeção que já tiveram no passado. Passado, aliás que não vai muito longe e que se pode mesmo estabelecer como partindo de dez ou doze anos para trás”.

Nos programas desse fase também constatamos o seu posicionamento crescente enquanto orientador estético, nos quais assumiu a postura de um verdadeiro professor de escola. Podemos citar como exemplo o *Campeonato de calouros*, um programa de domingo voltado para aspirantes à carreira de cantor. Produzido em 1944, foi elogiado por se diferenciar de outros vários que existiam na época, como os de Ary Barroso e Héber de Bôscoli, nos quais era comum o candidato ser ridicularizado. Segundo as críticas, o diferencial desse programa era o tratamento respeitoso dado ao calouro, onde lhe era permitido aprender com seus erros (Cabral, 1990:225). Abaixo transcrevo, para conhecimento dos parâmetros analisados, um resumo da descrição feita por Sérgio Cabral sobre a dinâmica do concurso:

Ele dividiu o concurso em três etapas: na primeira, a comissão julgadora analisava os parâmetros de tessitura, ritmo e volume vocal; na segunda, analisava “ouvido” (cantar uma música nos diferentes tons fornecidos pelo piano), “memória musical” (repetição de pequena melodia dada no momento da prova), “musicalidade” (improvisação de melodia para uma quadrinha popular fornecida no momento da prova) e “fácil adaptação” (ajustar a melodia a letra feita especialmente para ela e também fornecida no momento da prova); na terceira, analisava interpretação e personalidade (com música popular conhecida) e interpretação a gosto (com música popular inédita, à escolha do candidato), mas receberiam pontos também os quesitos afinação, ritmo, exatidão das melodias, dicção e pronúncia e impressão geral do candidato (voz, personalidade, etc). A cada programa, o cantor e a cantora de melhor média ganhariam, cada um, 10 mil cruzeiros, além de um contrato com a Rádio Nacional e com a Fábrica de Discos Odeon, de um ano de duração.

A partir dessa descrição podemos verificar que o *Campeonato de calouros* reflete uma iniciativa pioneira no estabelecimento de parâmetros estéticos para a prática e o ensino do canto popular brasileiro. Uma ação que só começaria a existir na década de 1980, no eixo Rio-São Paulo, a partir do surgimento de coros de música popular e da busca pelo aperfeiçoamento de técnica vocal por parte dos cantores populares, conforme sugeriu Piccolo (2006:42,43). Nos quesitos “musicalidade” e “fácil adaptação” observamos também o início de uma tentativa inédita de sistematização dos processos composicionais da canção popular.

Com as mudanças no cenário político – o fim do Estado Novo, a queda de Getúlio Vargas e a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial – o diretor geral da Rádio Nacional, Gilberto de Andrade, encerrou o seu mandato e foi convidado por Assis Chateaubriand a assumir a direção geral da Rádio Tupi. Junto com ele levou os principais produtores radiofônicos da Rádio Nacional: Almirante, José Mauro, Paulo Tapajós e Mário Faccini. Almirante teve a sua carteira profissional assinada como redator e um aumento salarial significativo, passando de 8.000 para 20.000 cruzeiros: o salário mais alto que recebera até então. Sem tanta intervenção do Estado na economia, o período se caracterizou pela abertura do mercado para a implantação e o desenvolvimento de grandes corporações estrangeiras. A atenuação da política nacionalista fez também com que, no mercado da música popular, uma nova geração de artistas surgisse interessada em cultivar e deixar-se influenciar pela música estrangeira. McCann descreve esse cenário:

No acordar de uma vitória compartilhada na Segunda Guerra Mundial, muitos brasileiros sentiram uma confiança sem precedentes em relação a sua posição na ordem mundial. Isso era

verdade particularmente entre membros da classe média que se opunham ao Estado Novo e que agora podiam usufruir das novas liberdades civis e do aumento das oportunidades econômicas. A juventude da classe média nas metrópoles estava ávida para copiar o modelo das atrações da cultura popular internacional e impaciente com as reprovações nacionalistas (McCann, 2004:155 – tradução minha).<sup>21</sup>

Um exemplo desse perfil de artista foi o compositor paulista Augusto Duarte Ribeiro, que assumiu o nome artístico de Denis Brean e lançou sambas como “Boogie Woogie na Favela” na voz de Ciro Monteiro em 1945. Em um arranjo evocando o boogie-woogie das orquestras de jazz, a letra falava de um samba “*que chegou da terra do Tio Sam, com novidade, trazendo uma cadência maluca pra mexer toda cidade; a nova dança que balança mas não cansa e que faz parte da política-da-boa-vizinhança*”: uma referência explícita à incorporação do estilo norte-americano na música popular. Outro exemplo foi o jovem cantor Farnésio Dutra que também assumiu um nome artístico americano: Dick Farney, e adotou o estilo de cantar de Bing Crosby. Seu maior sucesso foi a canção Copacabana, de João de Barro, lançada em 1946, em um arranjo orquestral grandioso de Radamés Gnattali, ao estilo das orquestras norte-americanas. Fez tanto sucesso que em breve ele próprio teve o seu fã-clube que o associaria ao de Frank Sinatra, o cantor de maior sucesso nos EUA. Foi chamado o Sinatra-Farney Fã Clube, fundado no Rio de Janeiro em 1948.

A decisão do governo do general Eurico Gaspar Dutra de fechar os cassinos em 1946 provocou uma série de transformações na cena artística. Vários músicos e artistas foram obrigados a criar alternativas de trabalho ou mesmo desistir de suas carreiras (ver mais a esse respeito no capítulo 2). Para alguns, como Pixinguinha, as dificuldades já haviam começado desde o início dos anos 1940. Tendo sido um dos músicos mais influentes da música popular desde os anos 1910, tanto como instrumentista quanto como compositor, após o período de florescimento da sua carreira como arranjador e diretor musical da RCA Victor, Pixinguinha

---

<sup>21</sup> In the wake of a shared victory in World War II, many Brazilians felt a confidence regarding their role in the world order that they had not before. This was particularly true among members of the middle class who had opposed the Estado Novo and who now enjoyed new civil liberties and increased economic opportunities. Middle-class metropolitan youth were eager to sample the attractions of international popular culture, and impatient with nationalist scolds (McCann, 2004:155)

foi gradualmente perdendo espaço nas produções artísticas. O choro – gênero no qual se destacara como flautista exímio e contribuíra para sua exposição internacional no início dos anos 1920 – havia perdido espaço para o samba, no seu processo de consolidação como representante da identidade nacional nos anos 1930. Radamés Gnattali passou cada vez mais a assumir as funções que exercera na gravadora Victor. Com a perda de espaço acabou contraindo muitas dívidas, como o atraso nas prestações da sua casa. Foi então que em 1946, o flautista Benedito Lacerda, líder do conjunto regional mais atuante no rádio e no disco, lhe propôs uma solução para que conseguisse se recuperar: que assumissem, os dois, um acordo com a Victor para gravação de 25 discos de 78rpm nos quais ele figuraria como o solista e Pixinguinha teria uma função de apoio, executando o sax tenor. Embora as músicas fossem de autoria de Pixinguinha, o registro seria creditado a ambos. Fariam também um contrato com a Vitale, editando todas as músicas que gravassem, e receberiam o pagamento, a título de adiantamento, pra que Pixinguinha pudesse finalmente quitar as suas dívidas. Pixinguinha aceitou a proposta e as gravações na Victor começaram ainda em meados de 1946.

### **1.2) Surge o programa *O pessoal da velha guarda***

Poucos meses após a formação da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, *O pessoal da velha guarda* foi constituído como um programa de auditório semanal na Rádio Tupi, iniciando as audições em março de 1947. A imprensa divulgou o acontecimento com especial destaque para o caráter de reabilitação da música popular contido no programa. Uma matéria publicou uma foto de Benedito Lacerda e Pixinguinha, onde os dois apareceram lado a lado segurando a flauta e o saxofone (ver cópia da matéria no Anexo 3 – Figura 7). Entre eles, o microfone da gravadora Victor e os seguintes dizeres na legenda:

Benedito Lacerda e Pixinguinha, expoentes máximos da nossa música popular. Musicistas e compositores consagrados. Elementos da velha guarda de “chorões” das serestas cariocas. Autores de canções popularíssimas e de fama internacional: “Carinhoso”, “A Jardineira”, “Eva Querida”, “Brasil”, “Um a Zero”, “Sofres porque queres”, “Seresteiro”, “Vivo bem”, etc. O seu número total não caberia nesta simples legenda. Ambos são exclusivos da Victor e da Rádio Tupi. Nesta emissora, ao lado de Almirante, os dois estão empenhados numa campanha magnífica de **reabilitação da nossa música popular**. “Pessoal da Velha Guarda”, assim se intitula o programa que a G-3 transmite todas as quartas-feiras, às 21 horas. Todos os números

apresentados são recebidos entusiasticamente pelo grande auditório que ali se reúne semanalmente. Alô Alô, Brasil! Estejam todos a postos para participarem, também, do grande movimento nacional pela “independência da música popular brasileira”.<sup>22</sup> [grifo meu]

É interessante observar que os choros instrumentais “Um a zero” e “Sofres porque queres” figuram entre as “canções popularíssimas” citadas na legenda e sequer são destacados enquanto choros: um reflexo da hegemonia da música vocal nos anos 1940. O cenário da música popular do período se caracterizou pelo cosmopolitismo manifestado pela coexistência de várias tendências musicais: além da predominância do gênero samba-canção cultivado entre os compositores nacionais, havia as canções estrangeiras de várias procedências (americanas, cubanas, mexicanas, etc), a moda do baião, que levaria Luiz Gonzaga ao estrelato, além dos choros de sucesso do cavaquinista Waldir Azevedo, que seriam uma exceção no gênero, alcançando altos índices de vendagem.

O “movimento nacional pela independência da música popular brasileira” mencionado na legenda, foi de fato o que caracterizou a proposta do programa *O pessoal da velha guarda*. Almirante considerou que a autonomia da música popular brasileira estava ameaçada diante desse cenário musical variado e do avanço desenfreado da indústria fonográfica. O programa pretendeu resgatar essa autonomia colocando em destaque os artistas herdeiros dos “valores culturais autênticos” pois só eles seriam capazes de mostrar para os ouvintes do Brasil o que de fato caracterizaria a sua identidade musical. Pixinguinha, enquanto diretor musical, foi colocado como símbolo desta autenticidade, responsável pela reconfiguração do passado musical, na interpretação da obra de compositores de fins do século XIX até a década de 1920 e na apresentação do seu repertório autoral, tanto como instrumentista quanto como arranjador.

Como vimos, Almirante já iniciara uma empreitada semelhante, de resgate do passado musical, em programas como *A história das orquestras e músicos do Rio*, pouco depois ampliado para *A história das orquestras e músicos do Brasil*. Lançara nesses programas a

---

<sup>22</sup> Matéria sem data e sem o título do jornal. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

idéia de fazer um dicionário com informações biográficas de músicos e compositores brasileiros, elaborado a partir do recolhimento de um formulário preenchido por músicos de várias regiões do país (ver mais a respeito no capítulo 2). Com o lançamento da proposta de “reabilitação” do *O pessoal da velha guarda*, Almirante continuou recebendo o apoio de ouvintes que lhe enviaram vasto material biográfico, sugestões de repertório e partituras, buscando contribuir para reconstituição desse passado musical. Citamos abaixo alguns desses exemplos:

### **CARTA 1<sup>23</sup>**

Curitiba, 21 de outubro de 1949

À PRG 3 – Radio Tupi do Rio de Janeiro – para o Sr. Almirante

Cordiais saudações – Ouvindo, há mais ou menos dois meses atrás o seu programa intitulado “A VELHA GUARDA” tive o imenso prazer de ouvir a orquestração feita por Pixinguinha, de uma polca do muito ilustre conterrâneo, Sr. Benedito Nicolau dos Santos, publicada no “O MALHO” editada em 1907 e executada pela orquestra do programa da “A velha guarda”. Terminada que foi a execução da polca, V.S. dirigiu um apelo a todos os ouvintes desse programa, para que lhe fornecessem dados relativos ao autor, em virtude de ser desconhecido. Assim sendo, é com a máxima satisfação que anexo a esta uma ligeira biografia do Sr. Benedito Nicolau dos Santos, extraída da Antologia Paranaense. O mesmo senhor é vivo e reside nesta capital onde é chefe de uma respeitável família. Para maiores esclarecimentos, se assim V.S. desejar, poderão ser obtidos com o poeta Francisco Leite, no Centro Paranaense dessa metrópole. Aproveito a oportunidade para felicitar à V. S. Ppelos belos programas que fazem a delícia dos ouvintes da PRG 3. Atenciosamente me subscrevo, José Cid.

### **CARTA 2**

Ilmo. Snr. Almirante, Saudações. Ouvinte do seu programa e tendo algumas composições antigas publicadas pelo ano de 1915, resolvi enviar-lhe as cópias das mesmas, pois muito desejo ouvi-las na interpretação do Pessoal da Velha Guarda, se é que elas são merecedoras dessa minha pretensão. A valsa “Saudades do Tutú” é uma homenagem à Vitorino Alves Netto, tratado na intimidade do seu lar como Tutú, tocava violão e cantava admiravelmente, faleceu em plena mocidade, deixando uma saudade imensa em seus parceiros e amigos. A valsa é triste mas foi muito apreciada e até tocada em banda de música em Minas Gerais. Sem mais, agradeço e subscrevo-me. Elenira de Freitas.

### **CARTA 3**

Cametá, 24 de março de 1950

À Rádio Tupi – Programa “O Pessoal da Velha Guarda”. Tomo a liberdade de enviar a essa brilhante emissora uma composição de meu velho pai que já é falecido ha 12 anos passados com a idade de 58 anos, [o pai nasceu em 1880, portanto] para ser executado no programa do Pessoal da Velha Guarda. Muito prazer tenho de ver incluído num programa esse tango. Muito grato e meus respeitos. Gaspar Melo, musicista. (ver cópia do original desta carta no Anexo 3 – Figura 6)

---

<sup>23</sup> As cartas 1, 2, e 3 dos ouvintes José Cid, Elenira de Freitas e Gaspar Melo fazem parte do Arquivo Almirante na FMIS/RJ. A pesquisa que permitiu o acesso a esse material foi realizada por mim, a pedido do Instituto Moreira Salles/RJ para o projeto *Pixinguinha na Pauta* em 2009, coordenado por Bia Paes Leme.

Uma pergunta importante a ser feita é: por que o programa *O pessoal da velha guarda* elegeu o repertório da virada do século XIX para o século XX como representativo da identidade nacional? No capítulo *A invenção da Velha Guarda da música popular brasileira*,<sup>24</sup> o historiador americano Bryan McCann faz uma análise detalhada do programa e avalia que o movimento de resgate caracterizado pelo retorno a um período anterior ao nascimento do samba, “representou uma busca histórica por uma música que não estivesse “contaminada” pelas transformações comerciais e pela modernização; uma busca por uma música que falasse mais claramente de uma “época de ouro” do passado”. Mas por outro lado, chama atenção para ambivalência intrínseca ao movimento, pelo fato de que por trás da busca pela “independência da música popular brasileira” havia uma relação de dependência da Velha Guarda dos recursos fornecidos por empresas multinacionais e pelo dono da Rádio Tupi – o “Velho Capitão” Assis Chateaubriand – que lhes oferecia emprego e notoriedade.

McCann considera que o programa marcou o surgimento de uma nova fase para o choro, fazendo com o que o gênero ganhasse uma projeção nacional que jamais havia conquistado. O samba já era um gênero popular e profundamente ligado ao sentimento nacionalista no seu processo de consolidação concomitante ao crescimento do rádio. O choro, em contrapartida, não gozara dos mesmos benefícios da veiculação em âmbito nacional pois o seu processo de consolidação se dera ainda nas duas primeiras décadas do século XX, em meio a uma indústria radiofônica incipiente. O diferencial do programa foi a afirmação, veiculada em âmbito nacional, de que o choro encerrava a essência da nacionalidade brasileira. McCann acrescenta que, como em todo movimento de reabilitação, no processo de preservar ostensivamente antigas expressões culturais eles acabaram criando novas expressões. Elege o diálogo musical entre Pixinguinha e Benedito Lacerda como a expressão mais representativa das inovações no programa. A invenção contrapontística de Pixinguinha

---

<sup>24</sup> McCann, Bryan. *Inventing the old guard of Brazilian popular music*. In: *Hello, Hello Brazil! Popular music in the making of modern Brazil*. Duke University Press, 2004.



seria incorporada como um forte elemento estilístico do gênero choro. Seus arranjos para Orquestra do Pessoal da Velha Guarda – um conjunto instrumental com uma formação inusitada (ver capítulo 3) – que conferiram novo tratamento para a obra de compositores do século XIX, também seria um elemento de inovação. McCann acredita, entretanto, que a ênfase exacerbada na tradição e na preservação das riquezas culturais da nação contribuiu para limitar o gênero criando, por exemplo, um “cânone instantâneo” em torno das composições de Pixinguinha. Os futuros cultores do gênero “incentivariam o estudo e o ensaio desse cânone e desencorajariam futuras experimentações” (McCann, 2004:160-180). (Ver mais a esse respeito no capítulo 3).

### **1.2.1) Repercussão do programa *O pessoal da velha guarda***

Como poderíamos avaliar a repercussão do *O pessoal da velha guarda* e seus desdobramentos? Apesar de alguns percalços e interrupções momentâneas – uma delas em decorrência do incêndio ocorrido na Rádio Tupi em 1949, chegando a destruir os instrumentos de músicos e provavelmente os roteiros das audições, o que explicaria a quase total ausência de roteiros no acervo da FMIS-RJ<sup>25</sup> – o programa conseguiu permanecer no ar ao longo de sete anos, incluindo a sua transferência para Rádio Record de São Paulo no último ano, em 1953, mobilizando uma audiência significativa.<sup>26</sup> Mesmo depois de terminado, ainda suscitou a produção de turnês, festivais, como os ocorridos em São Paulo em 1954 (junto às comemorações pelos festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo) e em 1955, gerando ampla cobertura crítica na imprensa; gerou também a produção de discos, como os três LPs gravados pela Velha Guarda para o selo Sinter em 1955 e 1956. Pixinguinha

---

<sup>25</sup> A fala de Almirante transcrita no roteiro de uma audição em 1949 registra esse momento. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

<sup>26</sup> Segundo estatística levantada por Bryan McCann nos registros do IBOPE – *Registros de Audiência de Rádio*, “o programa teve em média 8% de audiência no Rio de Janeiro. Geralmente colocava o programa em segundo lugar, atrás de qualquer programa que estivesse sendo irradiado na Rádio Nacional no mesmo horário. As irradiações do *O pessoal da velha guarda* também marcaram registros em enquetes de audiência em outras cidades como Salvador, raro para um programa do Rio de Janeiro, que não estivesse irradiado pela Rádio Nacional. Irradiações ocasionais em São Paulo foram ainda mais populares, vencendo disparado a competição na cidade” (McCann, 2004:269).

foi valorizado, teve sua carreira alavancada e sua produção artística pôde ser reintegrada ao patrimônio cultural do país.

Na medida em que *O pessoal da velha guarda* foi ganhando popularidade, em fins dos anos 1940, gravadoras como a Victor, a Continental e a Odeon investiram em novos lançamentos de choro, como o “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, o grande sucesso do ano de 1949. Músicos jovens como Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim – que tiveram papel de destaque no programa em participações especiais, sendo denominados “os novos da Velha Guarda”, por se alinharem à estética do programa – tiveram espaço nas rádios para assumirem outros programas tocando choro. O cantor e produtor Paulo Tapajós, que fizera parte do cast de artistas do *O pessoal da velha guarda*, dirigiu na Rádio Nacional o programa *Instantâneos do Brasil*, irradiado em 1950 e 1951 – com texto de Mário Faccini, apresentação de César Ladeira e arranjos de Radamés Gnattali – apresentando as mesmas intenções de defender as tradições da música brasileira contra o que consideravam uma onda de americanização.

A imagem de Almirante junto a intelectuais continuou a se consolidar como importante referência para consulta sobre a música popular urbana, como revela a carta do ilustre escritor Érico Veríssimo em 1950. Para “ajudar a criar atmosfera e marcar o tempo” no seu romance *O Tempo e o Vento*, em plena abertura da Copa do Mundo sediada no Brasil, Érico Veríssimo pediu a Almirante informações sobre o panorama da música popular das primeiras décadas do século XX. (ver cópia do original desta carta no Anexo 3 – Figura 5)

Porto Alegre, 23 de junho de 1950.

Meu caro Almirante,

Tomo a liberdade de pedir-lhe uma série de informações de que estou necessitando para o segundo volume de meu romance “O Tempo e o Vento” – “O Retrato” – e que cobrirá o período entre 1909 e 1945.

- a) pode dar-me o nome de algumas músicas de dança mais populares entre 1910 e 1915?
- b) E das modinhas, lundus, etc... do mesmo período?
- c) Quais os discos mais populares da famosa Casa Edison, Rio de Janeiro?
- d) Quem era o Mário? Mencionar algumas canções do seu repertório.
- e) Pode fornecer-me a letra da canção “O Talento e a Formosura”?
- f) E a da cançoneta cujo estribilho é “Varre, varre, minha vassourinha?”
- g) Quando começou a voga de “O Luar do Sertão”?

h) E a da “Caraboo”?

Como v. compreenderá, essas coisas – danças, canções, etc – ajudam a criar atmosfera e a marcar o tempo.

Como um pobre pagamento por essa sua colaboração estou lhe remetendo um exemplar do primeiro volume de “O Tempo e o Vento” – com um abraço do fã, Érico Veríssimo (Cabral, 1990:258, 259).

O conceito protecionista veiculado no *O pessoal da velha guarda* e em *Instantâneos do Brasil* no início dos anos 1950, se alinhou à política econômica do novo governo de Getúlio Vargas, que buscou garantir a preservação dos recursos naturais da nação em campanhas como “O petróleo é nosso”, contra a exploração de empresas estrangeiras como a Shell e a Standard Oil. Entretanto, como veremos mais adiante, no início dos anos 1950 o perfil do *O pessoal da velha guarda* não seria mais o mesmo. Submetido às pressões do patrocinador, o programa passou a apresentar um número maior de intervenções de jingles comerciais, o repertório passou quase que exclusivamente a atender aos pedidos dos ouvintes e as falas de apresentação de Almirante foram muito reduzidas.

### **1.2.2) O término do programa *O pessoal da velha guarda* e os desdobramentos na carreira de Almirante**

O advento da televisão a partir de 1950, fez com que o rádio passasse a ter um forte concorrente na conquista do espaço na mídia. As rádios foram pouco a pouco se desfazendo de seus *casts* e orquestras, pois não podiam mais contar com o investimento dos patrocinadores que transferiam seus investimentos para o novo veículo de comunicação. Após encerrar as atividades na Rádio Tupi, Almirante firmou contrato com a Rádio Record em São Paulo, mas a permanência duraria pouco menos de dois anos, período no qual aconteceram os dois festivais da Velha Guarda. Em 1955 e 1956 retornou à Rádio Nacional e produziu ainda *A nova história do Rio pela música* e *Recolhendo o folclore*, um retorno à temáticas de programas produzidos no início dos anos 1940. Segundo Saroldi e Moreira, autores de *Rádio Nacional – O Brasil em Sintonia*, a essa altura Almirante já estava “definitivamente reconhecido como um dos grandes mentores do registro, pesquisa e propagação da música

popular brasileira”. Vários segmentos da sociedade continuaram lhe manifestando reconhecimento pela sua atuação no rádio, prestando-lhe homenagens através de condecorações, troféus e prêmios,<sup>27</sup> e convidando-o a participar de conferências e proferir palestras que se realizaram em teatros, instituições de ensino, sindicatos e associações do Rio de Janeiro e de São Paulo. Segundo seu amigo, o jornalista e escritor Edigar de Alencar, essas palestras públicas eram “feitas quase sempre de improviso, valendo-se apenas de notas e apontamentos”.<sup>28</sup> Antes de completar 50 anos Almirante teve dois derrames quase seguidos que lhe afetaram a fala e a memória. Sua esposa, D. Ilka Braga Foreis – irmã do parceiro João de Barro, com quem se casara em 1934 – teve papel fundamental na sua recuperação. Dedicou-se bravamente a reconstituir a sua memória e a sua capacidade de falar, com exercícios diários praticados sob sua vigilância rigorosa.<sup>29</sup> Quando o primeiro derrame aconteceu, o casal acabara de adotar uma criança: Alice Maria Tereza Braga Foreis, que em depoimento sobre a dinâmica familiar na sua infância relatou: “aprendi a falar junto com papai”.<sup>30</sup>

Apesar de ter sido bem sucedido na sua recuperação, Almirante não teria mais a confiança para proferir palestras, produzir programas ou mesmo cantar. Nos anos 1960 passou a dedicar-se à organização do seu arquivo e à escrita, assinando colunas no jornal *O Dia*, como *Incrível, Fantástico e Extraordinário, Pingos de folclore e Cantinho das canções*. Em 1963 lançou a primeira biografia sobre Noel Rosa e justificou a publicação a fim de evitar que a imprensa repetisse “os mesmos erros e inexatidões acerca do notável cantor, compositor,

---

<sup>27</sup> Troféu Roquette Pinto (SP) em 1953, *Os Melhores do Rádio* (em SP e no RJ) em 1955 e 1956, *Comenda Cruz de Isabel Redentora*, concedida pela Câmara dos Deputados e a *Cruzada Tradicionalista Brasileira*, concedida pelo Instituto Histórico e Geográfico do Cidade do Rio de Janeiro.

<sup>28</sup> Alencar, Edigar. *O Fantástico e Extraordinário Almirante*. Matéria publicada em 1981. Nome do jornal não identificado. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

<sup>29</sup> Ver fita de rolo do Arquivo Jacob do Bandolim. “Jacob entrevista Almirante”. Acervo do Instituto Jacob do Bandolim e FMIS-RJ.

<sup>30</sup> Entrevista realizada com Alice Foreis por Anna Paes e Bia Paes Leme em 2009 para o projeto *Pixinguinha na pauta*, IMS-RJ.

poeta e músico [...] e que a sua existência fosse melhor compreendida e admirada” (Almirante, 1963:10).

### **1.3) Incorporação do Arquivo Almirante ao patrimônio do Estado do Guanabara e influência da sua atuação sobre a produção historiográfica da música popular brasileira**

Reconhecido como valioso patrimônio cultural, em 1964 o seu arquivo foi adquirido pelo governo do então Estado da Guanabara, marcando a criação da FMIS-RJ, onde passou a trabalhar como funcionário e curador até a sua morte, em 1980.<sup>31</sup> Contendo cerca de 200 mil partituras, uma biblioteca de 2.500 volumes, além de cartas e roteiros de programas, o Arquivo Almirante permanece sendo, até os dias de hoje, um dos mais importantes centros de pesquisa e de documentação da música popular brasileira.

A trajetória pioneira de Almirante pela defesa da cultura popular e da memória musical brasileira serviu de exemplo para as gerações de historiadores e pesquisadores que surgiram, dando impulso para o desenvolvimento da historiografia da música popular brasileira. Logo após o término do programa *O pessoal da velha guarda*, Lúcio Rangel, um dos jornalistas que presenciou os festivais da Velha Guarda, fundou em 1954 a *Revista da Música Popular*, uma publicação que ao longo de dois anos reuniu artigos de “especialistas da música popular”, oriundos de diversas vertentes, em nome da preservação dos valores autênticos da música brasileira. A publicação da foto de Pixinguinha na capa da primeira edição representa a consolidação da sua imagem como símbolo de autenticidade, reforçada ao longo do programa *O pessoal da velha guarda*:

Ao estarmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário.

Na revista observa-se a união de diferentes linhas de pensamento sobre a música brasileira em nome da sua preservação. A conferência de Mário de Andrade sobre Ernesto

---

<sup>31</sup> Curiosamente, Almirante faleceu no dia 22 de dezembro de 1980, exatamente 15 anos após o dia transferência do seu arquivo para a FMIS-RJ, em 15 de dezembro de 1965.

Nazareth, realizada na sociedade cultura artística de São Paulo em 1926; e o artigo de Mariza Lira sobre as primeiras manifestações da música carioca, foram publicadas na mesma edição<sup>32</sup> na qual o jornalista Jota Efege discorre sobre Noel Rosa, “o compositor mais expressivo da música carioca” e o compositor Ary Barroso homenageia o pianista popular Nonô, que acabara de falecer. Lúcio Rangel reuniria muitos dos seus artigos no livro *Sambistas e chorões*, de 1961.

A postura colecionista de Almirante influenciou os principais historiógrafos da música popular brasileira que atuaram a partir da década de 1960, entre eles Edigar de Alencar (1901 – 1993), Mozart de Araújo (1904 – 1988), Lúcio Rangel (1914 – 1979), Ary Vasconcelos (1926 – 2003), Jairo Severiano (1927), José Ramos Tinhorão (1928) Sérgio Cabral (1937). Todos esses citados acima dedicaram-se à construção de seus acervos particulares, conscientes da sua contribuição para o legado iniciado por Almirante em busca da preservação da memória musical brasileira. Aos poucos esses acervos vem sendo incorporados a instituições que vem disponibilizando esse vasto material para o público. É o caso do acervo Mozart Araújo que encontra-se no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ e do acervo José Ramos Tinhorão, incorporado ao Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira do Instituto Moreira Salles-RJ.

No capítulo a seguir faremos uma análise mais detalhada sobre os procedimentos que Almirante utilizou para realização do movimento de resgate da história e da memória da música popular brasileira no programa *O pessoal da velha guarda*.

---

<sup>32</sup> *Revista da Música Popular*. Edição nº 3 em dezembro de 1954. Coleção completa em fac-simile. Funarte, 2006.

## **CAPÍTULO 2 – ALMIRANTE HISTORIADOR E MEMORIALISTA**

Este capítulo tem como objetivo analisar as maneiras pelas quais as ações de Almirante no programa radiofônico *O pessoal da velha guarda* contribuíram para construção da história e da memória da música popular urbana. Para tanto, consideramos essencial destacarmos, primeiramente, algumas de suas ações em programas anteriores, onde já é possível observar o início desse processo.

Como foi exposto no capítulo anterior, a partir da década de 1940, Almirante passou a se dedicar de forma mais sistemática à produção de programas de cunho histórico. A maior inclusão de programas com esse perfil se alinhava ao interesse da Rádio Nacional, como porta-voz da política do governo, em promover um movimento de integração nacional, em instigar o sentimento de patriotismo nos ouvintes e fortalecer a representatividade da nação no cenário internacional.

### **2.1) Antecedentes do *O pessoal da velha guarda*: o programa *A história das orquestras e músicos do Rio* e *A história das orquestras e músicos do Brasil***

O programa *A história das orquestras e músicos*<sup>33</sup> – transmitido na Rádio Nacional entre 1944 e 1946, e na Rádio Tupi até 1947 – funcionou como uma espécie de embrião do programa *O pessoal da velha guarda*. Com a presença de uma orquestra exclusiva, conjuntos regionais, radioatores, cantores, coro, orquestração e regência de maestros destacados como Lírio Panicalli e Léo Peracchi, o programa merece atenção especial como objeto de análise pois nele começava a se delinear o conceito de preservação da memória e de resgate histórico da música popular urbana, que estaria presente, pouco tempo depois, no *O pessoal da velha*

---

<sup>33</sup> O programa de rádio em questão é inaugurado com o título *A história das orquestras e músicos do Rio* e mais tarde, quando amplia a sua abrangência, passa a se chamar *A história das orquestras e músicos do Brasil*.

*guarda*. Isso pode ser observado a partir da transcrição das palavras de Almirante na abertura do programa:

Finalmente, ouvintes aqui estou eu com o novo programa que, como vocês já sabem, chama-se A HISTÓRIA DAS ORQUESTRAS E MÚSICOS DO RIO. Sei que muitos estarão estranhando este título, de certo por não acreditarem na existência de assunto para tais programas. E há bastante razão para essa estranheza; é que, já há alguns anos que as nossas orquestras não têm tido a projeção que já tiveram no passado, aliás que não vai muito longe e que se pode mesmo estabelecer como partindo de 10 ou 12 anos para trás. É provável que os ouvintes mais jovens mal saibam os nomes de orquestras brasileiras que já foram muito populares entre nós, especialmente aqui no Rio; mas estou certo de que a maioria dos sintonizadores deste programa conhecerá perfeitamente os nomes de orquestras famosas como ANDREOZZI, MARIA LUIZA, PICKMAN, NAPOLEÃO TAVARES, Maestro PERRONE, EDUARDO SOUTO, J. THOMAZ, CARLOS RODRIGUES, e tantos outros. O rádio já tem tido programas sobre seus artistas e sobre compositores, nunca, porém, sobre os músicos, isto é, os instrumentistas ou as orquestras que eles formaram. No entanto, amigos ouvintes, a eles músicos e maestros é que nós devemos em grande parte a preservação de nossa tradição musical. Porque até há bem poucos anos a profissão de músico era positivamente uma profissão de sacrifício e só mesmo indivíduos abnegados, artistas de positivo desprendimento pelos proventos materiais, é que persistiam em conservar como profissão a arte musical que até hoje (que eu saiba), nunca enriqueceu ninguém no Brasil. Quero pois, ouvintes, abrir este meu programa com uma salva de palmas aos músicos de todo o Brasil. (Almirante, 1944)<sup>34</sup>

A existência do programa foi justificada pela perda de projeção das orquestras e pela falta de valorização do profissional da música. O comentário, antes de mais nada, demonstra uma atitude de reverência e respeito ao músico brasileiro, conferindo-lhe o crédito pela preservação das tradições musicais da nação e exaltando a sua coragem em persistir na profissão, apesar das dificuldades materiais, quadro que já se instalara no mercado musical dos anos 1940. A seguir relacionamos alguns dos nomes de célebres músicos contemporâneos ou falecidos, além de orquestras em atividade ou extintas nos anos 1940, que figuraram no programa.<sup>35</sup>

**Em 1944:**

Romeu Silva e a Jazz Band Sul Americano  
Pixinguinha e o Grupo da Guarda Velha  
Augusto Calheiros e os Turunas da Mauricéia  
Louro e o Grupo do Louro  
Benedito Lacerda e conjunto regional  
Severino Araújo e Orquestra Tabajara  
Pixinguinha e os 8 Batutas  
João Pernambuco  
Fon-Fon Orquestra  
José Francisco de Freitas

<sup>34</sup> Roteiro do programa *A história das orquestras e músicos do Rio*. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

<sup>35</sup> Documento encontrado no Arquivo Almirante, na FMIS-RJ, intitulado *A história das orquestras e músicos do Rio*, contendo uma relação de músicos e orquestras que figuraram no programa, agrupados pelo ano de irradiação.



Jazz Band Freitas  
Carioca e a Orquestra All Stars  
Sandoval e a Orquestra All Stars  
Luiz Gonzaga  
Ratinho e Jararaca e os Turunas Pernambucanos  
Garoto  
Dante Santoro

**Em 1945:**

Marcelo Tupinambá  
Radamés Gnattali  
Augusto Vasseur e Orquestra do Couraçado São Paulo  
Patápio Silva  
Simão Bountman e Orquestra Copacabana  
Léo Peracchi  
Lírio Panicalli  
Nelson Ferreira  
Ernesto Nazareth  
Rogério Guimarães  
Donga  
Henrique Vogeler  
Joaquim Callado  
Sinhô  
Gadé  
Anacleto de Medeiros e a Banda do Corpo de Bombeiros  
Milton Calazans  
Carlos Gomes  
Zumba

**Em 1946:**

Luperce Miranda  
Chiquinha Gonzaga  
Francisco Manoel da Silva  
Flor de Botafogo  
Jacob Bittencourt  
Careca (Luís Nunes Sampaio)  
Aurélio Cavalcanti  
Henrique Brito  
Noel Rosa  
Pe. José Mauricio Nunes Garcia  
Henrique Brito  
Noel Rosa

Percebe-se que Almirante não se preocupou em manter uma única linha de estilo nem de época, abrangendo no mesmo ano, compositores tão díspares como o Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767 – 1830) e Noel Rosa (1910 – 1937) ou conjuntos como a Banda do Corpo de Bombeiros de Anacleto de Medeiros, constituída em 1896, e a Orquestra Copacabana de Simão Bountman, formada no início da década de 1930. O programa também contemplou músicos totalmente desconhecidos do grande público, que enviavam cartas à rádio, contendo suas biografias. Um exemplo é o programa dedicado a Alda Pereira da

Fonseca, compositora e pianista carioca nascida em 1882.<sup>36</sup> Por vezes Almirante tinha a intenção de dedicar um programa a um compositor famoso cujos dados biográficos eram insuficientes. Nesse caso ia ao microfone para solicitar ajuda aos ouvintes.

[...] Pode ser que algum de vocês possa me ajudar. Aos que me puderem dizer alguma coisa sobre qualquer dos nomes que vou citar peço, desde já, que me procurem aqui na Rádio Tupi. [...] Por menos importante que pareça a vocês, o que souberem sobre esses músicos, não deixem de me contar.<sup>37</sup> (Almirante, 1947)

Em 1947, ano de transferência de Almirante da Rádio Nacional para a Rádio Tupi, durante alguns meses, ambos os programas – *A história das orquestras e músicos do Brasil* e *O pessoal da velha guarda* – figuraram na programação semanal. *A história das orquestras e músicos do Brasil* era irradiado às terças-feiras, às 21h30 e *O pessoal da velha guarda* às quartas-feiras, às 21h00.

### **2.1.1) O projeto *Dicionário de músicos e compositores brasileiros***

No programa *A história das orquestras e músicos do Rio*, no ano de 1946, Almirante lançou o projeto *Dicionário de músicos e compositores brasileiros*. Na abertura de uma audição dedicada ao compositor Freire Júnior,<sup>38</sup> ele se dirigiu aos ouvintes, no que parece ser a segunda menção ao projeto:

De início quero agradecer aos meus amigos as amáveis impressões que enviaram sobre o que anunciei na semana passada a respeito do DICIONÁRIO DE MÚSICOS E COMPOSITORES BRASILEIROS. Quero pedir aos músicos de todo o Brasil que compreendam o alcance dessa iniciativa. Bastará que se lembrem que tal Dicionário será de enorme utilidade não só no Brasil como no exterior. Cada vez mais o Brasil, cada vez mais a música brasileira vai interessando o mundo. Consequentemente em todos os pontos onde ela chegar haverá curiosidade em torno dos músicos e compositores do Brasil. Essa é uma das utilidades do Dicionário que eu e Cesar de Barros Barreto estamos organizando. Atenção, portanto, músicos de todo o Brasil – músicos de toda a espécie: de Bandas, de Conjuntos, de Jazz, de Orquestras sinfônicas e outras: – mandem seu endereço afim de lhe enviarmos um formulário que esclarecerá sobre os dados biográficos que interessarão ao DICIONÁRIO DE MÚSICOS E COMPOSITORES. (Almirante, 1946)<sup>39</sup>

Observa-se que uma das preocupações de Almirante nessa iniciativa foi contribuir para qualificar a música brasileira como um produto de exportação. Lamentavelmente Almirante

<sup>36</sup> Carta biográfica da compositora Alda Pereira da Fonseca, encontrada no Arquivo Almirante – FMIS-RJ.

<sup>37</sup> Roteiro do programa *A história das orquestras e músicos do Rio*, na Rádio Tupi, em 8 de abril de 1947. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

<sup>38</sup> Roteiro do programa *A história das orquestras e músicos do Rio*, em 7 de maio de 1946. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

<sup>39</sup> Roteiro do programa *A história das orquestras e músicos do Rio*. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

nunca realizou o sonho de publicar o dicionário, apesar de ter recebido algumas promessas de patrocínio, uma delas, muito mais tarde, na década de 1960, pelo Ministério da Educação. No entanto, a existência do projeto nos anos 1940, mobilizou centenas de músicos de vários cantos do Brasil que lhe enviaram cartas e se dispuseram a preencher o formulário com dados para composição de suas biografias. O conjunto dos documentos para elaboração do dicionário, que até hoje integra o Arquivo Almirante, representa um riquíssimo repositório de informação sobre a memória musical brasileira. Várias dessas cartas serviram como matéria-prima para elaboração de programas produzidos por Almirante. Muitas delas, entretanto, permanecem intactas, como um tesouro a ser desvendado por futuros pesquisadores, contendo dados exclusivos sobre a herança musical brasileira.

A seguir, transcrevo a carta-formulário, enviada por Almirante aos músicos e compositores.

#### **Carta-formulário para o *Dicionário de músicos e compositores brasileiros***

Apresentação:  
Rio de Janeiro, Maio de 1946.

Presado Am<sup>o</sup>.

Estamos reunindo elementos para a publicação de uma obra que se chamará – DICIONÁRIO DE MÚSICOS E COMPOSITORES BRASILEIROS – nos moldes de várias obras estrangeiras, tais como: “THE NEW ENCYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICIANS”, “THE INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICIANS”, “DIZIONARIO DEI MUSICISTI”, “ENCYCLOPEDIA DE LA MUSICA”, “LA HISTORIA DEL TANGO”, “OS MÚSICOS PORTUGUESES”, etc.

Pode-se afirmar que todos os grandes países possuem livros do gênero; só o Brasil não. Estamos certos, portanto, de que um dicionário assim, além de preencher sensível lacuna, será de grande utilidade para a divulgação dos nomes e obras dos nossos músicos e dos nossos compositores, especialmente os da atualidade, pois viria ao encontro das necessidades de inúmeras organizações (editores, sociedades musicais, estações de rádio, musicólogos, historiadores, jornalistas) daqui e de todo mundo, que constantemente buscam informes sobre os mesmos.

Nesse dicionário deverão figurar os nomes de MÚSICOS DE TODA CLASSE: – de “jazz”, de conjuntos, de bandas, de orquestras sinfônicas e outras, sejam pistonistas, flautistas, violinistas, bateristas, etc.; professores, críticos (musicólogos), concertistas e orquestradores. Deverão figurar também COMPOSITORES DE QUALQUER ESPÉCIE, tanto do gênero sério como do popular, quer saibam música ou não.

As informações necessárias para a composição da biografia de cada figurante no DICIONÁRIO, são as que constam do formulário que se encontra no verso e que lhe pedimos remeter em PAPEL À PARTE. As respostas devem ser enviadas para – “ALMIRANTE” RÁDIO NACIONAL, PRAÇA MAUÁ, 7 – RIO DE JANEIRO – até 31 de julho de 1946.

Como o Am<sup>o</sup>. compreenderá, tratando-se de obra que exigirá intensos esforços, pois dependerá de pacientes pesquisas para a reunião de dados esparsos em livros, jornais e revistas, não nos será possível voltar a procurá-lo para pedir-lhe a remessa dos dados sobre sua pessoa. Estamos certos, porém, de que o Am<sup>o</sup>. procurará ajudar-nos nessa iniciativa cujo valor

certamente há de avaliar, respondendo o formulário até o prazo que tomamos a liberdade de prefixar, isto é, 31 de julho do corrente ano.

Outrossim, como seria impossível conseguirmos o nome e o endereço de todos aqueles que deverão figurar no DICIONÁRIO DE MÚSICOS E COMPOSITORES BRASILEIROS, pedimos ao Am<sup>o</sup>. O obséquio de – após remeter os dados a seu respeito – entregar esta carta-formulário a um seu conhecido – músico ou compositor – que, por sua vez, depois de respondê-la, deverá passá-la adiante, e assim sucessivamente.

Agradecendo previamente sua preciosa colaboração, muito atenciosamente nos firmamos.

Assinaturas: “ALMIRANTE” e CESAR DE BARROS BARRETO.”<sup>40</sup>

### **Formulário para o *Dicionário de músicos e compositores brasileiros***

- 1) NOME VERDADEIRO (por extenso).
- 2) NOME ADOTADO ou PSEUDÔNIMO.
- 3) NATURALIDADE:
  - a) Data de nascimento.
  - b) Rua, Cidade, Estado, ou País si for brasileiro naturalizado.
- 4) RESIDÊNCIA:
  - a) Residiu sempre em sua cidade natal?
  - b) Citar outros lugares onde tenha residido ou por onde tenha viajado.
  - c) Local onde reside atualmente.
- 5) FILIAÇÃO:
  - a) Pai.
  - b) Mãe.
  - c) Conheciam ou conhecem música? Tocavam ou tocam algum instrumento?
- 6) IRMÃOS OU IRMÃS:  
(Citar somente os que sabiam ou sabem música, tocavam ou tocam algum instrumento, enviando dados sobre os mesmos ou, si possível, respondendo por eles ao questionário completo).
- 7) GRAU DE INSTRUÇÃO:  
(Tendo curso superior, citar escolas frequentadas).
- 8) MÚSICA:
  - a) Onde estudou? (Citar professor ou escola). Poderá fornecer dados sobre seu professor?
  - b) Possui prêmios ou diplomas?
- 9) COMPOSITOR:
  - a) Quais as obras mais significativas? Datas.
  - b) Tendências – harmônicas, de estilo ou de forma.
  - c) Tem obras impressas? Em que editora?
  - d) Suas peças tem sido executadas no exterior?
- 10) INTÉRPRETE ou EXECUTANTE:
  - a) De que instrumento?
  - b) Deu concertos? Onde? Quando?
  - c) Fez “tournées”? Onde? Quando?
  - d) Formou algum grupo instrumental?
  - e) Fez parte de alguma orquestra ou grupo?
- 11) REGENTE:
  - a) Que orquestras ou conjuntos dirigiu ou dirige?
- 12) PROFESSOR:
  - a) De que instrumento? Ou de canto?
  - b) Segue alguma escola ou sistema?
  - c) Onde leciona?

---

<sup>40</sup> Almirante certamente encontrou no jornalista, redator, novelista e produtor Cesar de Barros Barreto (1907 – 1953) a figura ideal para empreender um projeto de tamanha envergadura. Tendo uma sólida formação cultural, estudou na Europa, tornou-se poliglota e no retorno ao Brasil ocupou lugar de destaque nas rádios cariocas como chefe de redação. Trabalhador incansável, veio a falecer precocemente aos 46 anos de idade, vítima de problemas cardíacos. Em sua homenagem a *Revista Radiolândia* criou o Prêmio Barros Barreto, que premiou os melhores da televisão carioca, que dava os seus primeiros passos.

- d) Fundou ou dirigiu alguma escola?  
e) Escreveu obras didáticas? Publicou? Revisou obras de outros autores?
- 13) CRÍTICO:  
a) Onde tem publicado seus trabalhos?
- 14) DE QUE MODO CONTRIBUIU OU CONTRIBUI ATUALMENTE PARA O DESENVOLVIMENTO MUSICAL DO PAÍS?
- 15) QUAIS OS ACONTECIMENTOS DE SUA VIDA, QUE ACHA DE INTERESSE PARA O “DICIONÁRIO DE MÚSICOS E COMPOSITORES BRASILEIROS”?
- Observação em destaque: RESPONDA EM OUTRO PAPEL, SE POSSÍVEL À MÁQUINA, FAZENDO REFERÊNCIA AOS NÚMEROS E ÀS LETRAS DE CADA PERGUNTA.
- Observação em destaque na página ao lado: “Após enviar seus dados biográficos, não esqueça de passar esta carta para algum amigo – compositor ou músico – afim de que ele também responda o formulário. Depois, também ele a passará adiante, e assim sucessivamente. (Almirante, 1946)<sup>41</sup>

A carta-formulário demonstra o pioneirismo de Almirante na iniciativa de elaborar um inventário reunindo dados sobre a vida e a obra de músicos e compositores brasileiros. Reflete uma atitude empreendedora de elevar o status da música brasileira através da produção de um livro de referência nos moldes de livros de países do primeiro mundo, citando como exemplo livros americanos e europeus. Mostra a sua consciência ao compreender que um livro nesses moldes contribuiria para mobilizar toda a cadeia de produção musical, abrangendo além dos próprios músicos e compositores, populares e eruditos – estes, classificados, nas palavras de Almirante, como do “gênero sério” – editoras, sociedades musicais, estações de rádio, historiadores, jornalistas, críticos e musicólogos. Um fato curioso, entretanto, é observar a ausência de perguntas sobre registros fonográficos, embora o formulário pergunte sobre obras impressas.

O pedido explícito para que os dados fossem remetidos “em papel à parte” – para que a carta-formulário pudesse ser passada adiante a algum amigo, compositor ou músico, a fim de que ele também pudesse responder e passar adiante, sucessivamente – demonstra uma estratégia de produção perspicaz, capaz de multiplicar o número de colaboradores na criação de uma rede autogestora.

---

<sup>41</sup> Documento pertencente ao Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

Como foi mencionado no capítulo anterior, a produção dos programas de rádio na década de 1940 fez com que Almirante conquistasse o reconhecimento, a admiração e o apreço de intelectuais, escritores, folcloristas, musicólogos e compositores de renome como Érico Veríssimo, Luís da Câmara Cascudo, Renato de Almeida e Villa-Lobos, que não cansaram de lhe render homenagens, e vez por outra usufruíram do contato com ele estabelecido para o esclarecimento de dúvidas de assuntos pontuais.

Na carta a seguir encontramos o depoimento do folclorista Luiz da Câmara Cascudo relatando a emoção causada a partir do impacto da audição de uma das irradiações do programa *A história das orquestras e músicos* dedicado ao flautista Patápio Silva, no seu ambiente familiar. O relato é um exemplo de como a iniciativa de “ressuscitar” personalidades marcantes da história musical do país desencadeou memórias individuais e coletivas em sentimentos de nostalgia, compartilhados entre gerações. Cascudo enaltece a capacidade retórica de Almirante, conferindo-lhe o mérito pela criação de programas inteligentes, “livres dos vícios da exibição cultural”. Observa-se aqui como os programas históricos de Almirante, anteriores ao *O pessoal da velha guarda*, já eram encarados como um refúgio de ouvintes que estavam em desacordo com as novas tendências da indústria fonográfica.

Meu pai era um devoto de Patápio Silva, possuindo todos os discos do flautista maravilhoso. Menino, quantas vezes ouvi, espalhadas no ar pela bocarra enorme do gramofone reluzente, as sonoridades inesquecíveis, a renda melodiosa que se tecia na amplidão pela flauta mágica, a única e verdadeira que tivemos.

Ontem, com meu filho e minha mulher, acompanhei a evocação dessa figura desaparecida. E, à magia musical de Patápio, reunia-se o encanto do seu grande evocador, a oportunidade verbal, a emoção clara. Todos os valores da inteligência, ressuscitando o flautista que fora a minha surpresa de menino. Meu filho, doente, com a perna gessada, imóvel, reatou, no tempo, a mesma admiração que aquecera o avô e o pai. Ficou saudoso do grande Patápio, comentando-lhe a vida, repetindo compassos de sua execução assombrosa.

Muito dessa força evocadora é você, criador de programas inteligentes, limpos dos vícios da exibição cultural e dos pecados antigramaticais, justos, nítidos, esplêndidos da verve e do brilho. (Cabral, 1990:229)

Uma carta do escritor pernambucano Mário Sette comenta um dos programas da *história das orquestras e músicos do Rio*, dedicados ao pianista Aurélio Cavalcanti “cujas valsas estiveram presentes a tantos momentos sentimentais de minha vida de adolescente”

(Cabral, 1990:244). As valsas de Aurélio Cavalcanti também figurariam mais tarde em *O pessoal da velha guarda*.

O mote da saudade foi levado adiante por Almirante transformando-se na tônica do programa *O pessoal da velha guarda*. Serviu como uma ferramenta importante no empreendimento do seu projeto de resgate histórico e de preservação da memória e dos valores estéticos da música popular brasileira. Ao evocá-la – na recordação do repertório antigo e na associação desse repertório à lembrança de fatos históricos importantes para a sociedade brasileira – Almirante encontrou um caminho para sensibilizar os ouvintes de todo o Brasil para valorização daquela que considerou ser a legítima música popular brasileira. Buscou desenvolver neles a capacidade de reconhecer padrões de identidade estética portadoras de autenticidade, e de militar contra qualquer manifestação cultural que representasse o corrompimento desses padrões.

O argumento que Almirante utilizou para conferir legitimidade ao conteúdo do programa foi o resgate e a construção, em boa parte, de um passado musical original, que remontava ao período de formação da música popular brasileira. A fundamentação desse argumento se baseou na documentação do seu arquivo, associada a autoridade do testemunho dos componentes da Velha Guarda e dos ouvintes colaboradores. Segundo o conceito do historiador francês Pierre Nora, poderíamos classificar esses depoentes como “homens-memória”,<sup>42</sup> que ao trazerem suas lembranças à tona estariam estimulando o “reencontro com o pertencimento, princípio e o segredo da identidade” (Nora, 1981:18).

## **2.2) O programa *O pessoal da velha guarda* na Rádio Tupi**

Uma crítica do jornalista F. Silveira, publicada no *Correio da Manhã*, em 1947 – ano de estreia do programa *O pessoal da velha guarda* – representa uma das vozes de um grupo de defensores da “autêntica música popular brasileira”, atuante em meados da década de

---

<sup>42</sup> Nos seus estudos sobre a memória, Pierre Nora utilizou o termo “homens-memória” para definir as memórias de homens particulares que passam a ser necessárias quando os rituais tradicionais deixam de ser vividos coletivamente (Nora, 1981).

1940, diante da presença crescente de gêneros de música estrangeira (bolero, swing, conga, rumba),<sup>43</sup> que ganhavam cada vez mais espaço na indústria fonográfica do pós-guerra (Severiano e Mello, 1997).

O rádio é feito para o povo e, por isso mesmo resulta estranho que a nossa música popular genuína, com seus caracteres próprios, esteja quase desaparecendo das transmissões brasileiras. Na América do Norte, a era em que o rádio atinge o seu máximo de expansão coincide com a crescente popularidade do “jazz”. Entre nós diversamente, o progresso técnico e material do rádio asfixia a musicalidade espontânea do povo. E ao mesmo tempo nós nos tornamos suscetíveis aos influxos do “jazz”, “yankee”, a ponto de muita melodia brasileira aparecer harmonizada e orquestrada segundo seus moldes técnicos [...]. (Silveira, 1947)

Como foi exposto no Capítulo 1, *O pessoal da velha guarda* surgiu como uma reação às transformações do cenário da indústria da música popular do período, caracterizado pelo cosmopolitismo, encarado por Almirante como uma ameaça, que acabaria por degenar os valores autênticos da música popular brasileira. O programa buscou, como antídoto, promover na sociedade um movimento de “reabilitação”, oferecendo ao ouvinte uma programação veiculada como portadora da legítima identidade da música popular brasileira, focada nas músicas dos tempos das serenatas do Rio Antigo, em fins do século XIX e início do XX – período anterior às transformações comerciais na indústria fonográfica – executadas por músicos autorizados por serem herdeiros dessa linguagem musical.

No comentário de abertura de uma das primeiras audições, Almirante explicitou esse objetivo e convocou os ouvintes a exaltarem a música da própria terra antes de admirarem a música de outros países:

Vocês de certo, já perceberam o propósito brasileiríssimo destas audições, mas não será demais repetirmos que estes programas hão de ser sempre como um oásis a que poderão recorrer aqueles que apreciam nossas músicas de ontem e de hoje”. É com verdadeira tristeza que vemos cada vez mais aumentar o desinteresse pelas músicas de nossa terra, enquanto cresce a macaqueação que faz alarde de suas referências pelos ritmos estrangeiros. Não há nesta nossa atitude, nestes programas, simplesmente espírito de patriotismo, não. Há também espírito de justiça, pois ninguém poderá negar que haja no populário musical do Brasil maior riqueza do

---

<sup>43</sup> Canções como “I cried for you” (Arthur Freed, Gus Arnheim e Abe Lyman), “Time after time” (Jule Styne e Sammy Cahn), “Adios Pampa Mia” (Francisco Canaro, Mariano Mores e Ivo Pelay), “In Acapulco” e “The more I see you” (Harry Warren e Mack Gordon), “Ballerina” (Bob Russel e Carl Sigman), “The Gipsy” (Billy Reid), “Lo que tiene de ser” (René Touzet), “Malagueña” (Elpidio Ramirez e Pedro Galindo), “Managua Nicaragua” (Irving Fields e Albert Gamse), “La ultima noche” (Bobby Collazo), são alguns dos sucessos estrangeiros dos anos de 1946 e 1947. (Severiano e Mello, 1997).



que de muitas outras terras. Admiremos a música dos outros países, mas antes amemos e exaltemos a música de nossa terra. (Almirante, 1947)<sup>44</sup>

Irradiado semanalmente do teatro-auditório da Rádio Tupi, em interpretações ao vivo, ao longo de cinco anos (1947 – 1952), *O pessoal da velha guarda* pretendeu resgatar o olhar patriótico dos ouvintes para uma fração da produção musical do país – sensibilizando-os por meio de audições que provocavam sentimentos de saudade e nostalgia – revivendo os sucessos musicais das primeiras gerações de compositores, cantores e instrumentistas populares brasileiros<sup>45</sup> e valorizando músicos veteranos na década de 1940, herdeiros dessa tradição – sendo Pixinguinha o expoente maior dessa geração.

Com duração de 30 minutos, o programa contava com a participação de três conjuntos diferentes que se revezavam, cada um responsável, em média, por pelo menos dois números musicais. A Orquestra do *O pessoal da velha guarda* executava arranjos de Pixinguinha sob sua regência. O Grupo dos Chorões, no qual se destacava o bombardino de Raul de Barros, tocava choros e acompanhava cantores convidados, como Ademilde Fonseca, Paulo Tapajós, Alcides Gerardi, Onéssimo Gomes, o próprio Almirante, entre outros. Pixinguinha com seu saxofone formava a dupla com o flautista Benedito Lacerda à frente do regional de Benedito, um dos mais célebres conjuntos da história da música popular brasileira, composto por Dino 7 Cordas (Horondino Silva), o violonista Meira (Jayme Thomas Florêncio), o cavaquinista Canhoto (Waldirio Frederico Tramontano), Gilson no pandeiro e Pedro da Conceição na percussão. Em alguns programas o piano figurava como solista, executado por Lauro Araújo e Ernani Filho.

---

<sup>44</sup> Todas as citações de falas de Almirante no programa *O pessoal da velha guarda* provêm das seguintes fontes:  
1) Roteiros do programa que se encontram no Arquivo Almirante, na FMIS-RJ. Serão identificados como (Almirante, data).  
2) Fonogramas da Collector's Studios Ltda. que reeditou 20 programas dirigidos e apresentados por Almirante. Serão identificados como (Almirante, data+letra).  
3) Fonogramas que se encontram em fitas de rolo pertencentes ao Arquivo Jacob do Bandolim, na FMIS-RJ. Serão identificados como (Almirante, data – Arquivo Jacob do Bandolim).

<sup>45</sup> Nos referimos a compositores, cantores e instrumentistas populares brasileiros nascidos na segunda metade do século XIX, a maior parte deles atuante na cidade do Rio de Janeiro.



compassos, passando para as cordas, que logo se unem aos sopros ao longo dos oito compassos seguintes, com base de percussão em ritmo classificado no roteiro como “samba do partido alto”.<sup>48</sup> A atenção dos ouvintes é chamada através do recurso de utilização do ritmo brasileiro de maior aceitação popular desde os anos 1930, e que mais caracteriza a identidade da música popular brasileira do momento. Uma parada brusca dá destaque à empresa que oferece o programa.<sup>49</sup> Os trechos subsequentes criam uma atmosfera de “viagem musical ao passado”, do samba ao repertório canônico de compositores nascidos na segunda metade do século XIX. O título do programa *O pessoal da velha guarda* é dito sobre o trecho musical, “Acorda, abre a janela, Estela”, de Benedito Lacerda e Herivelto Martins, um samba lançado no final da década anterior, sucesso de 1939, em “frase grandiosa”. Sobre o trecho musical da schottisch “Yara” – um clássico do maestro fundador da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, Anacleto de Medeiros (1866-1907) – com destaque para “forma dançante” na execução da orquestra, o propósito e a direção musical do programa são apresentados: “um programa para oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje, em arranjos especiais de Pixinguinha para a Orquestra exclusiva do *O pessoal da velha guarda*”. Em seguida, sobre a polca “Atraente” – um clássico da maestrina Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935) – ressaltando a “forma grandiosa” na execução da orquestra, e após a longa fermata, os gêneros musicais que figuram no programa são apresentados: “polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros... enfim, as músicas tradicionais das serenatas”, com destaque para a instrumentação, além da

---

<sup>48</sup> A definição do ritmo no roteiro é de samba de partido alto, entretanto não devemos tomar o o ritmo característico de samba de partido alto dos dias de hoje como referência. Para os ouvidos de hoje, o ritmo que se escuta se assemelha a uma batida básica de samba.

<sup>49</sup> A tradicional empresa americana de perfumes e sabonetes Lanman & Kemp-Barclay & Co., Inc., instalada em Nova York desde 1808, foi a primeira a patrocinar o programa, mas não permaneceu por mais que seis meses. A partir de outubro de 1947, se destacaram as rádios Tupi e Tamoio como apresentadores (no momento da parada brusca), e os patrocinadores nacionais, Vinhos Único e Champagne Mônaco, foram mencionados no final do prefixo e no final do programa. O destaque à apresentação do patrocinador feita na parte inicial do prefixo foi retomado com os patrocínios do suplemento vitamínico Iofoscal (1948), cachaça pernambucana Chica Boa (1949), Elixir de Inhame Goulart (1950), todos três, produtos nacionais. De 1950 a 1952, a empresa inglesa, responsável pelo Sal de Fruta ENO, passou a impor um novo formato ao programa, exigindo menção mais frequente à sua marca. Além de ser mencionada mais vezes, a marca do patrocinador passou a entrecortar os números musicais com jingles e concursos entre os ouvintes.

legitimidade e autenticidade dos executantes: “tocadas também por um legítimo GRUPO DE CHORÕES, formado de bombardinos, flautas, violões, saxofones, cavaquinhos... e entoadas por autênticos seresteiros”. A palavra “seresteiros” é a chamada para a voz plangente que canta os quatro primeiros versos da canção “Pudesse esta paixão” – também de Chiquinha Gonzaga – com acompanhamento do Grupo dos Chorões. Sobre os dois versos finais o locutor apresenta a dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda: “a flauta de Benedito Lacerda em diálogos harmônicos com o trêfego saxofone de Pixinguinha”, destacando a forma de execução em contraponto do saxofone, e como ilustração musical, Pixinguinha e Benedito tocam um trecho do choro “1 x 0” de Pixinguinha: os dois compassos iniciais e os dois finais, com acompanhamento do regional. A orquestra ataca logo em seguida, tocando um intervalo de 4ª Justa, que cumpre uma dupla função: a de caracterizar as duas primeiras notas do samba “Na Pavuna” – de autoria de Almirante em parceria com Homero Dornellas (1901 – 1990), um clássico do repertório de Almirante, da época em que integrou o grupo Bando de Tangarás – e a de introduzir a primeira nota longa da valsa “Clélia”, do trompetista Luiz de Souza e Catulo da Paixão Cearense – outro cânone do repertório seresteiro – retomando a ambientação nostálgica dos tempos das serenatas do Rio Antigo na apresentação do comando da “mais alta patente do rádio”, finalizando, portanto, com o credenciamento da direção de produção do programa.

A transcrição a seguir mostra o roteiro redigido por Almirante contendo o repertório da quarta audição do programa, em abril de 1947 (ver cópia do original de um roteiro semelhante no Anexo 3 – Figura 1).

## TRANSCRIÇÃO DO ROTEIRO DO PROGRAMA n° 4

Data: 9 de abril de 1947

- 1 – ORQUESTRA – CARACTERÍSTICA DE ABERTURA.
- 2 – CORO FEMININO – CANTIGA DE RODA. **Ataca forte; cai em fundo.**
- 3 – CANTO**  
**CHORÕES - ROSA, valsa.**
- 4 – ORQUESTRA – JUBILEU, dobrado. **Ataca forte; cai em fundo.**
- 5 – ORQUESTRA – OS BOHEMIOS, tango.**
- 6 – VIOLÕES – BAIXARIA PROLONGADA. **Ataca forte; cai em fundo.**
- 7 – BENEDITO – PIXINGUINHA**  
**REGIONAL - EVOCAÇÃO, choro.**
- 8 – CHORÕES – Daynéa, polka. **Ataca forte; cai em fundo.**
- 9 – CANTO**  
**CHORÕES – OS OLHOS DELA, schottisch.**
- 10 – FLAUTA  
REGIONAL - CORTA-JACA (O Gaúcho), tango. **Ataca forte; cai em fundo.**
- 11 – ORQUESTRA – RITMO DE PASO DOBLE – Do último tempo do 6º compasso.
- 12 – ORQUESTRA – FRASE DO GUARANY. Do dueto.
- 13 – ORQUESTRA - LA MATTCHITCHE – Do 14º compasso ao 22º.
- 14 – CANTO**  
**REGIONAL - LA MATTCHITCHE.**
- 15 – ORQUESTRA - LA MATTCHITCHE – Do 14º compasso ao 22º.
- 16 – ORQUESTRA - LA MATTCHITCHE. Todo o arranjo.**
- 17 – ORQUESTRA – CARACTERÍSTICA PARA FINALISAR.  
(Almirante, 1947)

Os números 3, 5, 7, 9, 14 e 16, em negrito, indicam as peças executadas. Nesta audição foram três peças cantadas com o acompanhamento pelo Grupo dos Chorões: a valsa “Rosa”, de Pixinguinha, a schottisch “Os olhos dela”, de Irineu de Almeida, oficleidista e trombonista, professor de Pixinguinha, e o paso-doble “La Mattchitche”, do compositor francês Charles Borel-Clerc. Pela orquestra foram executadas duas peças: o tango “Os Boêmios” de Anacleto de Medeiros e novamente o paso-doble “La Mattchitche”, desta vez em versão instrumental. O choro “Evocação”, do pianista gaúcho Rubens Leal Brito, é a única peça executada pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, representando, ao lado da valsa “Rosa”, a vertente de repertório de compositor contemporâneo. Os números 2, 4, 6, 8 e 10, que precedem os números musicais, contendo a observação “Ataca forte; cai em fundo”, são indicações de vinhetas, pequenos trechos de peças escolhidas como pano de fundo da fala de apresentação de Almirante de cada música executada. Observa-se, na inclusão dessas vinhetas, uma estratégia perspicaz para capturar a atenção do ouvinte, preenchendo os espaços

“em branco” entre uma música e outra e fornecendo conteúdo informativo capaz de instigar a sua sensibilidade através da associação de um trecho musical condizente.

A estrutura detalhista e caprichosa do roteiro demonstra a extraordinária capacidade de organização e planejamento de Almirante, presente desde o início de sua carreira como produtor radiofônico, conforme foi exposto no Capítulo 1.

### **2.3) A expressão “velha guarda”**

Na inauguração da série, em 19 de março de 1947, com sua tradicional saudação – “Boa noite ouvintes de todo o Brasil” – Almirante explicou o novo título de seu programa:

Sei que muitos de vocês andaram fazendo conjecturas sobre o que poderia eu vir a apresentar com esse título. É uma coisa muito simples: a expressão “velha guarda” que é, pode-se dizer, tradicional, no Brasil, indica imediatamente que aqui serão tratadas coisas dos tempos passados. É lógico. A expressão, porém, tem uma origem curiosa: ela – vê-se logo – é a inversão de um nome que foi muito popular nesta cidade há muitos e muitos anos: Guarda Velha. Guarda Velha foi o antigo nome da atual rua Treze de Maio. Antigamente, aquela rua vinha até a esquina da rua de São José. E justamente ali, na esquina, onde hoje existe um refúgio triangular onde os passageiros da Tijuca têm um ponto de ônibus, havia um quartel, instalado no tempo da Bobadela. Era o quartel onde ficava a guarda encarregada de manter a ordem entre os escravos e galós que iam buscar água no famoso chafariz da Carioca, que era defronte. Aquele quartel se chamava Guarda Velha. Com o tempo, o título foi se invertendo, passando a designar coisas do passado. E, curiosamente, foi-se chegando aos assuntos musicais, especialmente àqueles que tratavam da nossa música popular e dos seus intérpretes, cantores ou instrumentistas. (Almirante, 1947)

A origem da expressão “velha guarda” e a associação ao nome “guarda velha” foi objeto de discussão de diversos pesquisadores. Alguns historiadores chegaram a afirmar ter sido Almirante o responsável por cunhar a expressão por ocasião do programa, certamente devido à forma como a sua figura ficou marcada à liderança do movimento em prol da recuperação da memória da música popular urbana do país nos anos 1940. (Bessa, 2005:154, 155). Mas como podemos observar no roteiro de inauguração da série, a expressão “velha guarda” já era tradicional no Brasil na época do programa, utilizada para designar “coisas dos tempos passados”, tendo sua origem, segundo Almirante, na inversão do nome “Guarda Velha”, que era muito popular na cidade. Nas inúmeras referências à “velha guarda” presentes no livro de memórias *O choro – reminiscências dos chorões antigos*, do carteiro e chorão Alexandre Gonçalves Pinto, publicado em 1936, podemos constatar essa tradição. A popularidade do nome Guarda Velha na cidade do Rio de Janeiro também pode ser verificada:

Humberto Moraes Franceschi (2002:158,159) e José Ramos Tinhorão (2005,160-165) mencionam um ponto de diversão popular nas últimas décadas do século XIX, o Café Cantante Jardim da Guarda Velha, teatrinho situado “no vasto terreno arborizado do largo da Carioca”, curiosamente localizado nas imediações do quartel mencionado no roteiro de Almirante.

O nome Guarda Velha já havia sido usado por Pixinguinha para batizar uma das orquestras que constituiu em fins de 1931 para atuar na execução de seus arranjos para gravadora Victor. Em 1944, na Rádio Nacional, Almirante dedicou uma das audições do programa *A história das orquestras e músicos do Rio* a essa orquestra – o Grupo da Guarda Velha – aproveitando para fazer uma breve retrospectiva da carreira artística de Pixinguinha desde a sua viagem à Europa como integrante dos Oito Batutas, no início dos anos 1920, até a sua contratação como diretor artístico da gravadora Victor em 1929. No roteiro desse programa, além da referência ao quartel situado à Rua Treze de Maio, Almirante forneceu outras referências ao nome: informou que “nas primeiras décadas do século XX, Guarda Velha era o nome de uma cerveja preta, daquelas chamadas “marca barbante”, que se vendiam a 400 réis a garrafa e cujas rolhas saltavam quando se arrebetava o barbante que as prendia. Antes ainda, Guarda Velha tinha sido um nome de um famoso bar existente na Rua Senador Dantas”.<sup>50</sup>

No mesmo roteiro de novembro de 1944, Almirante esclareceu que o nome “Guarda Velha foi aplicado à orquestra de Pixinguinha porque todos os seus componentes eram homens maduros, experimentados, gente da antiga, da velha guarda”. De fato, a iniciativa para criação do grupo partiu, além de Pixinguinha, dos veteranos Donga (1890-1974) e João da Baiana (1887-1974). O repertório do Grupo da Guarda Velha era composto por marchas, sambas carnavalescos como “O teu cabelo não nega” (Irmãos Valença e Lamartine Babo),

---

<sup>50</sup> Roteiro do programa *A história das orquestras e músicos do Rio*, 21 de novembro de 1944. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

“Ride palhaço” e “Linda morena” (ambas de Lamartine Babo); e músicas de sabor africano – classificados por Almirante como “música típica” (sambas da Bahia, sambas de partido-alto como “Patrão prenda seu gado”; músicas de tradição religiosa afro-brasileira, como “Quê-quê rê quê quê, ô Ganga”, ambas de de Donga, Pixinguinha e João da Baiana) – executadas com uma formação instrumental de percussão jamais utilizada em orquestras até então, que incluía além da bateria e do pandeiro, instrumentos como o omelê, a cabaça e o prato-e-faca.

Procurando a origem do nome “velha guarda” no programa *O pessoal da velha guarda* o pesquisador americano Bryan McCann também faz referência ao Grupo da Guarda Velha nos anos 1930. Na sua visão, no final dos anos 1920 e ao longo da década de 1930 Pixinguinha estava atento para a transição que estava a caminho, com a perda de espaço do choro para o samba. Acredita que o Grupo da Guarda Velha, nos anos 1930, tenha sido uma versão remodelada dos Oito Batutas nos anos 1920, pois na comparação entre o estilo de choro executado pelos dois grupos, sua avaliação é de que não há grande diferença. O nome dado ao Grupo da Guarda Velha, na sua opinião, mostra que Pixinguinha estava consciente do fato de que a música que o celebrou nos anos 1920, estava agora fora de moda, e que aos 34 anos de idade ele era considerado antiquado. Complementa que o nome Guarda Velha estava mais de acordo com os companheiros veteranos Donga e João da Baiana, cerca de dez anos mais velhos que Pixinguinha. Sua conclusão para a origem do batismo do programa é que, cerca de quinze anos mais tarde, Almirante ressuscitaria o nome do Grupo da Guarda Velha, com uma ligeira variação, transformando-o no símbolo de um movimento de reabilitação da música popular brasileira (McCann, 2004:166).

Consideramos que a avaliação de McCann, para quem quase inexistente a diferença de estilo entre os dois grupos, seja um julgamento superficial que talvez se justifique pela dificuldade em perceber sutilezas características de uma linguagem musical que não lhe é nativa. Nos registros fonográficos dos Oito Batutas em 1923, o grupo privilegiou a gravação



de maxixes, que diferem completamente das marchas, sambas e músicas de sabor africano do Grupo da Guarda Velha (Ouvir CD, faixas 22 e 23 – Anexo 4). Embora McCann diga que Almirante teve conhecimento da existência do Grupo da Guarda Velha, sua afirmação de que não há registro da reação de Almirante ao grupo revela que sua pesquisa na documentação da FMIS-RJ não alcançou os roteiros do programa *A história das orquestras e músicos do Rio*.

Parece-nos que o nome Guarda Velha para o grupo de Pixinguinha nos anos 1930 está condizente com o repertório “típico” – para utilizar o termo empregado por Almirante – executado por “gente da antiga”, ou seja, músicos herdeiros de tradições passadas de geração em geração, o que não significa dizer fora de moda, ou antiquado. Na sua dissertação de mestrado, “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro” (1929 – 1935), Paulo Aragão argumenta justamente o contrário, ressaltando as importantes inovações trazidas pelo grupo, refletidas nos arranjos de Pixinguinha:

[...] é interessante ressaltar que a Guarda Velha misturava em sua própria concepção elementos de tradição e de modernidade, refletidos diretamente na sonoridade e nos arranjos do grupo. [...] o apego ao passado não parecia uma proposta purista, que fizesse excluir da sonoridade do grupo elementos de modernidade e elementos ostensivamente híbridos. A presença da bateria em alguns arranjos, por si só, parece demonstrar isso. Além disso importantíssimas inovações foram introduzidas por Pixinguinha justamente em arranjos da Guarda Velha. [...] Talvez a mais marcante dessas inovações tenha sido a utilização de modulações nos arranjos de canções, algo que contribuiu não apenas com um alargamento das possibilidades de estruturação harmônica na música popular brasileira como também acabou por interferir em outros parâmetros, como a estrutura formal utilizada até então. (Aragão, 2001:86)

Um fato inegável é a maneira como a expressão “velha guarda” se fixou na sociedade após o término do programa, até mesmo dificultando as referências feitas à “guarda velha”. Em uma carta de Almirante de junho de 1964 (no ano da transferência do seu arquivo a FMIS-RJ), à cronista Lasinha Luis Carlos, encontramos Almirante na qualidade de pesquisador metódico, chamando a atenção da cronista para uma pequena correção que precisava ser feita no texto da sua coluna no *O Jornal*: “Rua da Velha Guarda não e sim Rua da Guarda Velha”. Faz então uma pequena retrospectiva histórica que esclarece o uso de ambas as expressões:

A minha cara cronista – e ótima – Lásinha Luis Carlos: Saudações [...] Permita-me corrigir um pequeno título no *Se esta praça fosse minha*, no *O Jornal* de ontem. Rua da Velha Guarda não e sim “Rua da Guarda Velha”. Em 1932, na Victor, por iniciativa de Pixinguinha, foi usado o nome de “Grupo da Guarda Velha”, inspirado pela existência de uma cervejaria do título de “Guarda Velha”, no início da atual Rua Senador Dantas. Na verdade, nos tempos de Gomes Freire, o título de GUARDA VELHA entrou em voga devido a guarda da água existente no Largo da Carioca.

Em 1947 lancei, no rádio, O PESSOAL DA VELHA GUARDA que perdurou até 1953. No ano seguinte, 1954, em São Paulo (e depois em 1955) teve motivo ao chamado FESTIVAL DA VELHA GUARDA na Record. Ora a expressão “velha guarda” fixou melhor – razão porque todos estabelecem pequena confusão esquecendo-se dos nomes exatos – guarda velha e velha guarda (Almirante, 1964).<sup>51</sup>

Nesta carta fica evidente que o batismo de “Grupo da Guarda Velha” em 1932 foi uma iniciativa de Pixinguinha inspirado pela existência do bar chamado “Guarda Velha”. Já em fins dos anos 1940, nos parece que a responsabilidade pela evocação histórica do nome, trazida do século XVIII, “nos tempos de Gomes Freire”, fazendo referência à guarda que cuidava do chafariz, é de Almirante.

O que importa para compreendermos a trajetória e a fixação do termo “velha guarda” na sociedade carioca é a análise do uso da expressão em momentos históricos diferentes. Nos roteiros dos programas dedicados ao Grupo da Guarda Velha em 1944 e do *O pessoal da velha guarda* em 1947, ambos os termos, “guarda velha” e “velha guarda”, foram empregados com intuito de fazer referência a grupos musicais cujos componentes eram “homens maduros, experimentados”. No entanto, no início dos anos 1930 o termo “guarda velha” – “guarda” antecedendo a palavra “velha” – traz uma referência mais explícita à história social e geográfica da cidade, seja na referência ao bar ou na evocação histórica da ação da guarda mantendo a ordem no recolhimento da água do chafariz. A inversão do termo “guarda velha” para “velha guarda”, já exclui a associação direta ao quartel ou ao bar e expressa mais a noção de uma coletividade, um grupo social cujos integrantes detêm conhecimento tradicional, são precursores na expressão de suas culturas, e que por isso carregam a missão de defender e perpetuar esse conhecimento através das gerações. Essa noção foi a que se arraigou na cultura

---

<sup>51</sup> Carta de Almirante à cronista Lásinha Luis Carlos em 15 de junho de 1964. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

das escolas de samba do Rio de Janeiro, nas velhas guardas da Portela, Mangueira, Império Serrano, Salgueiro, etc.

A palavra “guarda” é adequada para representar essa coletividade pela origem do seu significado militar de defesa, vigilância e proteção. Segundo o Dicionário Aurélio a palavra “guarda” indica: 1. Ato ou efeito de guardar; vigilância, cuidado; 2. Proteção, amparo, favor, benevolência; 3. Homem encarregado de vigiar ou guardar alguma coisa; vigia, sentinela. (Ferreira, 1975:706). No caso da “velha guarda”, trata-se da defesa do que é antigo, da proteção das tradições.

Talvez o primeiro uso da palavra “guarda” relacionada a um movimento artístico tenha sido a “avant-garde”, em francês, ou “vanguarda” em português, dando nome aos movimentos artísticos surgidos na Europa, na virada do século XIX para o século XX, como o fauvismo, o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o futurismo, os quais por sua vez influenciaram o modernismo no Brasil, nos anos 1920. A palavra “vanguarda”, segundo o Dicionário Aurélio, indica: 1. Extremidade dianteira de unidade ou subunidade em campanha (exército); 2. Frente, testa, dianteira; 3. A parcela mais consciente e combativa, ou de idéias mais avançadas, de qualquer grupo social. Grupo de indivíduos que, por seus conhecimentos ou por uma tendência natural, exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico, etc. (Ferreira, 1975:1440)

No final dos anos 1950 e início dos 1960, o título, muito a propósito, do movimento artístico da “jovem guarda”, caracterizou uma identidade oposta à da “velha guarda”. A jovem guarda, influenciada pelo “rock and roll” – protótipo das músicas pop norte-americana e inglesa – representou uma juventude isenta de qualquer compromisso com os padrões estéticos nacionalistas construídos nas décadas de 1920 e 1930.

Seja com o olhar voltado para o passado ou para o futuro, nos parece que o fato mais importante a ser observado nos movimentos artísticos das velhas guardas, vanguardas ou

jovem guardas é a busca de construção de uma identidade. O historiador francês Jacques Le Goff descreve essa busca quando menciona “o futuro, tal como o passado, atrai os homens de hoje, que procuram suas raízes e sua identidade, e mais que nunca fascina-os”. (Le Goff, 1990:196)

A abordagem de resgate da história e da memória presente no programa *O pessoal da velha guarda* representa uma busca pela fixação, pela construção ou re-construção de uma identidade nacional, como veremos a seguir.

#### **2.4) História e memória no discurso radiofônico de Almirante**

Em uma audição dos anos 1950, na fala de abertura, Almirante saúda os seus ouvintes dizendo: “[...] o estado de espírito de cada época reflete-se nas formas melódicas contemporâneas e daí ter-se na música um retrato fiel das várias etapas por que tem passado a humanidade [...]” (Almirante, 1950). Almirante apostou na estratégia de incluir no repertório de cada audição do programa *O pessoal da velha guarda*, músicas ligadas a acontecimentos históricos e sociais como forma de levar a cabo o seu projeto de “reabilitação” da música popular brasileira. A associação da música ao seu contexto histórico e social não só serviu como catalizador de memórias individuais e coletivas mas também contribuiu para a fixação de padrões de identidade cultural. E na medida em que o repertório ia sendo revivido – através da ótica de artistas contemporâneos, ainda que fossem maduros, de gerações passadas, como Pixinguinha e os componentes da velha guarda – ou mesmo a partir da ação de ouvintes que usufruíam da possibilidade de intervenção no programa, sugerindo repertório ou enviando material – uma nova história ia sendo construída, a partir de um novo olhar sobre a representação do legado musical apresentado no programa, em novo contexto histórico e social.

A fala de abertura de Almirante nos remete à idéia de *Zeitgeist* – a atmosfera mental de uma época – presente na Escola dos Annales<sup>52</sup> (Le Goff, 2001:25). Ao trazer para o presente o estado de espírito das melodias da virada do século XIX para o XX, com o apoio de contextualizações históricas, Almirante estava interessado em fazer com que a sociedade brasileira tivesse a oportunidade de reviver a sua própria história, voltando a se encantar com a sua própria música, que andava desprestigiada. Segundo o historiador francês Jacques Le Goff, “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (Le Goff, 1990:366). Isso nos remete ao método proposto por Marc Bloch, um dos fundadores da Escola dos Annales, sobre a construção do pensamento histórico. O historiador inicia o seu ofício se referenciando no presente, na atualidade, e a partir daí “compreende o presente pelo passado” e correlativamente, “compreende o passado pelo presente”. “Se o passado é, por definição, um dado que nada mais modificará [...], o conhecimento do passado é uma coisa em progresso que se transforma e aperfeiçoa incessantemente”. Quando Le Goff analisa o método proposto por Marc Bloch, se faz a pergunta: “mas como organizar o procedimento e a exploração dessa observação histórica?”. E responde: “através do estabelecimento de guias técnicos, inventários, catálogos e repertórios [...]”. Entretanto, segundo ele, o historiador não deve atribuir a esse aparato técnico “o mero papel passivo de um tesouro a explorar, mas a função de um viveiro a serviço de questões a serem levantadas diante dos documentos e da história”. (Le Goff, 2001:26, 27)

Aplicando esse pensamento à atuação de Almirante como produtor do *O pessoal da velha guarda*, entendemos que a seleção de repertório do programa e os comentários de apresentação representam o produto da sua análise crítica baseada no vasto material inventariado na produção de programas históricos anteriores e na elaboração do *Dicionário de*

---

<sup>52</sup> A Escola dos Annales foi um movimento liderado pelo historiador francês Marc Bloch (1866-1944) e por Lucien le Febvre, a partir de 1929, que buscou renovar a historiografia francesa, se opondo à filosofia positivista do final do século XIX, segundo a escola de Auguste Comte (1798-1857), que percebia a história como uma crônica de acontecimentos (*histoire événementielle*). Também conhecida como História das Mentalidades, privilegiava os modos de pensar e de sentir dos indivíduos de uma mesma época.

*músicos e compositores brasileiros* – a transformação do seu “tesouro” em “viveiro”. Acreditamos que Almirante buscou desenvolver nos ouvintes uma escuta historicizadora que localizaria o repertório no passado e permitiria que fosse apreciado enquanto repertório do passado, mas não simplesmente “velho” ou ultrapassado.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. Nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) não escaparam à vigilância dos governantes, mesmo se podem controlar esta memória tão estreitamente como os novos utensílios de produção desta memória, nomeadamente a do rádio e a da televisão. (Le Goff, 1990:411).

Ao criar um arquivo, instigar a produção de vestígios históricos sobre a música popular brasileira e a ordenação desses vestígios, Almirante teve grande parcela de responsabilidade pela transição da memória social oral para a memória social escrita da música popular brasileira. A sua posição como “homem de rádio” certamente permitiu que ele estivesse em uma condição privilegiada para exercer influência sobre a sociedade, segundo os princípios do que considerava ser característico da identidade nacional.

### **2.5) Análise da construção de história e memória no *O pessoal da velha guarda***

Percebe-se no discurso radiofônico de Almirante o propósito de incitar processos mnemônicos como estratégia para fixação desses padrões de identidade através da associação de práticas sonoras a fatos históricos, lugares, hábitos sociais e sentimentos compartilhados. Para análise do processo de construção de história e memória no *O pessoal da velha guarda*, consideramos pertinente a categorização do seu discurso relacionada no quadro abaixo.

**Quadro 1 - Construção de história e memória no *O pessoal da velha guarda***

1. Evocação do sentimento de nostalgia
2. Incitamento de memórias individuais na comunicação com os ouvintes
3. Evocação da identidade nacional
4. Evocação da identidade carioca
5. Mudanças de hábitos e espaços sociais
6. Mudanças nos modos de transmitir e divulgar o repertório

### **2.5.1) Evocação do sentimento de nostalgia**

A evocação da saudade no *O pessoal da velha guarda* – incitada a partir de referenciais sonoros e do conteúdo informativo e expressivo das falas de apresentação – foi uma estratégia utilizada para seduzir os ouvintes a valorizarem o repertório do passado trazido para o presente. O recurso contribuiu para despertar o sentimento de pertencimento a partir dos referenciais determinados por Almirante como sendo característicos da nacionalidade brasileira.

Eis aqui, novamente, *O PESSOAL DA VELHA GUARDA*. Fala agora a voz da saudade, evocando, por meio da música, cenas de antigamente, momentos bons que se fixaram nas velhas melodias que, ouvidas hoje, são como que um toque de reunir para aqueles que amam as nossas tradições... Cada música que aqui reaparece tem um significado especial para cada ouvinte. Eis porque todas as melodias que figuram no *O pessoal da velha guarda* constituem um recado que o passado manda ao presente por meio dessa doce emissária que se chama saudade. (Almirante, 1950)

Nessa passagem está claramente expressa a ação de Almirante no sentido de integrar o repertório do passado – “as velhas melodias” – à tradição, tendo a “doce emissária” saudade, como aliada. No Arquivo Almirante há vários registros que constataam a reação nostálgica dos ouvintes do programa, como por exemplo, na carta do ouvinte Manoel Quirino Pereira Sobrinho, de Nilópolis: “Jamais deixarei de apreciar os belos e confortadores programas da Velha Guarda, embora tenha que no fim (como na terça-feira) recorrer aos calmantes, entre lágrimas e soluços, diante das comoções que eles nos trazem”, e no comentário do crítico musical Miguel Curi, do jornal *A Manhã*: “o programa, bulindo com o sentimentalismo de muita gente, agrada a todos os que sabem ver, no passado, os embelezamentos que o presente e o porvir desfiguram ou esmaecem”.

Uma maneira de despertar a saudade foi comparando o tempo presente com o passado. No presente, destacou os males da modernidade – a guerra, a pressa imposta pelo avanço industrial, o sacrifício do trabalho árduo pela sobrevivência, o cansaço – em contraste com os benefícios que havia no passado – a calma, a serenidade, as confraternizações festivas nos salões, nos ambientes familiares, nas ruas, em serenatas em noites de lua. Na apresentação de

“Naquele tempo”, de Pixinguinha, Almirante falou aos ouvintes: “[...] sua melodia nos transporta àqueles tempos em que ninguém sonhava com bombas atômicas, em que 30 km/h já era velocidade de estarrecer, e em que a luta pela vida, pelo pão, pelo leite, pelo feijão, não sulcava as fisionomias com o rastro fundo que deixam as preocupações de hoje” (Almirante, 1947e). Na abertura de outra programa este contraste também esteve presente, associado a intenção explícita, dirigida aos ouvintes, de despertar saudades:

Preparem-se mais uma vez para voltar ao passado nas asas dessas melodias cheias de encantamento. Preparem-se para evocar os bons tempos em que não havia filas, nem comandos, nem a pressa assassina dos nossos dias. [...] Ao organizarmos cada uma dessas audições, nosso pensamento vai todo para vocês, que nos devem estar ouvindo agora. Cada música que escolhemos, é objeto de considerações especiais. E por fim, *só incluímos nessas meias horas aquelas que nos deixam a certeza de que hão de despertar saudades*, que hão de encher vocês de pensamentos bons e de lembranças amáveis. (Almirante, 1948d - Grifo meu)

Em vários títulos de músicas do repertório estão expressos o olhar para o passado e o sentimento da saudade. Alguns exemplos são: “No meu tempo era assim”, choro de Eduardo Souto; “Ainda me recordo” e “Naquele tempo”, choros de Pixinguinha; “Saudades do Rio”, choro de Zequinha Reis; “Saudades de Ouro Preto”, valsa de Balduino Rodrigues do Nascimento; “Terna saudade”, valsa de Anacleto de Medeiros.

Percebe-se um paralelo desse quadro de evocação de um passado glorioso, da comoção gerada a partir do ato da recordação na comparação com o presente, com o que ocorre nas velhas guardas das escolas de samba e ainda se reflete em produções contemporâneas. Podemos citar como exemplo as letras do samba “Quantas Lágrimas” do compositor Manacéia (1921 – 1995), da Velha Guarda da Portela e do samba “Antiguidade” de Délcio Carvalho da escola de samba Império Serrano



**“Quantas Lágrimas”**<sup>53</sup> (Manacéia)

Ah! Quantas lágrimas eu tenho derramado  
Só em saber que eu não posso mais  
Reviver o meu passado  
Eu vivia cheio de esperança e de alegria, eu cantava, eu sorria  
Mas hoje em dia eu não tenho mais a alegria dos tempos atrás

Só melancolia os meus olhos trazem  
Ah! Quanta saudade a lembrança traz  
Se houvesse retrocesso na idade eu não teria saudade da minha mocidade

A letra do samba “Antiguidade” é um exemplo mais recente, que mostra como esse quadro de nostalgia permaneceu no ambiente do samba.

**“Antiguidade”**<sup>54</sup> (Bebeto di São João, Davi Corrêa e Délcio Carvalho)

Você tem que respeitar antiguidade  
A Velha Guarda só nos traz felicidade  
Se liga na filosofia ou senão vai embora  
O pagode só para depois do romper d’aurora.

Pergunte só à tia Vicentina  
Que brincadeira na jaqueira  
*No seu tempo de menina*  
*O samba era puxado no gogó*  
*Pois não tinha microfone*  
*Só cavaco em tom maior*  
Assim rolava o samba a noite inteira  
Jogando água no chão  
Pra não levantar poeira

Cartola, Zé Ketí, Candeia e Paulo da Portela  
Deus os tenha em sua glória  
Numa homenagem singela  
Silas que não posso esquecer  
E outros que na memória  
Para sempre hão de viver  
Com a recordação minh’alma chora  
Se você não tem respeito  
Ponha-se daqui pra fora

Além da ambientação nostálgica que traz a lembrança de como aconteciam as manifestações musicais do samba em comparação com o presente, e a evocação da memória dos sambistas pioneiros, um conceito que se destaca nos versos de “Antiguidade” é a necessidade de respeitar esse passado e os detentores dessa herança musical. Os dois últimos versos: “Se

---

<sup>53</sup> O samba “Quantas lágrimas”, de Manacéia, foi lançado pela Velha Guarda da Portela, em 1970, no LP “Portela passado de glória” produzido pelo cantor e compositor Paulinho da Viola.

<sup>54</sup> O samba “Antiguidade”, de Bebeto di São João, Davi Corrêa e Délcio Carvalho, foi lançado por Délcio Carvalho em 2000, no CD “A Lua e o Conhaque”, dedicado ao seu repertório autoral e produzido por Afonso Machado.

você não tem respeito / Ponha-se daqui pra fora”, representam um passo adiante: a exclusão de quem não reconhece o valor dessa filosofia. Percebemos na representatividade desses versos uma semelhança com a postura de Almirante n’*O pessoal da velha guarda*, de não incluir na programação, ou mesmo de rechaçar aqueles que não estivessem alinhados ao conceito e à estética veiculados no programa.

### **2.5.2) Incitamento de memórias individuais na comunicação com os ouvintes**

O recurso de “atender a pedidos” foi utilizado como forma de valorizar memórias individuais alinhadas à estética do programa. Isso passou a ser mais frequente nas últimas audições, a partir dos anos 1950, talvez pela necessidade de adequação do programa aos interesses do patrocinador – nessa época, o Sal de Fruta ENO – que pretendia satisfazer diretamente os ouvintes provenientes de várias regiões do país, atendendo aos seus anseios explicitados, ao mesmo tempo em que injetava no programa um maior número de intervenções convidativas ao consumo, na forma de jingles. Os comentários sinestésicos de Almirante, com vinhetas de pano de fundo da sua fala, comuns nas audições de fins dos anos 1940, foram substituídos por falas curtas, sem música de fundo, cedendo espaço para a publicidade do patrocinador. Abaixo segue um exemplo da fala de Almirante convidando os ouvintes a enviarem seus pedidos:

[...] qualquer ouvinte pode agora pedir qualquer música ao *O pessoal da velha guarda*, que *O pessoal da velha guarda* atende logo. Como podem ter notado, estes últimos programas têm sido feitos todos a base de músicas pedidas pelos nossos amáveis ouvintes. Agora, por exemplo, vamos atender ao que nos pede o Dr. Gérson de Matos, de Catanduva, em São Paulo, que faz questão de ouvir aqui, como diz ele na carta, “para recordar os tempos em que andei pelo Rio de Janeiro estudando, isto aí por 1907 ou 8. (Almirante, 1952c)

Nesse novo formato, o programa estabeleceu mais um ponto de contato com seus ouvintes, na introdução de uma espécie de “jogo da memória” que fazia um vínculo direto com o patrocinador. No jogo, intitulado Concurso ENO, os ouvintes eram premiados com quantias em dinheiro ao enviarem cartas para o programa com as respostas corretas para identificação de trechos de músicas do presente e do passado, executadas ao soar de um

“diapasão”. O chamado “diapasão” era o entoar das letras “E” “N” “O” cantado por um trio vocal na forma de um arpejo de acorde perfeito maior (a letra “E” era a nota fundamental, “N” a terça, e “O” a quinta). A letra “E” correspondia à “música de hoje”, a letra “N” à “música de ontem” e a “O” à “música de ante-ontem”. Interessante observar que a resposta correta para a música mais antiga, a “música de ante-ontem”, era a que premiava o ouvinte com mais dinheiro. A estratégia, além de ser um convite para aumentar o interesse pelo repertório antigo, transmite a idéia de que “o mais antigo tem mais valor”. O locutor fazia duas intervenções: a primeira para preparar os ouvintes para estarem à postos para identificação das melodias:

Locutor: “Uma comida boa é sempre fácil de comer, mas às vezes é difícil de digerir. Ajude a sua digestão com uma dose do Sal de Fruta Eno digestivo, antiácido e laxativo. Sal de Fruta Eno [trio vocal cantando “E, N, O”]. Quando o diapasão Eno soar novamente fiquem atentos. Logo em seguida serão mostradas as melodias E-N-O de nosso concurso Eno de hoje. Portanto, lápis, papel e boa memória.

E a segunda para fazerem as vinhetas das músicas serem executadas:

O diapasão Eno soou pela segunda vez no *O pessoal da velha guarda* anunciando as melodias E-N-O do nosso concurso Eno de hoje. Como sabem, a melodia E, “música de hoje”, dá um prêmio de 200 cruzeiros. A melodia N, “música de ontem”, dá um prêmio de trezentos cruzeiros, a melodia O, “música de anteontem”, dá um prêmio de quinhentos cruzeiros.

### **2.5.3) Evocação da identidade nacional**

A evocação patriótica no programa se refletiu como uma busca pela reafirmação da identidade nacional através da exaltação de ideais cívicos. Na época do programa, o fato da Segunda Guerra Mundial ter sido um acontecimento recente – um conflito no qual o país havia participado integrando a liga de países vencedores – certamente contribuiu para que o sentimento patriótico do século XIX fosse transportado para o século XX. Vejamos a seguir cinco exemplos de números musicais que apresentam essa temática: “Partimos para Mato Grosso”, “Cinco de novembro”, “Minas Gerais”, “O Ferramenta”, “O pinhal”.

Para introduzir o ambiente militarista na apresentação de “Partimos para Mato Grosso”, um toque militar de caixa aparece como pano de fundo da fala de Almirante. A apresentação mostrou como a sociedade do século XIX expressou o seu apoio ao governo

diante de conflitos políticos, trazendo para o ambiente dos salões, a coreografia da marcha dos militares:

**Partimos para Mato Grosso**<sup>55</sup>

Música escrita em época de grande movimentação patriótica, quando se tornou necessário o envio de tropas para a província de Mato Grosso, a música tomou para si um pouco do ambiente militarista que por aqui imperava. Por isso, sua segunda parte se aproveita de toques militares e da marcha batida. Naquele tempo, bem àquele tempo que eu digo, há uns 60, 70, ou 80 anos, hein? Quando essa música era tocada nos salões, os pares, durante a segunda parte, se desençavam, e cavalheiro e dama marchavam lado a lado militarmente. Os homens com a mão na testa em atitude de continência.[...] (Almirante, 1947g)

O mesmo apoio está expresso na canção “Cinco de novembro”, de autoria do palhaço negro Eduardo das Neves (1874 – 1919), cujos versos descrevem o atentado ao presidente Prudente de Moraes, que teve como desfecho a morte trágica do Ministro da Guerra, o Marechal Carlos Machado Bittencourt, em 5 de novembro de 1897. Na canção – que marcou época na voz do próprio autor – há a exaltação de ideais cívicos como a valentia, o dever, o orgulho de ser brasileiro e a demonstração de solidariedade e afeto diante da consternação causada pelo acontecimento trágico envolvendo um oficial do governo. Para envolver os ouvintes nesse ambiente, na apresentação de “Cinco de novembro”, Almirante fez a orquestra tocar, como pano de fundo de sua fala, a “marcha fúnebre”. Transcrevo a seguir os versos da canção (Almirante, 1947f):

**Cinco de novembro**<sup>56</sup>  
(Eduardo das Neves)

Cinco de novembro  
A data fatal  
Em que se deu a morte  
Desse marechal  
O Brasil pranteia  
Brada o mundo inteiro  
Chora o bravo exército  
Pelo audaz guerreiro

Quem é que não sente  
Em seu coração  
A profunda mágoa  
De toda nação  
Esse golpe fero

---

<sup>55</sup> “Partimos para Mato Grosso”, polca-marcha de Zeferino M. Hourcades, executada pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

<sup>56</sup> “Cinco de novembro”, choro-canção, de Eduardo das Neves, cantada por Roberto Silva e acompanhada pelo Grupo dos Chorões.

O golpe fatal  
Que prostrou por terra  
Nosso marechal

Venho dar meus pêsames  
Como brasileiro  
Ao valente exército  
Ao Brasil inteiro  
À família em prantos  
Queira os receber  
Pela nobre vítima  
Filha do dever

Em “Oh! Minas Gerais”, canção que transformou-se em hino popular do estado mineiro, temos mais um exemplo de evocação patriótica. Almirante esclareceu a relação com a canção italiana, “Vieni sul mar”, aclimatada no Brasil. Segundo ele, “Vieni sul mar” já era conhecida no Rio de Janeiro em 1910 “quando um acontecimento de grande influência na vida da cidade veio fazer com que ela recebesse versos em português” (Almirante, 1947e). Era a chegada à Baía de Guanabara, do navio de guerra que recebeu o nome de Minas Gerais. O navio imponente fez com que a sociedade se manifestasse exultante pois sentia-se beneficiada pela novidade que representava o progresso. Com o tempo, sem saber que os versos se referiam ao navio, o povo foi atribuindo a canção ao estado de Minas Gerais, e a letra do estribilho foi simplificada, entrando nela somente o nome de Minas Gerais. O autor da homenagem, em versos patrióticos, foi mais uma vez Eduardo das Neves:

**“Oh! Minas Gerais”<sup>57</sup>**  
Viva a armada viril brasileira  
Que hoje pode, orgulhosa, cantar  
É no mar, pelo sul, a primeira  
Pois ostenta o gigante do mar  
Já não teme os poderes navais  
É também poderosa e viril  
Basta a força do Minas Gerais  
Pra defesa do nosso Brasil  
(REFRÃO)  
Louros triunfais  
O século nos traz  
Vamos saudar o gigante do mar  
O Minas Gerais

---

<sup>57</sup> “Oh! Minas Gerais”, canção do folclore italiano com versos de Eduardo das Neves, cantada por Déo, Coro e acompanhada pelo Grupo dos Chorões.

Como estratégia para criar um ambiente envolvente, a partir de um canto evocativo da nacionalidade, Almirante convidou a platéia a participar fazendo coro: “o auditório poderá fazer coro conosco, cantando essa página patriótica dos tempos em que o povo se orgulhava tanto de seus progressos materiais, e até os glorificava em suas cantigas populares”.

Observamos que ao envolver os ouvintes na evocação histórica de um ambiente de defesa militar, presente nos três exemplos citados acima, “Partimos para Mato Grosso, “Cinco de novembro” e “Oh! Minas Gerais”, Almirante buscava criar um paralelo com a noção de defesa intrínseca à Velha Guarda, na proteção do patrimônio cultural artístico brasileiro.

Ao apresentar “O Ferramenta”,<sup>58</sup> – tango-fado português que Ernesto Nazareth compôs em homenagem ao capitão português Antônio da Costa Bernardes, apelidado Ferramenta, um dos primeiros aviadores a subir em balão no Rio de Janeiro – Almirante fez o coro cantar um pequeno trecho de duas outras canções que registraram acontecimentos aviatórios que marcaram a história do Brasil. A figura de Eduardo das Neves foi mais uma vez evocada, como autor de versos patrióticos, na canção que o popularizou, exaltando o feito heróico de Santos Dummont, quando contornou a Torre Eiffel em 1901: “A Europa curvou-se ante o Brasil / E clamou parabéns em meigo tom [...]” (Almirante, 1947d). A segunda canção lembrada foi a marchinha “Salve o Jaú”, de Salvador Correia: “Salve o Jaú, águia altaneira, as tuas asas representam a bandeira brasileira!”, composta em homenagem aos tripulantes do avião “Jaú”, responsáveis pela primeira travessia aérea da Europa para o Brasil. Esta marcha teve um significado especial para Almirante pois se referiu a um evento que ele próprio testemunhou e que marcou sua própria identidade, quando recebeu seu apelido, conforme exposto no Capítulo 1.

Um fato interessante é observar a ironia da coexistência do nacional e do estrangeiro no relato desse acontecimento histórico. O balão do capitão Ferramenta chamava-se

---

<sup>58</sup> “O Ferramenta”, tango-fado português de Ernesto Nazareth, executado pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

“Nacional” e Almirante, em tom de gozação, comenta que o capitão português “tinha espírito yankee de propagandista”, pois na sua primeira ascensão, em 1905, fez se desprenderem da barquinha “prospectos de propaganda de uma casa de guarda-chuvas em forma de pára-quedas, balas às centenas, e partes de piano impressas em papel de seda. [...]” (Almirante, 1947d). O comentário é uma crítica evidente às agências norte-americanas de publicidade nos anos 1940.

Outro recurso utilizado por Almirante para despertar o sentimento patriótico foi observado na execução de “O pinhal”<sup>59</sup>, quando distribuiu pelo auditório os versos da canção, convocando a platéia a cantar o estribilho.

[...] Canção que foi coqueluche durante muito tempo, tem andado esquecida, apesar do que ela representa para o nosso populário. Confiados em que todos os brasileiros devem conhecer a tradicional cantiga, os versos foram distribuídos pelo auditório para que todos aqui cantem o pequeno estribilho que se segue a cada estrofe. Ouçam pois, e cantem “O pinhal.” (Almirante, 1947f).

Na reprise da música em uma audição posterior, Almirante tomou conhecimento da sua inclusão no novo filme do cinegrafista Humberto Mauro (1897 – 1983) – um dos pais do cinema brasileiro – exaltando a riqueza florestal dos estados sulinos, e ofereceu a ele a cantiga como uma homenagem ao seu gesto patriótico.<sup>60</sup>

[...] É com imensa alegria que vemos ressurgirem velhas cantigas que já iam caindo completamente no esquecimento. Soubemos há poucos dias que o grande cinematografista patricio Humberto Mauro está realizando um pequeno filme natural em que é exaltada a imensa riqueza florestal dos nossos estados sulinos. É a glorificação do pinheiro, uma forma sugestiva em que ressalta toda a beleza dos pinherais poéticos de Paraná e Santa Catarina. A música de fundo para o pequeno filme não podia ser mais apropriada, pois Humberto Mauro escolheu a mais condizente com as cenas que vai exhibir. Trata-se da famosíssima e tradicional cantiga brasileira “O Pinhal”, da autoria de Armando Percival e Maria da Cunha. É como um aplauso ao cineasta ao seu gesto de patriotismo realizando mais um filme que irá contribuir para tornar o Brasil mais conhecido dos brasileiros, que *O pessoal da velha guarda* vai fazer desfilar agora o Grupo dos Chorões lembrando a linda cantiga do passado. Atenção, pois, ouvintes, “O pinhal”. (Almirante, 1948e)

---

<sup>59</sup> “O pinhal” canção de Armando Percival e Maria da Cunha, cantada por Moraes Neto, Coro e acompanhada pelo Grupo dos Chorões.

<sup>60</sup> O filme “O Pinhal” tratava-se de um dos curta-metragens da série *As Brasileiras*, produzida pelo cineasta ainda enquanto diretor do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), órgão fundado em 1936, sob gestão de Roquette Pinto.

A apresentação de um exemplo exterior ao *O pessoal da velha guarda* do uso do repertório do passado no presente, com intuito de valorizar a identidade nacional, contribuiu para reforçar os ideais do programa, servindo como um modelo da atualidade a ser seguido.

#### **2.5.4) Evocação da identidade carioca**

A identidade carioca foi evocada através das referências à datas comemorativas relacionadas à cidade, às transformações no espaço físico urbano e ao caráter humorístico do cidadão.

A polca “Da Urca ao Pão de Açúcar”, composta por Amadeu Taborde em 1913 para a inauguração do bondinho do Pão de Açúcar, um dos principais ícones da cidade, foi incluída no repertório da audição de 20 de janeiro, data comemorativa do padroeiro da cidade, São Sebastião (Almirante, 1952a).

Boa noite, ouvintes de todo Brasil. Hoje é dia de São Sebastião. Dia de nossa cidade, dia, portanto, em que se acende o entusiasmo no coração dos brasileiros, tocado pela vibração que vem do passado, no rastilho dos acontecimentos históricos. Nesta data, especialmente voltada à tradição, *O pessoal da velha guarda* soa como um símbolo, pois é por meio deste programa que, semanalmente, os ouvintes retemperam seu amor a esta nossa terra e vem a comemorar o dia do padroeiro com sincero entusiasmo. Nenhuma coincidência é, portanto, mais feliz do que esta: - *O pessoal da velha guarda* cair em dia de São Sebastião [...]. (Almirante, 1950)

Em relação às referências ao espaço físico urbano, um acontecimento contemporâneo, a extinção do Largo da Carioca em 1947, serviu como fonte de inspiração para que Almirante lembrasse de músicas que registraram reformas urbanas. A extinção do largo tem um significado simbólico especialmente importante no contexto do programa, pois era ali que ficava o quartel da Guarda Velha mencionado por Almirante na primeira audição do programa, e que, segundo ele, acabou originando a expressão velha guarda. Uma das reformas urbanas lembradas foi a extinção da Praça Onze, na administração do prefeito Henrique Dodsworth (1937 – 1945), através do samba “Praça Onze” (“Vão acabar com a Praça Onze...”), de Herivelto Martins. No mesmo programa lembrou um trecho do samba que Sinhô compôs por ocasião da reforma que o urbanista francês Agache pretendia fazer em



1928, pondo abaixo o Morro da Favela: “Minha cabôca, a favela vai abaixo, quanta saudade tu terás deste torrão”.

As características da “malandragem” do cidadão carioca – astúcia, sátira, irreverência, malícia, humor – estão presentes no programa em várias instâncias. Podemos observar, na escolha do repertório interpretado por Almirante, uma predileção por músicas com espírito galhofeiro, cuja letra retratava o espírito gozador do carioca. Nesses momentos, Almirante envolvia o auditório, fazendo uma convocação geral para que todos participassem fazendo coro, potencializando o caráter informal, alegre e descontraído de suas interpretações. Um exemplo é o samba “Caridade”, que surgiu como uma crítica às instituições de caridade que mandavam para as ruas centrais senhoras vendendo flores, carregando cofres onde o público ia colocando seus donativos.

[...] A coisa começou com a venda das margaridas, vieram depois outras flores, cada instituição de caridade inventava um dia dedicado a uma flor. Depois, por originalidade, vieram uns dias de medalhinhas, de emblemas, de penas, e até houve o dia do pão. Tudo muito louvável, mas é que o povo já andava escabiado de tanto peditório e já ninguém mais enfrentava de boa vontade as amáveis, e por vezes lindas vendeuses. Foi como crítica de tantos dias de flores e de legumes e como um eco das suposições que o povo fazia a respeito daquelas coletas, que surgiu um samba chamado “Caridade” da autoria de Sebastião Neves e Anísio Mota. É isso que vamos relembrar agora nessa passagem do Grupo dos Chorões, e para o qual eu peço que seja auxiliado pelo imenso coro do nosso auditório. (Almirante, 1947d)<sup>61</sup>

### **Caridade**

(Sebastião Neves e Anísio Mota)

Já é demais tanta caridade  
Já não se pode transitar pela cidade REFRÃO (BIS)

Segunda-feira é do repolho  
Terça-feira é do abacate  
Quarta-feira é do pepino  
Quinta-feira é do tomate  
Sexta-feira elas preparam  
Mais um golpe inteligente  
E no sábado saem à rua  
Raspando o bolso da gente

### REFRÃO

O domingo é o descanso  
As moedas são contadas  
Vai-se então o dividendo  
Numa conta de chegada  
Os jornais dão o produto

---

<sup>61</sup> “Caridade” samba de Sebastião Neves e Anísio Mota, cantado por Almirante, Coro e acompanhado pelo Grupo dos Chorões.

Com uma nota triunfante  
E à tarde comparecem  
Pra botar o chá dançante

Outro exemplo de zombaria presente no programa está na explicação da cena que inspirou o título da polca “A mulher do bode” do pianista Oswaldo Cardoso de Meneses (1893 -1935):<sup>62</sup> um homem de cavanhaque que frequentava um cinema da cidade ao lado de uma mulher bonita.<sup>63</sup> Almirante conta que o compositor “se inspirou em certo cavalheiro portador de um vistoso cavanhaque e cuja esposa se fazia notar por excelentes atributos físicos que logo davam na vista” (Almirante, 1950b).

Na apresentação de “Careca não vai à missa”, polca de Manuel Joaquim Maria, Almirante lembra os ouvintes de uma irradiação anterior onde a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda havia executado a polca “Capenga não forma”, editada em 1867, e que registrava uma pendenga entre dois compositores. Para introduzir a temática dos carecas, e fazendo um vínculo com a contemporaneidade, Almirante faz uma vinheta da marcha “Nós os carecas”, de Arlindo Marques Jr e Roberto Riberti, ser cantada pelo coro, como pano de fundo da sua fala de apresentação: “Nós, nós os carecas / Com as mulheres somos maiorais / Pois na hora do aperto / É dos carecas que elas gostam mais”. Segundo Almirante, o compositor da polca “Capenga não forma” procurava reproduzir na sua composição os defeitos físicos de seu desafeto, que era capenga. Usando o mesmo processo, o capenga respondia à injúria com uma outra polca em que ressaltava também os pontos fracos do inimigo, dando à composição o nome de “Careca não vai à missa”, e nela, em forma descritiva, indicava certas situações em que achincalhava o personagem visado (Almirante, 1947).

---

<sup>62</sup> “A mulher do bode” polca de Oswaldo Cardoso de Meneses, executada pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

<sup>63</sup> Pai da pianista Carolina Cardoso de Meneses, nasceu em uma família de músicos. Seu pai, o advogado Antônio Frederico Cardoso de Meneses, foi um dos mais populares musicistas do segundo império como pianista e compositor de música para o teatro de revista. Sua mãe, a portuguesa Judite Ribas, destacou-se como pianista virtuosa. Os irmãos também tornaram-se músicos, entre eles, o caçula Antônio Cardoso de Meneses, que chegou a apresentar-se com Pixinguinha no Cinema Palais. Conhecido como Meneses Filho, Oswaldo começou a carreira aos 14 anos tocando em um bar na Rua Visconde do Rio Branco. Integrou várias sociedades carnavalescas como a Tome a Bença da Vovó, Paladinos Brasileiros e a popular Kananga do Japão, da qual Sinhô fez parte. A sua polca-tango “A mulher do bode” foi usada pelo compositor francês Darius Milhaud na peça “O Boi no Telhado”.

Mais um exemplo da evocação do espírito irônico e gozador do cidadão carioca se encontra na antiga polca carnavalesca “No bico da chaleira”<sup>64</sup>. Nessa passagem conta a origem da gíria “chaleira” – que significa adulator – e serviu como fonte de inspiração para dar título à música.

Um certo presidente da república, nas suas viagens durante a campanha para sua eleição, costumava levar consigo uma pequena chaleira de prata porque ele mesmo gostava de preparar não sei se o seu café ou o seu chá. Cercado como andava por indivíduos interessados em cair nas suas boas graças, era freqüente ver-se quando um ou outro, em requintes de amabilidade, se esforçava para poupar ao futuro presidente o trabalho de preparar ou de servir a sua bebida preferida. Os mais afoitos, mal o ilustre homem manifestava o desejo de saborear a sua bebida, avançavam para a pequena chaleira, e na ânsia de serem os primeiros, a seguravam por onde calhasse, ou pelo cabo ou pelo bojo e até pelo bico. Com isso, naturalmente, queimavam os dedos. Nasceu daí o dito popular ‘chaleira’ para designar adulator e a expressão pegar no bico da chaleira para indicar aquela ação de adular.

O dito da moda deu motivo a uma canção carnavalesca da autoria de um famoso mestre de banda que se ocultava sob o pseudônimo de Juca Storoni, e foi o maior sucesso do carnaval de 1909. É isso que vamos lembrar agora com este número célebre que se inicia com os clarins típicos do carnaval daquele tempo, hein? O auditório, se quiser, poderá cantar conosco, pois os ouvintes de suas casas na certa vão fazer o mesmo, seduzidos pela saudade que há de despertar essa brejeiríssima polca “No bico da chaleira”. (Almirante, 1947g)

### **2.5.5) Mudanças de hábitos e espaços sociais**

Mudanças de hábitos e espaços sociais foram apontados na menção às transformações no comportamento das pessoas em locais de dança. Na inclusão de schottischs do compositor Anacleto de Medeiros no repertório do programa, como os clássicos “Santinha” e “Implorando” (ambos celebrizados mais tarde em gravações feitas por Jacob do Bandolim), Almirante marca diferenças entre o presente e o passado. Na apresentação de “Santinha”, fala de forma pejorativa das danças atuais, “desajeitadas e desengonçadas”, em contraste com a “graça e a delicadeza” das danças do passado.

Num programa de músicas antigas como este nunca pode faltar o delicioso ritmo da schottisch. *Aqueles que hoje andam no conhecimento restrito dos ritmos da atualidade e que, de danças só sabem de algumas desajeitadas e desengonçadas que se praticam nos salões, não podem avaliar quanta graça e quanto donaire requeria a dança da schottisch.* Palavras não poderiam descrever fielmente o ambiente de uma festa antiga enquanto se dançava a schottisch. Vem, pois, a música em nosso auxílio. *Só o ouvir a delicadeza desse ritmo, a graça dessa melodia, a idéia de vocês ficará esclarecida e todos poderão ver, como num filme cinematográfico, projetado na memória de cada um, uma cena de dança de 30 anos atrás....* A música que irá

---

<sup>64</sup> “No bico da chaleira”, polca de Juca Storoni, cantada por Almirante, coro e Orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Juca Storoni foi o pseudônimo anagramático utilizado por João José da Costa Júnior (1868-1917), mais conhecido como Costa Junior, célebre compositor e maestro que escreveu músicas para diversas revistas como “O Homem”, “O Bendengó” (1889) e “O Sarilho” (1890), esta uma sátira à proclamação da República.

possibilitar esse milagre é a schottisch “Santinha”, de Anacleto de Medeiros, orquestrada por Pixinguinha, para *O pessoal da velha guarda*. (Almirante, 1947. Grifo meu)

Almirante demonstra habilidade em instigar a memória dos ouvintes através da sugestão da associação de imagens cinematográficas ao universo sonoro proposto. Embora essa caracterização sonora de graça e delicadeza da dança da schottisch tenha fundamento na evolução histórica da dança, no contexto do programa, ela é o resultado de uma idealização, de uma construção estética baseada em memórias coletivas e sobretudo no interesse de Almirante em valorizar o repertório do passado em detrimento do repertório comercial contemporâneo. O arranjo de Pixinguinha para a orquestra certamente contribuiu para corroborar essa concepção do gênero. Entretanto, ao compararmos registros fonográficos de schottischs nos anos 1920, contendo arranjos e formações instrumentais diferentes, aos schottischs executados no *O pessoal da velha guarda*, percebemos que nem sempre as performances sugerem “o donaire, a graça e a delicadeza” mencionados por Almirante como características da dança (ouvir CD, faixa 16 de 10’16” até 15’34” e faixa 24 – Anexo 4).

Na apresentação de “Implorando”, mais uma diferença é apontada: o aspecto moral da prática da dança. Na sociedade da virada do século XIX para o XX o professor de dança era valorizado e se adequava a um contexto social familiar. Recebia um bom pagamento por lições à domicílio, ou dando aula nas academias de dança, onde os casais iam para aprender a dançar, para se exibirem nos salões.

Longe vão os tempos em que proliferavam nesta cidade as academias de dança. Ouvindo falar em academias de dança, muitos poderão pensar que tinham alguma semelhança com isso que hoje se chama escola de dança. Não, ouvintes, eram completamente diferentes. Escola de dança hoje é lugar onde vão as pessoas, isto é, só vão os homens, porque as damas já estão lá, só vão os homens que já sabem dançar e querem dançar um pouco. As antigas academias, porém, eram inteiramente diferentes. Eram verdadeiros cursos onde cavalheiros e damas iam para aprender a dançar. Para exibir depois suas artes coreográficas, havia os bailes, as festas, etc. Naquelas academias ou também com os professores particulares, que eram muitos, os dançarinos aprendiam os passos e os meneios de todas as danças da época. Em tamanha conta eram tidos os professores de dança, que segundo os cronistas do tempo, os alunos mandavam buscá-los às suas casas em carruagens luxuosamente atreladas e lhes pagavam pingues ordenados.

Os professores e as academias tinham grande influência nos ritmos dançantes. Se eles ainda existissem até hoje, procurando influir na preferência de seus alunos, talvez não tivessem

desaparecido dos salões os ritmos encantadores da mazurca, da polca e da schottisch. Este último então é lamentável que tenha desaparecido de todo no Brasil.

Vamos exhibir aqui, executada pela Orquestra, uma das esplêndidas schottischs que nos deixou Anacleto de Medeiros, a de nome “Implorando”, para que todos, ouvindo-a, possam avaliar que bons momentos repletos de graça e delicadeza teriam os bailes de hoje se ainda fossem dançadas músicas como esta. (Almirante, 1947d)

Em contrapartida, a descrição que Almirante faz das “escolas de dança” dos anos 1940 como lugares onde “os homens vão porque as damas já estão lá” e onde só vão “os homens que já sabem dançar e querem dançar um pouco” remete-nos à moda dos *dancings*, embora não haja evidência de que Almirante se referisse propriamente a esse espaço social. A descrição que Alcir Lenharo faz dos *dancings*, coincide a de Almirante:

[...] O *dancing* virou mania nos anos 40 – um espaço de sociabilidade e refúgio para os solitários e tristes. Seu sucesso assegurava bons rendimentos para músicos, cantores e bailarinos, abria possibilidades para a carreira artística: Elizeth Cardoso e Angela Maria foram bailarinas de *dancings* antes de *crooners*.[...] O *dancing* trazia uma opção nova para o tímido ou para o solitário, sem alardear que ele, de fato, não tivesse outra alternativa para divertir-se. Era só comprar um cartão com trinta músicas, a “mil e quinhentos” cada uma. Escolhia-se a bailarina, mas dançava-se pouco por música tocada, pois as orquestras estavam orientadas para abreviar as músicas, fazendo-as curtas, na média de um minuto, para a casa faturar mais.[...] (Lenharo, 1995:23)

A cantora Nora Ney, em depoimento ao historiador, revelou ainda “uma dimensão social marcante no dia-a-dia dos *dancings*: o moralismo envolvente. A figura da bailarina tecia-se de ambiguidades, pois era associável à imagem da prostituta, já que figura pública, cujo corpo era oferecido em forma de aluguel para se dançar” (Lenharo, 1995:24). Nas “academias de dança” do passado, segundo Almirante, havia um acordo entre casais, que juntos investiam na prática da dança para se exibirem em ambientes sociais enquanto integrantes de uma unidade familiar, em uma atitude coerente com os padrões morais da época. Os *dancings*, contudo, eram avaliados como ambientes pouco apropriados à frequência de famílias e casais, já que ali a mulher aparecia como uma intermediária, útil ao faturamento da casa, que imaginava estratégias para o maior lucro.

### **2.5.6) Mudanças nos modos de transmitir e divulgar o repertório**

Na passagem a seguir Almirante contrasta as diferenças nos modos de transmissão e divulgação do repertório no passado e no presente:

*Antigamente quando uma música fazia sucesso, durava anos e anos no cartaz. Não havia os processos de divulgação ampla como hoje, e cada música, quando se tornava conhecida de toda a gente, tinha chegado àquele ponto graças aos chorões e seresteiros, que viviam a divulgar pelas ruas ou pelos salões nos saraus familiares as melhores composições do seu repertório. Músicas havia cuja maior duração se devia ao fato de terem surgido a princípio somente para serem tocadas, e depois para serem cantadas com os versos que lhes aplicavam os poetas do tempo. Foi esse por exemplo, o caso de uma certa polca denominada “Eugenie”, Eugênia em francês. E que teria surgido logo nos princípios deste século. Em 1903, num concurso realizado por um jornal humorístico chamado “O Tagarela”, alcançou o quinto lugar. Já era então bem conhecida. Mais tarde, com os versos que recebeu, e cujo autor é hoje desconhecido, ganhou ainda mais popularidade passando a ser conhecida não mais só pelo seu nome de Eugênia, mas pelo que foi tirado do primeiro verso de sua letra: “Meu Deus, que noite sonora”. Havia até então, nem tenho certeza se era uma paródia, ou mesmo outros versos outros cujo início era assim: Meu Deus, que noite sonora, sapato branco e meia cor-de-rosa! Não sei o resto, nem mesmo se havia resto. Agora, numa passagem do Grupo de Chorões, vocês vão recordar a velha polca, sucesso de perto de cinquenta anos atrás, cujo autor chamou-se José Belisário de Santana. (Almirante, 1947b. Grifo meu)*

A descrição se refere a um período anterior ao advento do disco e do rádio, quando a divulgação do repertório se sustentava através das edições de partituras, de jornais, e dos músicos seresteiros que executavam as composições nas ruas e nos saraus familiares. Cabe lembrar o conceito do sociólogo francês Antoine Hennion, que diz respeito à redefinição da escuta. Segundo Hennion, o advento do disco permitiu a transferência do som para locais e épocas diferentes das condições de produção original (Hennion, 2000). No século XIX, a transferência do som dependia do deslocamento de músicos e embora o âmbito dessa forma de divulgação fosse mais restrito, segundo Almirante, as músicas faziam sucesso por mais tempo. Adaptando o conceito de Hennion, Almirante estaria processando uma “radiomorfose”, valendo-se da mídia radiofônica para redefinir a escuta de um repertório, cuja divulgação original havia sido processada pelas mãos e vozes de seresteiros.

Não só nessa passagem mas em várias outras no programa, Almirante menciona o quanto os versos aplicados às músicas instrumentais contribuíram para sua popularização. No repertório seresteiro do programa estão incluídos vários exemplos como a schottisch “Yara”, transformada em “Rasga o coração”, e a polca “Três estrelinhas”, transformada em “O que tu

és”, ambas de autoria de Anacleto de Medeiros com versos de Catulo da Paixão Cearense (1863 – 1946).<sup>65</sup>

## **2.6) O programa de rádio *O pessoal da velha guarda* como lugar de memória**

O sociólogo francês Pierre Nora criou o conceito de “lugar de memória”, para designar tudo o que se constitui para simbolizar ou fazer lembrar uma prática social, uma personalidade ou evento histórico ocorrido no passado (Nora, 1981).

[...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos.

Podemos perceber *O pessoal da velha guarda* como “lugar de memória” na medida em que foi constituído para fazer reviver e recriar, em grande parte, o repertório histórico da música popular brasileira a partir da segunda metade do século XIX, que corria risco de desaparecer diante da expansão da indústria fonográfica e das transformações estéticas decorrentes. Almirante esteve atento para criar rituais que garantiriam a perpetuação desse legado.

Em 1949 com a recente morte do poeta seresteiro Uriel Lourival, funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil, Almirante fez os cantores Onéssimo Gomes e Alcides Gerardi interpretarem respectivamente a valsa “Ceguinha”, seu primeiro grande sucesso, e “Céu moreno”, “a triste canção que correu o Brasil inteiro”, celebrizada por Orlando Silva. (Almirante, 1949).

---

<sup>65</sup> Catullo foi um dos parceiros mais constantes de chorões e, na época do programa, o seu falecimento recente acrescentava mais um componente gerador de emoção na execução de músicas com letras de sua autoria. Jornalistas e historiadores relataram que na ocasião de seu falecimento a Banda do Corpo de Bombeiros tocou a Marcha Fúnebre e milhares de pessoas compareceram ao seu enterro, onde ao final cantaram “Luar do Sertão”: “Não há, ó gente/ oh, não/ luar como este / do sertão...”.

Na semana em que se comemorava o centenário de nascimento da maestrina Chiquinha Gonzaga, *O pessoal da velha guarda* dedicou parte de um programa a sua memória. Sobre a vinheta do “Abre Alas” cantada pelo coro – segundo Almirante, “a marcha vovó dos nossos carnavais” – iniciou a homenagem evocando a sua figura e reconhecendo-a como “a maior e melhor de nossas compositoras populares”. Três de suas obras mais conhecidas foram executadas, a polca “Atraente”, seu primeiro grande sucesso, pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda; a canção “Lua Branca”, que integrou a revista “Forrobodó”, de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, cantada por Moraes Neto e acompanhada pelo Grupo dos Chorões; e o tango brasileiro “O Gaúcho” ou “Corta-Jaca”, em arranjo de Pixinguinha para orquestra, momento em que Almirante lembrou o fato que causou enorme escândalo na sociedade, quando em 1914, a música foi executada pela esposa do então Presidente da República, Hermes da Fonseca, em solo de violão, numa recepção oficial no Palácio do Catete (Almirante, 1947b).

Almirante fez um breve relato biográfico de Chiquinha ressaltando as dificuldades que teve que sobrepor, enfrentando o moralismo da sociedade para ser reconhecida como musicista, compositora e maestrina:

Casando-se aos 13 anos, viu-se, não muito depois, afastada do esposo e obrigada a manter-se, o que conseguiu valendo-se de aulas de piano e da venda de suas músicas que mandava imprimir e vender de porta em porta pelas ruas pela mão de negros escravos. Com pertinácia invencível, atravessou galhardamente o longo período em que o convencionalismo de amigos e pessoas de sua família tentava ostensivamente não só impedir seu trabalho honrado, como ainda cercar seu nome de uma auréola difamatória. Compondo incessantemente, e oferecendo periodicamente ao público músicas saborosíssimas de caráter brasileiríssimo, Chiquinha Gonzaga conservou em toda sua longa existência a faculdade inalterável de imprimir às suas melodias um som enfeitiçador que as levava, sem demora, ao fundo da alma dos que as ouviam. (Almirante, 1947b)

Um fato curioso é que na audição em que Pixinguinha completaria cinquenta anos, em 23 de abril de 1947, Almirante não fez qualquer referência à data. Talvez o fato se explique porque até 1968 acreditava-se que Pixinguinha havia nascido em 1898. Em 1968 ainda se chegou a comemorar o aniversário de 70 anos de Pixinguinha em um grande espetáculo realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com a presença de Jacob do Bandolim e o



Conjunto Época de Ouro, Os Boêmios e a Orquestra do Teatro Municipal sob regência do maestro Radamés Gnattali. Na ocasião Jacob do Bandolim acabara de encontrar um documento na Igreja de Santana, recolhido por Sérgio Cabral, que atestava o verdadeiro ano de nascimento de Pixinguinha, em 1897. 1898 havia sido o ano de seu batismo e não de seu nascimento. Para não prejudicar os festejos a informação só foi revelada depois do evento. (Cabral, 1990) (Cabral, 1997). Esse fato nos remete a distinção entre memória e história feita por Pierre Nora (Nora, 1981):

Memória, história, longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.

A ausência da celebração do seu cinquentenário em 1947 e a celebração do seu setentenário em 1968, aos 71 anos, revelam que o que importa não é o fato histórico em si – no caso, a verdade da data do seu nascimento – mas o que é feito em torno dele, o ritual de memória. É uma ironia que no programa voltado para o resgate da memória musical do país, o cinquentenário do seu diretor musical não tenha sido sequer mencionado.

Buscando traçar um painel sobre o repertório do *O pessoal da velha guarda*, contabilizamos no conjunto das fontes (roteiros de programas, 20 fonogramas da Collector's Editora e fonogramas das fitas de rolo da coleção Jacob do Bandolim), 269 títulos de músicas de cerca de 140 compositores. 80% desses compositores nasceram no século XIX e a maior parte, na cidade do Rio de Janeiro. 10% dos 269 títulos são de autoria de compositores que pertenceram a primeira formação da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, fundada em 1896.<sup>66</sup> Cerca de 20% dos títulos são de autoria de Pixinguinha, sendo metade

---

<sup>66</sup> Na semana em que a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro comemorava o 54º ano de fundação, Almirante não deixou passar em branco a data, incluindo na audição do programa a polca “Três estrelinhas” do fundador, Anacleto de Medeiros, na sua versão cantada, com letra de Catullo da Paixão Cearense, na interpretação de Gilberto Alves e acompanhamento do Grupo dos Chorões (Almirante, 1950a).

arranjada para orquestra e a outra metade executada pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda. 75% do repertório é instrumental e 25% é vocal.

Avaliamos que o repertório figurado no *O pessoal da velha guarda* pode ser percebido como um “lugar de memória” na medida em que continuou a ser cultivado por músicos de choro nas décadas subsequentes, especialmente por aqueles que tiveram participação ativa no programa, como Altamiro Carrilho, Raul de Barros e sobretudo Jacob do Bandolim. Altamiro Carrilho lembra que foi convidado para fazer parte de um trio de flautas, ao lado de Antônio de Souza e do veterano Benedito Lacerda, executando um arranjo para orquestra do choro “Cinco companheiros” de Pixinguinha.<sup>67</sup> (ouvir CD, faixa 25 – Anexo 4). Esse clássico do choro foi incluído no famoso álbum de Altamiro intitulado “Choros Imortais”, lançado em 1964. Mais da metade do repertório desse álbum foi dedicado a obra de Pixinguinha. A forma calorosa como Jacob do Bandolim foi recebido várias vezes no programa na época do lançamento do seu primeiro registro fonográfico certamente influenciou a sua trajetória como músico, pesquisador e colecionador e o seu interesse por gravar as composições de Pixinguinha e o repertório de chorões antigos. A saudação que Almirante utiliza para apresentar Jacob como o “novo da velha guarda” reflete o quanto ele já se afinava ao espírito de preservação da memória e à estética musical do programa.

Quando se chama algum músico de chorão vem instintivamente à nossa mente a idéia de se tratar de uma pessoa já velha, já de certa idade. Porque chorão foi o nome dado no passado aos participantes dos conjuntos denominados choros. Há porém ouvintes, inúmeros chorões modernos. Há gente nova que merece a designação dos velhos tempos. Há nas novas gerações quem cultive a admiração pelas músicas antigas e que portanto mereça aquela honrosa designação. Entre esses há um bandolinista chamado Jacob. Instrumentista exímio, ele faz reviver nas suas músicas o espírito dos famosos executantes do passado. Abrindo uma exceção nesses programas Pixinguinha e Benedito Lacerda convidaram Jacob, o novo chorão para se apresentar secundado pelos da Velha Guarda. E por isso o teremos hoje como convidado especial para executar um de seus notáveis choros, o “Treme-treme”. Apreciem os impressionantes malabarismos que Jacob vai fazer no seu bandolim enquanto Pixinguinha e Benedito como cicerones o vão acompanhando harmonicamente em contracantos e respostas curiosíssimas. Atenção, Jacob ao microfone do *O pessoal da velha guarda* com o seu grande choro “Treme-Treme”. (Almirante, 1947 – Arquivo Jacob do Bandolim)

---

<sup>67</sup> Informação verbal. Entrevista com Altamiro Carrilho realizada por mim no primeiro semestre de 2010. A gravação de “Cinco companheiros” executada pelo trio de flautas foi encontrada nas fitas de rolo de Jacob do Bandolim.

Em uma das fitas de rolo do acervo Jacob do Bandolim encontramos o seu depoimento revelando a emoção que sentiu ao participar do programa e se exibir pela primeira vez ao lado de músicos que considerava com grande respeito.

[estalos de dedos] “Atenção... atenção... Passo para velocidade média de 3 e  $\frac{3}{4}$  para melhor reprodução de um solo de instrumento de corda, de frequências mais altas e que exige reprodução mais nítida, mas... permita-me a vaidade, deixando gravadas as palmas que recebi nesse dia 18 de junho de 1947, na Rádio Tupi, porque foi num programa de Almirante que tive oportunidade de me exibir pela primeira vez, ao lado de Benedito Lacerda, Pixinguinha, Dino, Meira, Canhoto e Gilson, momento esse que não é fácil deixar passar sem deixar registrados os mínimos detalhes cujo valor só o futuro dirá. Para mim, muito representa. Mais adiante, nesta mesma fita há uma outra gravação desse mesmo número, num outro dia. E a seguir, depois deste número, volte à velocidade inicial de 1  $\frac{7}{8}$ . (Jacob do Bandolim, s.d. – Arquivo Jacob do Bandolim).

A partir da análise da discografia de Jacob do Bandolim contabilizamos cerca de 40 títulos de obras que estiveram no repertório do programa e que foram gravadas por Jacob ao longo de sua carreira. Várias dessas obras tornaram-se clássicos do gênero e continuam a ser executadas por jovens bandolinistas de choro. Não por acaso o conjunto criado por Jacob, dezessete anos após a sua estreia no programa *O pessoal da velha guarda* recebeu o nome de Conjunto Época de Ouro, uma homenagem a um “passado glorioso” na música popular brasileira selando a sua identidade artística a essa tradição. Metade do repertório do álbum “Vibrações” lançado em 1967 por Jacob e o Conjunto Época de Ouro, foi composto por obras de compositores contemplados no programa, como Ernesto Nazareth e Pixinguinha.

### CAPÍTULO 3 – ALMIRANTE ORIENTADOR ESTÉTICO

Embora Almirante tenha sido um dos produtores mais destacados da história da radiofonia no Brasil e a importância da sua busca pela preservação do que considerava legítimo na música popular brasileira tenha sido reconhecida ainda em vida, a sua contribuição no processo de construção de padrões estéticos identificados com a música popular brasileira ainda não foi devidamente dimensionada, especialmente no ambiente acadêmico.

O repertório que integra o programa *O pessoal da velha guarda*, a sua forma de execução, associados às falas de apresentação sintetizam uma estética musical brasileira. Neste capítulo pretendemos caracterizar e analisar a construção dessa estética, advogada por Almirante como representativa da nacionalidade na música popular brasileira.

Na fala de abertura de uma das audições de 1950, Almirante declarou que a música “torna-se um retrato fiel de sua época ou dos acontecimentos de seu tempo pela sua forma, seu ritmo, suas características melódicas e seu título” (Almirante, 1950a). Em se tratando de um programa cujo intuito era reviver as músicas do passado, à luz dessa visão, compreendemos que no conjunto dos programas encontramos um retrato que conjuga duas épocas: o passado situado entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, e a virada dos anos 1940 para os anos 1950, época a partir da qual Almirante interpreta o passado. As características de forma, ritmo, melodia, as interpretações de cantores, da orquestra sob a batuta de Pixinguinha, do Grupo de Chorões e da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, que constituem o material musical do *O pessoal da velha guarda*, representam, portanto, uma estética redefinida. Por sua vez, o olhar contemporâneo

de músicos, produtores e pesquisadores da atualidade sobre o programa certamente resulta na construção de novas estéticas.

No texto intitulado “Uma nova sociologia do gosto?”, ao criticar a forma como a história da música foi escrita tradicionalmente, centrada nos compositores (história de vida, do gênio, sua obra), o sociólogo francês Antoine Hennion propõe um modelo de análise estética centrado na escuta, construído a partir da perspectiva do “amante” (*l'amateur*) da música, seja ele um ouvinte ou um praticante.

[...] Utilizar a palavra “escuta” em relação à música é inverter a perspectiva para se colocar ao lado daquele ou daqueles que ouvem qualquer coisa organizada vinda de outros, ou produzem qualquer coisa para outros; perceber a música não como um produto determinado, numa partitura, num disco ou num programa, mas como um acontecimento incerto, feito “no aqui e agora” que surge a partir de instrumentos e de aparelhos, de mãos e de gestos.<sup>68 69</sup> (Hennion, 2000) [tradução do francês feita por mim]

Hennion busca desenvolver uma sociologia do gosto musical que, a seu ver, se constrói na atualização permanente da escuta, a partir de encontros entre pessoas e “intermediários materiais” envolvidos no fazer musical, isto é: no encontro entre produtores, artistas, obras, imprensa, mídias, suportes, locais de escuta.

[...] A reformulação da questão do gosto, ora sugerida, partindo do ouvinte, supõe e permite sobretudo uma reinscrição da escuta em uma historicidade. [...] Não há nenhuma razão para se alinhar a historicidade da escuta a uma história da música que se resume àquela de suas obras célebres. As formas atuais do gosto pela música e dos espaços modernos de escuta são muito diferentes do que ocorreu em épocas anteriores. Não ouvimos mais as músicas de antigamente com ouvidos de antigamente. Isso é dito frequentemente, sugerindo ora uma interpretação psico-fisiológica, ora uma interpretação social; entre as duas, a diferença está menos na busca por uma modificação interior de uma psicologia das profundezas, ou nos grandes quadros sociais de significação musical, e mais na série de meios e momentos novos de escuta; é a transformação radical de todos os “intermediários materiais” que verdadeiramente criou o espaço musical da escuta atual – o que chamamos de produção do amante da música (*l'amateur*).<sup>70</sup> (Hennion, 2000) [tradução do francês feita por mim]

---

<sup>68</sup> “[...] Utiliser le mot “écoute” à propos de musique, c’est d’abord cela: opérer un renversement de la perspective pour se placer du côté de celui ou de ceux qui entendent quelque chose d’organisé venant des autres, ou le produisent pour d’autres; prendre la musique non comme un produit fixé, sur une partition, un disque ou un programme mais comme un événement incertain, un faire en situation, un surgissement à partir d’instruments et d’appareils, de main et de gestes.”

<sup>69</sup> Hennion cita algumas obras que lhe serviram como modelos teóricos para o que chama “o avesso da perspectiva”, o pensamento voltado para recepção das obras. Entre elas estão as obras de R. CHARTIER (1987), *Lecture et lecteurs dans la France d’Ancien Régime*, e (1992), *L’ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV<sup>ème</sup> siècle*, H. R. JAUSS (1978), *Pour une esthétique de la réception*, e W. ISER (1985), *L’acte de lecture*.

<sup>70</sup> “[...] La reformulation de la question du goût, ainsi d’abord suggérée en partant de l’auditeur, suppose et permet surtout une réinscription de l’écoute dans une historicité. Nous reviendrons sur ce point: l’historicité de l’écoute n’a aucune raison de s’aligner sur une histoire de la musique résumée à celle de ses oeuvres célèbres. Les formes actuelles de l’amour de la musique et les espaces modernes de l’écoute sont très différents de ce qui a pu se passer dans les époques antérieures. On n’entend plus avec l’oreille d’antan les musiques d’antan, est-il souvent dit, mais en suggérant aussitôt soit une interprétation psycho-physiologique, soit une interprétation

O acesso contemporâneo a vários suportes materiais que envolvem a produção musical do programa *O pessoal da velha guarda* – gravações em áudio, roteiros, partituras originais para orquestra, cartas de ouvintes e recortes de jornal – oferece ao pesquisador uma condição privilegiada de atualização da escuta. Um exemplo disso é o projeto “Pixinguinha na Pauta”, organizado por Bia Paes Leme, coordenadora de música do Instituto Moreira Salles-RJ, que levou a público os arranjos inéditos de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda em edições de partituras e em concertos. Em 2010 a primeira publicação foi lançada em uma caixa contendo partituras de 36 arranjos, e por ocasião do lançamento, contou com uma orquestra composta por 28 músicos executando os arranjos em dois espetáculos sob a regência do bandolinista e maestro Pedro Aragão.<sup>71</sup>

A partir da perspectiva teórica de Hennion – na qual a estética musical se constrói a partir da atualização permanente da escuta com base nas relações que envolvem a cadeia produtiva musical, em locais e momentos históricos diferentes – busco identificar elementos que caracterizem a construção de uma escuta no final da década de 1940 sobre a música popular urbana na virada do século XIX para o século XX, fortemente influenciada pela ação de Almirante no programa *O pessoal da velha guarda*.

### **3.1) Influência da música estrangeira do período de constituição da música popular brasileira no repertório do programa *O pessoal da velha guarda***

O elemento estrangeiro, sintetizado nas danças europeias que vieram para o Brasil na segunda metade do século XIX, teve influência determinante na constituição da música popular brasileira. Há alguns exemplos nos quais Almirante menciona o caso de músicas estrangeiras aclimatadas e incorporadas ao repertório popular brasileiro através da aplicação

---

sociale; entre les deux, la différence est moins à chercher dans une modification intérieure de la psychologie des profondeurs, ou dans celle des grands cadres sociaux de la signification musicale, que dans la série des moyens et moments nouveaux de l'écoute: c'est la transformation radicale de tous ses intermédiaires matériels qui a véritablement créé l'espace musical de l'écoute actuelle – ce que nous appelons la production de l'amateur”.

<sup>71</sup> Espetáculos de lançamento da publicação *Pixinguinha na Pauta* promovidos pelo Instituto Moreira Salles e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, realizados em 9 de Setembro de 2010 no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, e em 26 de novembro de 2010 no Auditório Ibirapuera, em São Paulo.

de versos em português. Os processos de aclimatação apresentados no programa são variados.

Vejamos o caso da polca-marcha “I moretti”, do compositor italiano Cesare Bonafous:

[...] Escolhemos para abrir esta que é a 35ª audição do *O pessoal da velha guarda* uma polca-marcha, gênero que conforme já percebemos agrada à imensa maioria dos nossos ouvintes. Esta que vão ouvir tornou-se brasileira por popularidade e por suposição. Quando por aqui se divulgou, e isso seguramente há uns 50 anos, foi editada várias vezes. Algumas de suas edições não traziam nome de autor, daí o fato de muitos acreditarem ser ela brasileira. E o nome do autor, se tivesse se tornado sempre conhecido, todos saberiam logo que a polca era italiana, de um tal Bonafous Cesare, chama-se ela “I moretti”, que significa o mourinho ou pequeno mouro. Polca de tão grande popularidade no passado merece figurar nas audições da Velha Guarda.[...] (Almirante, 1947e)

Nesta fala de apresentação temos o exemplo de uma obra estrangeira cujo processo de divulgação no Brasil se deu a partir do suporte de uma partitura editada no século XIX. O autor Cesare Bonafous (que não se popularizou como a sua obra), foi apresentado por Almirante como Bonafous Cesare, possivelmente em decorrência da ação do tempo no papel da partitura ter apagado a vírgula que caracteriza a antecedência do sobrenome ao nome, ou por uma falha na impressão.<sup>72</sup> Pesquisadores de música antiga já constataram que quanto maior o número de edições, mais a obra torna-se suscetível a modificações (Figueiredo, 2004 e 2006; Cambraia, 2005). Nesse caso as modificações resultaram em alterações no registro de autoria. A “aclimatação” da polca-marcha italiana “I moretti” foi favorecida pela sua popularidade, pela omissão da autoria em algumas edições e, nos anos 1940, pela elaboração do arranjo de Pixinguinha, interpretado pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, cujo resultado sonoro se assemelha ao de outras polcas-marchas de autores brasileiros, que também figuraram no programa como “A Esquecida” (ou “Albina”, de Irineu de Almeida), ou “Siri tá no pau”, de Miguel A. de Vasconcelos.

Em outra passagem, temos uma demonstração da “aclimatação” de uma cantiga portuguesa de autor desconhecido, cujo suporte foi um álbum de canções populares gerado a partir de uma estratégia comercial de vinicultores portugueses. Seguindo a proposta de

---

<sup>72</sup> É comum encontrarmos em algumas edições o sobrenome do autor precedido do nome, com uma vírgula separando o nome e o sobrenome. O acesso a bibliotecas online hoje em dia nos permite saber que o nome correto do autor é Cesare Bonafous e não Bonafous Cesare, como podemos verificar em <http://www.worldcat.org/identities/np-bonafous,%20cesare>

valorização da nacionalidade, e como o patrocinador do programa na época era a empresa brasileira Vinhos Único, nessa passagem Almirante não poderia deixar de ressaltar a mudança no quadro da indústria vinícola onde não predominavam mais os vinhos portugueses diante da evolução na qualidade dos vinhos brasileiros.<sup>73</sup>

[...] Houve época no Brasil em que a música portuguesa figurava irramente ao lado da nossa, e influenciando-a com a sua forma melódica ou com o seu ritmo. Não era considerada estrangeira a música portuguesa. E pelas afinidades existentes entre os dois povos, era aqui tão querida, e fazia às vezes tanto ou mais sucesso do que as da terra. Portugal mantinha conosco um ponto de contato permanente através de alguns de seus produtos, principalmente do vinho. Hoje, graças à excelência dos vinhos nacionais, especialmente desse brasileiríssimo Vinho Único, que oferece a vocês esses programas da Velha Guarda, já não há mais aquela predominância lusitana. Para implantar aqui os seus produtos, os vinicultores portugueses distribuíam anualmente aos seus fregueses álbuns com canções populares. Isso espalhava por aqui as melodias da terra irmã que encontravam um eco muito fácil na alma de nossa gente. Inúmeras daquelas cantigas alcançaram grande popularidade entre nós. E é uma curiosidade, ouvintes, que estejamos aqui a mostrar, como vamos fazer agora, neste programa do melhor vinho brasileiro da atualidade, uma cantiga mandada ao Brasil pelo melhor vinho português de há cinquenta anos. Seu nome é “Margarida Vai à Fonte”. (Almirante, 1947g)

O cantor Paulo Tapajós interpretou a canção apoiado pelo coro e acompanhado pelo Grupo dos Chorões. Além da base de conjunto regional, ouvem-se a flauta e o saxofone de Pixinguinha fazendo contracantos.

Esse processo de “aclimatação”, que poderíamos chamar de abasileiramento, também ocorreu de forma inversa: no lugar da incorporação da obra de autores estrangeiros ao repertório nacional, destacaram-se obras de compositores brasileiros que buscaram compor segundo o estilo de músicas de outros países. É o caso das obras de dois pianistas brasileiros, Aurélio Cavalcanti (1874 – 1920?), na valsa espanhola “Buenos Dias”, e Miguel A. de Vasconcelos (1860? – 1930?), na habanera “Amor tem gelo”.

[...] É curioso observar-se a influência que a nossa música veio sofrendo periodicamente dos ritmos e das melodias estrangeiras. A valsa, por exemplo, já depois de aclimatada entre nós, já depois de se ter fixado por aqui sob uma forma nitidamente nacional, possuindo modalidades só nossas, só brasileiras; a valsa, há uns 30 ou 40 anos, começou a revelar uma forte influência Ibérica. Os compositores daquele tempo, especialistas em valsas, esmeravam-se em produzir por aqui peças com todas as características das que nos chegavam da Espanha com a sua forma bimbante, festiva, em cuja melodia e em cujo ritmo andava todo o reboiço e estridor das castanholas. É desse período a célebre valsa que irão ouvir em seguida. Seu autor foi um

---

<sup>73</sup> Talvez a escolha pela inclusão de “Margarida vai à fonte” no repertório do programa tenha sido feita para justificar um comentário sobre o patrocinador. No primeiro ano do programa as menções ao patrocinador eram modestas e sutis, ficando restritas às aberturas e aos encerramentos das audições ou em alguma passagem rápida da fala de Almirante. A partir de 1950, com o patrocínio do Sal de Fruta ENO, como já foi dito, as intervenções do locutor e dos jingles para propaganda dos produtos se instala de forma muito mais declarada.



popularíssimo pianista desta cidade, o Aurélio Cavalcanti. Reparem quanto salero conseguiu ele introduzir nessa valsa que denominou “Buenos Dias”, e que aqui vai ser executada por *El Personal de la Vieja Guardia*, Olé! (Almirante, 1948d)

Além da fala que antecedeu a execução, em espanhol, no bom estilo humorístico de Almirante, a orquestra atacou o arranjo de Pixinguinha repleto de elementos estilísticos da música espanhola. É curioso notar que, segundo Almirante, o estilo espanholado de “Buenos Dias” data de um período posterior à fixação da valsa como gênero com características nacionais. Aurélio Cavalcanti foi um compositor especialista em valsas. Das 212 obras de sua autoria encontradas nos acervos públicos e particulares do Rio de Janeiro, 128 são valsas<sup>74</sup>. Dessas 128, 14 são valsas espanholas, revelando o interesse especial do autor por esse estilo específico.

[...] *O pessoal da velha guarda* vai poder agora exibir pros seus ouvintes uma legítima curiosidade musical. Trata-se nada mais nada menos do que uma habanera. Provavelmente o nome habanera esteja imediatamente fazendo com que vocês lembrem da mais célebre de todas as habaneras, que é hoje em dia, sem dúvida, a que aparece na famosa ópera Carmen de Bizet. A inclusão de tal gênero na ópera é perfeitamente justificável. É que sendo de origem espanhola, por ser proveniente de Havana, de Cuba, o gênero musical era bem apropriado para dar cor local a uma das cenas da ópera. Habanera foi um gênero musical muito do gosto do nosso povo também. Foi mesmo ancestral do tango brasileiro, e portanto do nosso atual samba. Pois é desse gênero de tal importância para a nossa formação musical que *O pessoal da velha guarda* vai dar agora um bom exemplo. Aqui vai para vocês uma habanera chamada “Amor Tem Gelo”, escrita por Miguel A. de Vasconcelos em resposta a uma outra música chamada “Amor Tem Fogo”. Vamos ouvi-la no piano de Lauro Araújo. (Almirante, 1952c)

Almirante fez uma breve genealogia dos gêneros musicais, da habanera ao samba, passando pelo tango brasileiro, de forma didática, com intuito de justificar para os ouvintes a razão de um gênero estrangeiro como a habanera – que nos anos 1950 e até hoje é associada ao tema principal da ópera Carmen de Bizet, e ao contexto espanhol – estar fazendo parte de um programa de cunho nacionalista. A habanera executada ao piano por Lauro Araújo evocou a memória da sonoridade original de grande parte das danças europeias publicadas em edições de partituras para piano, revelando a importância que o instrumento teve no contexto de formação da música brasileira no século XIX.

---

<sup>74</sup> Dados do projeto *Enciclopédia ilustrada do choro no século XIX*, de Anna Paes, realizado com o apoio do Programa de Bolsas Rio-Arte entre 2004 e 2005.

Na aceitação de gêneros estrangeiros do século XIX como constituintes da música popular brasileira e os de fins da década de 1940 (rumba, bolero, fox-trot) e início dos 1950 como gêneros com potencial de descaracterização da música nacional percebe-se claramente um paradoxo. Se outrora os compositores brasileiros se permitiram influenciar pelo estilo de músicas de outros países na constituição da música do seu país, por que a aceitação de gêneros estrangeiros comerciais nos anos 1940 e 1950 representaria a perda de identidade? É possível que alguns ouvintes do programa considerassem uma impropriedade a associação genealógica que Almirante faz entre o samba e a habanera. No século XIX, época em que habanera circulou no Rio de Janeiro, não havia o recurso do rádio para divulgação do gênero em âmbito nacional.

### **3.1.1) O caso “La Mattchiche”**

Música de sucesso na Europa nas primeiras décadas do século XX, “La Mattchiche”, do compositor francês Charles Borel-Clerc (1879-1959), foi mais um caso de música de autor estrangeiro que se popularizou no Brasil, recebendo versos em português. A sua inclusão no programa, entretanto, merece atenção especial como objeto de análise. Numa interpretação trilingüe, os dois cantores, Almirante e Paulo Tapajós, acompanhados pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, se revezaram apresentando primeiramente os versos originais em francês – “C'est la danse nouvelle / Mademoiselle / Prenez un air canaille / Cambrez la taille / Ça s'appelle la Mattchiche / Prenez vos miches / Ainsi qu'une Espagnole / Joyeuse et folle!” – seguidos dos versos em português (cantados por Almirante), e por último os versos em espanhol (cantados por Tapajós). Borel-Clerc intitulou a sua obra com o nome da dança típica brasileira, divulgada na Europa nos primeiros anos do século XX, embora a tenha inserido num contexto espanhol. O ritmo de “La Mattchiche”, segundo nos informa Almirante, é de paso-doble espanhol, e não do maxixe, e coincide com o ritmo da gravação original, cantada

pelo ator francês Felix Mayol em disco Odeon.<sup>75</sup> Talvez o único elemento do maxixe possível de ser encontrado em “La Mattchiche” esteja expresso nos versos originais em francês, que evocam o espírito alegre e malicioso presente no maxixe, convidando uma senhorita [“Mademoiselle”] a se deixar envolver pelo espírito do povo [“Prenez un air canaille”], alegre e louco [“ainsi qu’une Espagnole joyeuse et folle”] para dançar uma nova dança chamada maxixe [“la Mattchiche”]. Só que a figura que representa esse espírito é uma dançarina espanhola e não uma brasileira! Daí a confusão, que Almirante chama de impropriedade: uma música classificada como maxixe brasileiro em ritmo de paso-doble espanhol (ouvir CD, faixa 09 de 24’8” até 26’38” – Anexo 4). Impropriedade ou não, o interessante é perceber os desdobramentos ocorridos como consequência do início da internacionalização da música popular brasileira, no princípio do século XX. Percebemos uma via de mão dupla: um período onde o Brasil mal constituía a sua identidade na música popular, na aclimação de gêneros estrangeiros, e já exercia alguma influência no exterior, mesmo que restrita a uma nomenclatura de gênero.

A música brasileira erudita também exerceu influência sobre a obra de Borel-Clerc, segundo Almirante. Na fala de apresentação de “La Mattchiche”, declarou que o tema foi extraído de um trecho da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes. O fato abre margem para discussão de dois assuntos: um deles é a caracterização de plágios, e o outro, o juízo de valor na comparação entre a música popular e a erudita, chamada coloquialmente, na época, de “música séria”.

[...] Se hoje em dia alguém se aproveitasse de um trecho assim d’O Guarani para uma adaptação musical numa peça popular, todo mundo protestaria, não é mesmo? Haveria logo quem dissesse, como é comum a gente ouvir, que antigamente ninguém fazia dessas coisas não. Pois olhem que estariam todos muito enganados dizendo isto. A grita que fizeram recentemente porque Benedito adaptou o minueto de Beethoven para a marcha carnavalesca, fez com que muitos dissessem, sem nenhum motivo, como vocês verão adiante, que antigamente eram respeitadas as músicas consideradas sérias. Ora que já esse negócio de música séria é uma maneira muito exótica e despropositada de classificar qualquer gênero. Como se um samba ou uma marcha não pudessem ser tão sérios quanto uma sinfonia, ora essa. O hábito de utilizar trechos de músicas clássicas para certas peças populares, ouvintes, não é de

---

<sup>75</sup> “La Mattchiche”, Felix Mayol. <http://www.youtube.com/watch?v=PZjiRsYXe9A>

hoje. É mesmo muito velho. É que antigamente havia da parte de todos mais compreensão nesse sentido. Todos sabiam perfeitamente que não seria o inocente aproveitamento de qualquer trecho clássico que iria inutilizar a obra original. Pois bem, ouvintes, há quase 50 anos, fizeram aqui uma adaptação d'O Guarani, e ninguém esbravejou, não. E no entanto, a adaptação fez furor e correu o mundo. Ela foi feita por um compositor francês de nome Borel Clerc, que pretendendo compor um maxixe brasileiro, foi se utilizar de um dos temas mais populares de Carlos Gomes. E na falta de melhores dados sobre ritmos brasileiros, ele utilizou o ritmo do paso-doble espanhol. Viu-se então essa impropriedade, uma música classificada como maxixe brasileiro e em ritmo de passo-doble espanhol. Bem, mas fosse como fosse, a peça fez um enorme sucesso até mesmo entre nós. Sua popularidade foi muito ajudada pelos versinhos populares que aplicaram aqui [...] (Almirante, 1948b Grifo meu)

Percebemos que Almirante não condenou a atitude de Borel-Clerc, de utilizar a temática de Carlos Gomes na sua obra quando mencionou que no passado “todos sabiam perfeitamente que não seria o inocente aproveitamento de qualquer trecho clássico que iria inutilizar a obra original”. Isso revela o seu interesse em orientar os ouvintes no sentido de entenderem tal atitude como citação e não como plágio, oferecendo argumentos, inclusive, para defesa do flautista Benedito Lacerda na recente polêmica sobre a utilização indevida do minueto de Beethoven na marcha de sua autoria.

Em se tratando da utilização da temática do “Guarani” em “La Matichiche” temos um exemplo de compositor francês de música popular citando deliberadamente uma obra erudita de compositor brasileiro. Como mais uma alusão ao universo musical brasileiro, numa geração posterior, outro compositor francês, Darius Milhaud (1892 – 1974), no ambiente da música erudita, produziria uma obra que é mais um exemplo da influência que a estética da música popular brasileira, ainda em formação, exerceu sobre a obra de compositores estrangeiros. De passagem pelo Brasil nos anos 1920, quando foi secretário de Paul Claudel na Embaixada da França, Milhaud encontraria inspiração para compor a obra orquestral *Le Boeuf sur le toit* [“O Boi no Telhado”], apresentando uma espécie de “colcha de retalhos”, onde se identificam trechos de peças populares de autores atuantes no cenário musical dos anos 1920, como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá, Cardoso de Meneses, inseridos em uma estética politonal. Muitos críticos consideraram a atitude de Milhaud como apropriação indevida. Há diversos exemplos da utilização de temas da música

popular na música erudita nacionalista que também foram mal compreendidos e considerados plágios. Um deles é a citação da schottisch “Iara”, de Anacleto de Medeiros, no Choro nº 10 de Villa-Lobos.

### **3.2) Música popular versus Música Erudita**

Observa-se, em vários momentos, a preocupação de Almirante em elevar o status da música “popular”, tratá-la em pé de igualdade com a música “erudita”: quando critica os que dizem que “antigamente eram respeitadas as músicas consideradas sérias, como se só as “músicas sérias” – eruditas – merecessem respeito; quando prossegue, criticando o uso do termo “música séria” para se caracterizar um gênero musical, como se um gênero popular não pudesse ser tão sério quanto um erudito. A afirmação representa uma proposta de redimensionamento da música popular para o ouvinte. Em outro programa Almirante trouxe novamente o assunto à tona quando comentou:

Há quem pense, com um partidarismo absurdo, que toda e qualquer música popular não presta, e que só as grandes obras clássicas, as sinfonias, os quartetos, as sonatas, etc., etc., é que prestam. Pois estão redondamente enganados. Há muita sinfonia por aí que não vale um caracol. Há muita obra de grande autor considerada até legítima droga. Por outro lado, sabemos também que boa parte da música popular também não vale grande coisa, mas em compensação, há no gênero legítimas obras-primas, que como perfeição, como expressão de arte, nada ficam a dever às obras tidas como clássicas no repertório musical de todo o mundo. *O pessoal da velha guarda* se empenha em revelar sempre as jóias de nossa músicas popular [...]. (Almirante, 1948e)

Almirante ofereceu argumentos aos ouvintes para combaterem o preconceito de setores mais elitistas da sociedade brasileira, que insistiam em considerar a música popular inferior à erudita. Reconheceu a existência de músicas populares sem valor, mas ressaltou a existência de obras-primas que se equipararam a obras do repertório universal, e inseriu o repertório executado pelo *O pessoal da velha guarda* nesta categoria.

Algumas semanas depois, Almirante reforçou essa idéia quando registrou as declarações “do grande patricio”, maestro Villa-Lobos em Londres, que em uma recepção na qual foi o convidado de honra falou do seu grande sonho: “a pacificação do mundo por

intermédio da música”. Argumentou que a única possibilidade de realização desse sonho seria por intermédio das músicas que tem penetração nas massas, as que são populares.

[...] Seria de fato uma realização grandiosa. Mas é bom que a gente considere que a música é mesmo uma linguagem universal. E como a língua não foge ao imperativo do sotaque, este em música pode se dizer que seria o ritmo, não é mesmo? A gente reconhece um estrangeiro pela fala, e pelo sotaque a gente identifica o seu país de origem. Se tal sonho de Villa-Lobos se realizar, oxalá não haja o predomínio de forma musical peculiar de nenhum país. A grande pacificação poderia ser feita de maneira que todos os povos identificassem os demais pelas suas canções, pelas suas músicas nativas. Nesse caso, cada país deveria se empenhar para que bom número de suas canções atravessasse todas as fronteiras, levando aos outros povos a certeza de sua existência, e o meio de reconhecer suas criaturas. Mas tais músicas deveriam ter penetração nas massas, e para isso, ouvintes, só mesmo a música popular. Envidemos, pois, esforços desde já, para que nossas músicas sejam conhecidas em todo o mundo, e um dia, quando algum viajante brasileiro chegar aos mais longínquos países, não precisará dizer de boca, com palavras, a sua nacionalidade, bastará assobiar ou cantarolar uns poucos compassos do “Tico-Tico no Fubá”, ou do “Carinhoso”, ou do “Copacabana”, e todos saberão que ali está um patricio nosso. (Almirante, 1948a)

Não por acaso Almirante menciona o choro “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu como uma música capaz de representar a identidade nacional no exterior. Este choro acabara de ser lançado nos EUA no filme “Copacabana”, em 1947, pela artista popular brasileira de maior projeção internacional do período (quicá de todos os tempos), a cantora Carmen Miranda.

Uma crítica de rádio, Magdala da Gama de Oliveira, conhecida como Mag, representa uma das vozes partidaristas mencionadas por Almirante. Mag escrevia uma coluna no jornal *Diário de Notícias* e ficou conhecida pelos ataques desferidos contra a música popular, procurando desclassificá-la como música de valor artístico, comparando-a com a música de concerto. Conquistou a inimizade da classe artística da música popular a tal ponto que em 1956, os compositores Haroldo Barbosa e Janet de Almeida lançaram um samba que seria mais tarde celebrizado na voz de João Gilberto, ironizando a sua atitude racista e preconceituosa:

**Pra que discutir com Madame**  
(Haroldo Barbosa e Janet de Almeida)

Madame diz que a raça não melhora  
Que a vida piora  
Por causa do samba  
Madame diz que o samba tem pecado  
Que o samba, coitado,  
Devia acabar  
Madame diz que o samba tem cachaça

Mistura de raça, mistura de cor  
Madame diz que o samba é democrata,  
É música barata  
Sem nenhum valor

Vamos acabar com o samba  
Madame não gosta que ninguém sambe  
Vive dizendo que o samba é vexame  
Pra que discutir com Madame?

No carnaval que vem também com o povo  
Meu bloco de morro vai cantar ópera  
E na avenida entre mil apertos  
Vocês vão ver gente cantando concerto  
Madame tem um parafuso a menos  
Só fala veneno  
Meu Deus, que horror!  
O samba brasileiro, democrata  
Brasileiro na batata é que tem valor.

Logo após o encerramento do programa *O pessoal da velha guarda* na Rádio Tupi, Mag esteve presente nas apresentações por ocasião do II Festival da Velha Guarda, promovido pela Rádio Record, em São Paulo, em 1955. Nessa fase vemos a crítica buscando uma reconciliação com a classe, registrada no *Diário de Notícias*. A colunista comenta, de forma auto-referente: “[...] O compositor Nássara viu que a cronista Mag também sabia de cor aquelas músicas, argumento definitivo de que ela conhece e aprecia as nossas melodias populares, quando tem valor artístico”.<sup>76</sup> Mais adiante na coluna, se une ao coro em defesa da recuperação da música popular brasileira, que se perpetuava após o programa, ressaltando os “nossos legítimos valores musicais”, a exemplo dos artistas que participaram do Festival da Velha Guarda. Propôs que as emissoras seguissem o exemplo da Rádio Record, de forma a fazerem oposição ao repertório internacional, aos sambas medíocres com fins comerciais e às versões de sucessos estrangeiros. É possível que a mudança de atitude da crítica Mag seja reveladora da gradual conquista de credibilidade em relação à qualidade da música popular veiculada pelo *O pessoal da velha guarda* junto à intelectuais e formadores de opinião.

O Festival da Velha Guarda, como foi exposto no Capítulo 1, foi um grande evento idealizado por Almirante para homenagear Pixinguinha no seu aniversário, em 23 de abril de

---

<sup>76</sup> “MAIO, Mês da música brasileira na Rádio Record”, coluna de Magdala da Gama de Oliveira, do jornal *Diário de Notícias*. Recorte de jornal. Acervo Almirante, FMIS-RJ.

1954, e coincidindo com o IV Centenário da cidade de São Paulo, foi incorporado à agenda de comemorações. Foi uma espécie de coroamento da Velha Guarda do Rio de Janeiro e de São Paulo, permitindo que vários artistas que se encontravam esquecidos ressurgissem no cenário musical. Tendo ampla divulgação na imprensa, e considerado uma “inesquecível lição de brasilidade”, o festival se repetiu no ano seguinte e serviu como mote para o debate sobre a estética nacionalista na música popular.

O cantor e compositor Sylvio Salema, no final da sua gestão como chefe do Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA), também expressou o seu apoio à iniciativa de Almirante, na sua coluna de jornal, por ocasião do II Festival da Velha Guarda, embora perceba-se no seu comentário a postura elitista de hierarquização do gênero de música erudita (“elevada”) em oposição a popular.

“MÚSICA – DANOS E PERDAS”

Quem acompanha nossas crônicas tem verificado claramente que esta coluna não faz parte de outras colunas indesejáveis quando trata da música brasileira, *seja ela elevada ou popular*; a verdade é que lutamos sempre pela liberdade de nossa música, embora os beócios digam que música não tem pátria, mas, a verdade é que nunca chega a vez do Brasil.

O mais curioso é que o brasileiro não se apercebe de que está sendo altamente prejudicado e até demonstra que tem prazer nisso, tornando-se assim, um colaborador do estrangeiro contra os seus patrícios.

*Os nossos compositores de música elevada* há muitos e dilatados anos que se limitam a lamentar a situação e a guardar nas gavetas e armários os seus belos trabalhos onde jazem esquecidos.

A nossa salvação estava, na música popular, pelo menos no samba e outros gêneros que não poderiam faltar nos bailes ou nos programas radiofônicos e festas, mas, não resta dúvida de que nós mesmos estamos causando a nossa ruína porque o nosso povo está sendo maldosamente dirigido por interessados em prejudicar a nossa música popular.

É triste verificar que assim como deixamos que dilapidem as nossas riquezas, que corrompam e desvirtuem a nossa moral pela adoção de hábitos que não são nossos, venham destruindo, por interesses ocultos, o que de belo existe em nossa música.

No II Festival da Velha Guarda há pouco realizado em São Paulo, Almirante deu o grito de alarme e iniciou uma campanha de defesa da nossa música, preterida que vem sendo, injustificavelmente.

O mais triste e lastimável é verificar que são os nossos próprios artistas que procuram gravar, em versões, boleros e fox-trots em exhibições afetadas e ridículas, só pela vaidade de dizerem que não têm jeito de cantar “coisas” brasileiras.

Em um baile, geralmente, programam todos os gêneros de música estrangeira e, por esmola, um samba ou um baião.

Apelamos para os verdadeiros brasileiros, sejam eles cantores, músicos, ou não, que lutem contra essa alarmante situação, defendendo o que é nosso, conscientes de que é a melhor música popular do mundo, a mais rica em ritmos e a mais bela em melodias.

Sejamos, antes de tudo, brasileiros.<sup>77</sup> [grifo meu]

<sup>77</sup> Coluna de Sylvio Salema, publicada em jornal sem identificação de título ou data. Esse recorte de jornal faz parte de um caderno de Almirante que reúne todo material de imprensa publicado por ocasião dos Festivais da Velha Guarda, em 1954 e 1955. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.



Ambos os comentários de Mag e Salema evidenciam uma rejeição ao repertório estrangeiro e ao nacional com finalidades estritamente comerciais. É interessante observar a menção ao baião, feita por Salema, ao lado do gênero samba, como representantes de estilos nacionais. Desde 1946, ano do lançamento da música “Baião”, de Luiz Gonzaga – portanto apenas um ano antes do início do programa *O pessoal da velha guarda* – o baião, gênero identificado como regional nordestino, iniciara um percurso de sucesso comercial que se estenderia ao longo dos anos 1950, talvez só equiparado ao sucesso do samba nos anos 1930. Embora divulgado a nível nacional, e reconhecido em 1955 por Sylvio Salema como um gênero brasileiro, é curioso notar que não haja qualquer menção ao baião, nem à presença de Luiz Gonzaga nas audições do *O pessoal da velha guarda*. É sabido que Luiz Gonzaga mantinha relações de amizade com os músicos que compunham o regional do Grupo dos Chorões: Dino, Meira e Canhoto, e seria natural que o artista fosse convidado. A justificativa talvez esteja justamente no fato do baião ter se transformado numa febre, um modismo, que era rechaçado no programa. A sua presença no programa talvez representasse uma diluição da proposta de valorização da música de Pixinguinha e do resgate da memória musical do passado.

### **3.3) Comercialismo na cenário artístico da música popular nos anos 1940 e 1950**

O elemento musical estrangeiro – que outrora havia sido abraçado como formador da identidade da música popular brasileira – transformara-se em vilão, agora no contexto da indústria fonográfica dos anos 1940 e 1950, para aqueles que se preocupavam em preservar a integridade da nacionalidade. Em um comentário de abertura de uma das audições do *Pessoal da Velha Guarda*, assumindo uma postura didática, Almirante esclareceu aos ouvintes as razões pelas quais a boa música brasileira enfrentava dificuldades para ser prestigiada, colocando em perspectiva a indústria nacional de discos diante do mercado internacional:

[...] Ao iniciarmos essa audição, queremos um minuto para fazer um pequeno comentário sobre um hábito mau, que põe em cheque nossa atual música popular, deixando a impressão de

que ela é inferior à de outras terras. É o seguinte: costumam os fanáticos pela música estrangeira comparar a nossa produção com a de outras terras baseando-se no que aqui aparece gravado em discos. Esquecem-se, porém, de que nós recebemos, digamos, mais ou menos 50 discos de fora a cada mês. Estes 50 são o que existe de melhor pelo mundo afora. São a nata de perto, talvez, de 1.000 discos editados no estrangeiro, e que não vem todos para cá. Para cá só nos mandam o que lá consideram o melhor. Não só como música, mas também como gravação, como técnica e como qualidade sonora. Pelo nosso lado aqui, as três fábricas que aqui existem apresentam também a cada mês uns 50 discos de música brasileira. Ora, esses 50 são o total. Total de coisas boas e de coisas ruins. A rigor, e nem podia deixar de ser, hein, só umas 4, 5, 6 ou 8 no máximo gravações estariam em condições de ser comparadas àquelas 50 boas estrangeiras que nos chegam cada mês. Essa é que é a lógica. Se nós aqui recebêssemos de fora todos aqueles 1.000 discos que lá se imprimem, vocês viriam quanta porcaria também existe por lá por esses países, onde muitos pensam que tudo é perfeito. Mas o que acontece é isso: comparam aqueles 50 discos brasileiros, dos quais nós mesmos sabemos que só 5, 6 ou 8 se podem prestar a confrontos, com os 50 excelentes que nos chegam da estranja. Ora, assim como diz a anedota: não há bicho que resista. [...] (Almirante, 1947f)

Esta desigualdade de potência entre as indústrias nacional e estrangeira suscitou estratégias protecionistas como a do compositor Ary Barroso, divulgada em um dos programas, propondo na sua gestão como Vereador, na Câmara, “que a música estrangeira fosse acrescida de um imposto que a tornasse de mais difícil aquisição em discos, o que viria a favorecer a música nacional, que então teria as suas gravações mais em conta.” (Almirante, 1947e).

Lenharo também fornece dados que caracterizam a disputa acirrada na indústria de discos descrita por Almirante.

[...] a matriz dos discos estrangeiros chegava nas mãos do comandantes da Panam, prontinha. O disco saía rápido e barato no mercado, dominado pelas empresas estrangeiras que tomavam conta do ramo. Não devia ser nada fácil para uma empresa nacional instalar-se, criar um catálogo, expandir a sua produção. A Continental foi a primeira grande gravadora nacional a se impor no mercado no início dos 40. Seu controle acionário, conforme informação de Braguinha, pertencia à família Byington, representante da Colúmbia no país. Braguinha dirigia o Dpto. Artístico da Colúmbia, de onde saiu, e com seu trabalho é que a Continental começou a crescer. A Continental não tinha acesso a matrizes estrangeiras, o que a obrigou a investir pesado no artista nacional. [...] (Lenharo, 1995)

Tendo como foco a trajetória do cantor Jorge Goulart, o autor analisa as soluções encontradas por compositores brasileiros e por gravadoras nacionais como a Continental para sobreviver no mercado da virada dos 1940 para os 1950, como por exemplo a estratégia de criar versões de músicas comerciais estrangeiras.

[...] As versões compensavam a lacuna do original estrangeiro. Verter era uma forma de se ter acesso ao produto estrangeiro e à sua reutilização, um critério empresarial não necessariamente movido por intenções nacionalistas. [...] Fazer versões era um procedimento comum. [...] Acontece que, até essa época a música popular mantinha-se suficientemente rica para se

defrontar ou equilibrar-se no mercado diante da avalanche da música estrangeira. Ainda que novos valores surgissem na cena artística, eles entretanto não se mostravam suficientes para preencher a vaga da Velha Guarda,<sup>78</sup> muitos dos quais ainda se encontravam na ativa, mas sem o poder de fogo de tempos atrás. Por isso mesmo é que as versões estão mais visadas nos cinquenta – elas não encontram um suporte de criação por parte dos compositores da música popular (que se encontravam numa posição defensiva diante do mercado) e criavam uma desagradável sensação de vazio. Além de recorrer às versões, autores brasileiros também buscavam soluções miméticas, fazendo com que o samba (não era “a” música brasileira?) ora assumisse feições do fox, ora do bolero, de acordo com as imposições do mercado. (Lenharo, 1995:76)

Na opinião de compositores consagrados no meio artístico dos anos 1930, segundo Lenharo, a música de carnaval dos anos 50 foi o único espaço de preservação das características identitárias da música popular brasileira.

Para os compositores da Velha Guarda, essa relativa desfiguração da música popular encontrou seu ponto limite nas músicas de Carnaval, que se tornaram um ponto de referência obrigatória e de identificação entre os compositores brasileiros. Mais importante ainda, aí se encontrava o foco de convergência que punha os criadores e o público em sintonia, permitindo que a mística da música brasileira se mantivesse acesa. De fato, sem a música de Carnaval o perfil da música popular dos anos 50 mostrava-se descaracterizado, o que pode se perceber no próprio desempenho dos cantores da época. (Lenharo, 1995:77)

Em uma entrevista ao *Diário da Noite*,<sup>79</sup> por ocasião do Festival da Velha Guarda em São Paulo, ao ser perguntado por jornalistas sobre a música popular brasileira da atualidade, Pixinguinha revela a sua desaprovação até mesmo da música de carnaval do período:

A musica de Carnaval é um desastre. E grande parte das composições populares que têm aparecido nos últimos anos não vale nada. Sofre muitas influências maléficas. A boa música popular brasileira perdeu muito de suas características, de sabor que tinha no começo. Hoje é influenciada pela moderna música americana, aos boleros, swings, etc. Naturalmente da salada, da estilização do bom popular brasileiro com a influência do estrangeiro, não pode dar grande coisa. (Pixinguinha, 1954)

Pixinguinha prossegue a entrevista dando o seu parecer sobre as razões pela descaracterização da música popular brasileira: “O que há é muito comercialismo. Muitos compositores fabricam músicas para ganhar dinheiro e como o que aparece de moderno é o vindo daquelas fontes, seguem a tendência geral, o que o povo se acostumou a ouvir e a gostar”. O entrevistador pergunta se o rádio (deixando de parte sua importância como veículo de divulgação), foi um bem ou um mal para a música popular brasileira e o compositor responde que o rádio teve um mal: aguçar o espírito mercantilista dos compositores. Essa fala

---

<sup>78</sup> A expressão Velha Guarda utilizada por Lenharo aqui diz respeito à geração de cantores consagrados no meio artístico dos anos 1930 e não ao *Pessoal da Velha Guarda* do programa de Almirante.

<sup>79</sup> Entrevista com Pixinguinha. Jornal *Diário da Noite*, em 24 de abril de 1954. Acervo Almirante, FMIS-RJ.

certamente demonstra o quanto Pixinguinha, após anos de convivência com Almirante no programa *O pessoal da velha guarda*, se influenciou pelo seu pensamento. Como vimos, a análise de alguns de seus arranjos revela influências do estilo americano. No seu depoimento para posteridade no Museu da Imagem e do Som em 6 de outubro de 1966, ao ser perguntado sobre o repertório que os Oito Batutas executavam em Paris, ele afirmou: “a gente tocava o que era nosso. Uma vez ou outra é que tocávamos uns foxtrotezinhos só para variar, porque, comercialmente, nós tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa”.

### **3.4) Orientação estética no programa *O pessoal da velha guarda***

Voltando ao programa da Rádio Tupi, um dos recursos utilizados por Almirante para fortalecer o vínculo com o público se baseava na divulgação de cartas de ouvintes e pesquisas de opinião. Na abertura de uma das audições divulga o trecho de uma carta: “Num tempo em que quase tudo é swing, quase tudo é bolero, conga ou rumba, deve ser consolador um programa como este para os que gostam de evocar os bons tempos que se foram”. E complementa: “Bem ouvintes, essa frase aqui não é nossa, hein? Tiramo-la de uma carta de um ouvinte. Naturalmente fazemos votos para que não só ele pense assim, para que muitos outros estejam também de acordo com aquela opinião”. Lançando mão do seu estilo irônico, na abertura de outra audição, comemora o fato de que as investigações feitas sobre as preferências do público verificaram, estranhamente, que as músicas mais procuradas em partituras e discos no Brasil eram quatro músicas brasileiras.

[...] Hoje, meus amigos, não venho falar contra coisa alguma. Por estranho que pareça, venho falar a favor. Por estranho que pareça, com relação à música popular, há alguma coisa que vai bem, muito bem mesmo. [...] Quatro músicas estão sendo as mais escolhidas pelos cantores. E ouvintes, o que nos faz estranhar, e nos traz aqui neste alarde, é que essas quatro músicas são todas brasileiras! São quatro sambas. A saber: “Marina”, “Segredo”, “Nervos de Aço” e “Incerteza”. Parece incrível, hein? Pelo caminho que nós vínhamos indo, é muito estranhável que isto esteja acontecendo. Chega a dar a impressão de que não estamos no Brasil! Não é possível! Logo quatro músicas brasileiras fazendo sucesso no Brasil! E nenhuma estrangeira? Nenhum fox-trot? Nenhum bolero? Nenhuma conga? Papagaio! Isto é um bom exemplo ouvintes. Se o povo se dispuser a apreciar o que é nosso, saberá descobrir e dar valor às produções boas que sempre aparecem. Bastará um movimento de simpatia pelas nossas músicas populares para que sejam notadas as boas entre as ruins. [...] (Almirante, 1948a)

Almirante aproveitou o fato de que os autores das canções (respectivamente, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Tom Jobim e Newton Mendonça) eram todos brasileiros para dar destaque à produção nacional. Paradoxalmente, percebe-se que o gênero samba-canção das músicas citadas (“Marina”, “Segredo”, “Nervos de Aço” e “Incerteza”) tende muito mais a espelhar a estética do bolero do que a estética do repertório vocal figurado no programa.

Em outros momentos, abria mão do efeito sedutor do seu estilo humorístico e assumia um estilo feroz, criticando a “macaqueação e o snobismo de maus brasileiros”, simbolizados por moradores de Copacabana, consumidores da música comercial estrangeira.

[...] Mas a macaqueação é um fato incontestável. Entre o magnífico disco brasileiro, bem gravado, bem orquestrado, e bem cantado, e um swing ou bolero qualquer, o mal brasileiro, sem entender às vezes níquel do que ouve no disco, prefere o swing ou o bolero. Tudo por snobismo, por macaqueação. Isso porque a garota de Copacabana, fútil e desinteressada de sua terra, deu de cantar em farrapos as palavras inglesas ou cubanas daquela música, e o coió então compra o disco para aprender de orelhada os versos, pra depois mostrar que sabe mais do que ela. E estamos no Brasil, hein... (Almirante, 1947e)

A crítica à garota fútil de Copacabana evidencia o preconceito bairrista de Almirante, rotulando o público consumidor da música comercial estrangeira como sendo de classe média, morador da Zona Sul do Rio de Janeiro, e motivado pelo sexo feminino.

Outro recurso, já visto no Capítulo 2, para justificar e argumentar a favor da proposta nostálgica do programa foi o de marcar as diferenças entre a música do passado e a do presente. Quer provar aos ouvintes que no passado a qualidade das músicas era superior: “[...] como a música se presta a comparações, reparem se a maioria das composições modernas, dessas inexpressivas que hoje surgem aos montões, poder-se-ia comparar em atração, em vivacidade, ou em gostosura a maxixes iguais a esses que os autores escreviam a vinte e poucos anos atrás!” (Almirante, 1948e). Compara a qualidade das músicas de Ernesto Nazareth, como o tango “Brejeiro”, que “torna-se em cada época tão atual quanto as músicas mais modernas e mais em voga”, em contraste com músicas novas, que “vão

momentaneamente ao pináculo da fama, mas também não tardam logo em cair no mais completo esquecimento” (Almirante, 1948c). Saúda os ouvintes dizendo que, para eles, apreciadores da “Velha Guarda”, é um dia de alegria, “mas é também dia feliz para os componentes da “Velha Guarda”, porque todos eles esperam sempre com ansiedade o momento em que possam defrontar o microfone para lembrar as grandes músicas do seu tempo, e mostrar, principalmente aos compositores de hoje, que a qualidade das músicas de antigamente, era mil vezes superior à dos nossos dias” (Almirante, 1949).

É possível identificar uma estratégia de catalização de emoção nostálgica em arranjos para Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, como no da marcha “Os passarinhos da Carioca”, de Luís Nunes Sampaio, o Careca (compositor de sucessos nos anos 1920), incluída no repertório da audição como homenagem ao Largo da Carioca, que seria extinto naquela ocasião. Almirante anuncia: “[...] Para finalizar o arranjo, numa transição de marcha viva para lenta, marcha de rancho, em forma saudosa, fica aqui toda a intenção de despedida do *O pessoal da velha guarda* ao tradicional Largo da Carioca” (Almirante, 1947c). A marcha é interpretada na voz de Almirante, apoiado pelo coro no refrão “Ai como é bom se ouvir cantar / Os passarinhos de lá, de lá”. Na transição anunciada, marcada por uma modulação e mudança de andamento, o coro entra novamente cantando os versos solados anteriormente por Almirante: “Meu passarinho fugiu, fugiu / Meu passarinho voou, voou / Na Carioca ele voltou / Em frente à noite tra-la-lá-lá-la” e prossegue nos versos do refrão para finalização do arranjo em forma grandiosa. A modulação utilizada como recurso técnico para chamar a atenção dos ouvintes para a mudança de estilo, de marcha viva para marcha lenta, somada ao canto coletivo, desperta o sentimento de vínculo afetivo, na evocação de um elemento representativo da identidade cultural carioca: os ranchos carnavalescos. A intenção é que os ouvintes se despeçam do Largo da Carioca com o mesmo sentimento de afeto que os ligou um dia ao ranchos carnavalescos.

### **3.4.1) Orientação estética no repertório vocal**

Embora a maior parte do repertório do *O pessoal da velha guarda* fosse instrumental, o repertório vocal teve lugar de destaque no programa. Em vários momentos Almirante faz menção ao sucesso que alguma música do repertório instrumental conquistou após receber versos. Além de fazer menção ele canta um trecho, como por exemplo na apresentação do tango “Gaúcho”, o “Corta-Jaca” de Chiquinha Gonzaga, quando comenta: “[...] a música alcançou logo enorme sucesso e aumentou muito depois que recebeu uns curiosos versos que diziam: [Neste ponto o piano começa a fazer o acompanhamento do “Corta-Jaca” e Almirante canta a primeira parte]: “Neste mundo de misérias quem impera é quem é mais folgazão / é quem sabe corta-jaca nos requebros / De suprema perfeição, perfeição / é quem sabe corta-jaca nos requebros / De suprema perfeição”. Há casos onde registra a alteração no título de músicas instrumentais, após receberem versos. É o caso da valsa “Supplication”: “[...] com o incrível sucesso que alcançou aqui, principalmente depois que recebeu versos em português, a música passou a se chamar também “O Último Beijo” ou então também “Não Quero Mais Teus Beijos”. Na produção de choros, principalmente de compositores do século XIX, foi fato comum a modificação de títulos de músicas transformadas em canções. Tornaram-se célebres as polcas, tangos, schottischs e valsas de chorões que receberam versos do poeta Catulo da Paixão Cearense. Dentre essas, algumas figuraram no programa: a polca “Três estrelinhas” e a schottisch “Yara”, de Anacleto de Medeiros, transformadas em “O que tu és” e “Rasga o Coração”, interpretadas por Gilberto Alves; e o tango “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth, transformado em “Sertanejo enamorado”.

O repertório vocal pôde ser valorizado no programa *O pessoal da velha guarda*, onde o foco principal era a música instrumental, pelo fato do produtor do programa ser um cantor, com uma carreira respeitável. Almirante fez parte do rol de ilustres “cantores do rádio” ao longo de toda década de 1930, além de ter iniciado a sua carreira em um conjunto de estilo

regionalista, como foi exposto no Capítulo 1. Sua voz também esteve presente em cinco filmes nacionais e em várias dublagens de Walt Disney. É dele, por exemplo, a voz do anão “Mestre” e do “Espelho Mágico” no longa-metragem “Branca de Neve”. A partir dos anos 1960 sua voz figurou na Coleção Disquinho, uma coleção de discos de vinil coloridos contendo músicas e histórias infantis compostas e adaptadas por João de Barro com orquestração de Radamés Gnattali.

Com base nesses dados históricos, na locução das suas apresentações, e nas interpretações do repertório cantado no programa, buscamos caracterizar um estilo vocal que representa um modelo de referência estética de brasilidade. Poucos musicólogos até hoje se propuseram a fazer análises do estilo vocal na música brasileira. Talvez o primeiro deles tenha sido Mário de Andrade, quando liderou em 1937 o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, reunindo profissionais envolvidos no estudo da voz (cantores, professores, atores, músicos e estudiosos de fonética), buscando discutir e lançar propostas para o estabelecimento de normas para a execução de um canto brasileiro. Mário de Andrade encontrou nas gravações de cantores de música popular urbana, padrões de entoação, dicção e timbre que, na sua percepção, constituíam um modelo estético de brasilidade que deveria ser incorporado ao canto da música erudita nacional. Acreditava que a entoação que provinha da escola do bel canto europeu contribuía para a descaracterização do canto nacional. Advogava “um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular” (Andrade, 1991).

Nas análises de Andrade há referências a características de nasalação na entoação de Almirante. Relaciona esse atributo à especificidade de um canto tipicamente carioca, elogiando os seus nasais na gravação da batucada “É Tumba”: “com ótimos nasais no “a” de “rial” e “naval”.



Em 1956, quando Almirante lançou pela Sinter o LP de dez polegadas Almirante, a maior patente do rádio, entre oito antigos sucessos gravados estava “Faustina”, choro de Gadé, cujos versos relatam de forma humorística o pavor de um genro ao avistar a sogra com as malas, resolvida a se mudar para residência do casal (ouvir CD, faixa 26 – Anexo 4).

**Faustina**  
(Gadé)

"Espera aí que eu já vou lá!"  
"Ora, vá bater no inferno!!"  
“Xi!... Faustina, Corre!”

[Parte A]  
Aqui depressa!  
Olha quem está no portão  
É minha sogra com as malas  
Ela vem resolvida  
A morar no porão  
Vai ser o diabo!  
Vamos ter sururu com o vizinho  
Não estou pra isso, eu vou dar o fora,  
Decididamente eu vou morar sozinho

[Parte B]  
É minha sogra mas tenha paciência!  
Não há quem possa com esta jararaca!  
Meu sogro foi de maca pra assistência  
Com o corpo todo retalhado a faca!  
Mas comigo é diferente  
Não tenho medo desta cara feia,  
Levo a pistola e desperdiço um pente  
Ela descansa e eu vou pra cadeia

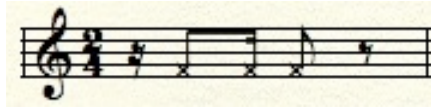
“Xi!... Faustina, Corre!”

[Repetição da Parte A com voz cantada]  
[Parte B instrumental com solo de clarinete, flauta e acordeon]

“Xiii... Faustina, Corre!”

[Repetição da Parte A com voz cantada]  
[Coda com mesmo tema da introdução, sem breques]

A forma como o arranjo da gravação de “Faustina” é elaborado faz com que o ouvinte seja conduzido a visualizar a cena descrita nos versos. Palmas em síncope – simulando o chamado de uma campainha à moda antiga – abrem a gravação, antecedendo a introdução executada pelos instrumentos de base, clarinete, flauta e acordeon. A rítmica da palma está de acordo com o choro, gênero musical em questão:



Exemplo musical 1

É a representação da sogra chegando. A parte instrumental começa e é interrompida no segundo compasso pela repetição das palmas em síncope, representando a insistência do chamado. Entra a voz falada/gritada de Almirante, no papel de genro, com entonação de alguém que se dirige a uma pessoa que está distante: “Espera aí que eu já vou lá!”. A introdução prossegue com dois breques onde aparecem as palmas em síncope. Após essas duas interrupções, entra novamente a voz falada/gritada de Almirante, desta vez com maior ênfase: “Ora, vá bater no inferno!”. Os breques simulam a sensação da quebra repentina de um momento de conforto, que através da insistência, vai gerando uma irritação crescente. A parte instrumental da introdução prossegue até a sua finalização em novo breque. Este breque representa o exato momento onde o genro avista a sogra e em seguida se apressa em chamar Faustina: “Xi, Faustina, corre![...]”. O tom é de surpresa, na interjeição “Xi!!!”, somado ao de desespero, na palavra “corre!”. A voz cantada inicia no complemento da frase: “Xi, Faustina, corre...”, em “aqui depressa”.

Alguns padrões de dicção, timbre e entoação, tanto da voz falada quanto da voz cantada de Almirante podem ser apontados nesta gravação. De forma geral, sua voz apresenta clareza, expressividade e excelente pronúncia na caracterização da coloquialidade da linguagem. A entoação da sua voz falada, ou gritada, utilizada nos breques, deixa transparecer a imagem de alguém que está distante: "Espera aí que eu já vou láááá!" e "Ora, vá batê no infeeeeerrno!!". No que se refere ao timbre, há momentos de grandes contrastes: o timbre agudo utilizado na interjeição “Xiii!!” (com ênfase na vogal “i”), contrasta com o timbre médio utilizado na palavra seguinte: “Faustina”, retornando para o médio-agudo em “Corre!”. Percebem-se nasalizações nas palavras “diferente”, “paciência”, “assistência”, “porão”, “portão”, além dos nasais das sílabas com a vogal “a”, também percebidas por Mário de

Andrade: em “jararaca” e “faca”. No que se refere à dicção, assinalamos trechos onde a letra “ê” soa como “i”: “decididamente” e “descansa”; a letra “ô” soa como “u”: “no porão” soa como “nu purão”; “palavras onde a letra inicial é omitida: “está” e “estou” soam como “stá”, “stô”; “espera” soa como “spera”; “desperdiço” soa como “esperdiço”; ou onde a letra final é omitida: “morar” soa como “morá”, “ter” soa como “tê”, “vou” soa como “vô”. Há também a pronúncia clara de Rs rolados em “infeRno” e “coRpo”, que hoje em dia não soam como coloquiais mas nos anos 1950, é provável que sim.

O recurso vocal de produzir contrastes na voz falada identificado na gravação de “Faustina” aparece na apresentação do choro “Tô fraco”, de Pixinguinha, no *O pessoal da velha guarda*, onde Almirante arranca risos da platéia:

[...] Há de certo um contraste entre a estridência e o volume do grito e o que ele representa. É que ninguém que esteja realmente enfraquecido tem forças bastantes para andar afirmando a toda hora, alto e bom som, que está naquele estado de fraqueza. O grito do “tô fraco” até me faz lembrar uma cena que eu assisti num teatro, em que o ator, por necessidade de interpretação, já que figurava um moribundo, dizia sempre num murmúrio: “Ai, não posso mais, tô fraco, estou perdendo as forças”. Mas um expectador lá dos fundos, como não ouvisse bem, reclamou. Isto obrigou o ator a recitar um pouco mais alto a sua frase. Mas aquele volume ainda não contentou o expectador que continuou a reclamar. Diversas tentativas então foram feitas para atender o homem da platéia, que teimava em dizer que não ouvia nada. E por fim o ator moribundo teve que representar o seu papel de homem na última lona, numa voz tonitruante assim: “AI! NÃO POSSO MAIS! ESTOU PERDENDO AS FORÇAS!! [risos]”. (Almirante, 1948f)

O recurso da fala que desponta logo após um breque – uma característica estilística que se fixou nos anos 1930, no gênero samba-de-breque, como os celebrizados na voz de Moreira da Silva como “Acertei no milhar” (Wilson Batista e Geraldo Pereira) e “Amigo Urso” (Henrique Gonçalves), ou “Minha Palhoça” (J. Cascata) na voz de Ciro Monteiro – também ocorre na cançoneta “Olá, seu Nicolau”, interpretada na voz de Almirante com arranjo para Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, em estilo de marcha carnavalesca. Na abertura do arranjo a frase “Olá, seu Nicolau! Quer mingau? Na colher de pau?” aparece na voz cantada de Almirante, mas na sequência, a cada breque, surge a frase insistente na voz falada, que interroga com variações de expressividade, provocando risos. Na apresentação da cançoneta, Almirante lembra que a frase “foi coqueluche no Rio de Janeiro”. Certamente isso explica a

sua inclusão na gravação do samba “Na Pavuna”, em um breque que ocorre no trecho instrumental. O fato revela que a cançoneta era uma velha conhecida de Almirante. Os breques que ocorrem em polcas carnavalescas como “Aí, Morcego!”, de Irineu de Almeida e na polca “Fecha, Carrança!”, (embora sejam intervenções faladas em músicas instrumentais), poderiam ser percebidos como ancestrais dessa prática musical incorporada à linguagem da música popular brasileira.

O desenvolvimento da habilidade para articular palavras com agilidade e precisão rítmica, assim como o interesse de Almirante pela prática musical do cantador nordestino, o gosto pela interpretação de versos caracterizados pela linguagem cifrada, pelo humor, pelo deboche, pela provocação, remontam ao tempo em que interpretava emboladas no Bando de Tangarás.<sup>80</sup> Esse espírito humorístico e malicioso também está expresso na cultura carioca, como já visto anteriormente, e também na baiana, em outros gêneros musicais. Podemos constatá-lo nos versos de várias das músicas que interpreta nas audições do *O pessoal da velha guarda*. Nas marchas “Os passarinhos da Carioca”: “das 5 às 6 cantam os passarinhos / mas que delícia se ouvir cantar / mas o barulho é infernal / em baixo deles não se pode estar”; “No bico da chaleira”: “Iaiá me deixe subir esta ladeira / Que eu sou do grupo do pega na chaleira”; nos versos do sambas “Caridade” (já transcritos no Capítulo 2); “Já te digo”: “Um sou eu e o outro eu já sei quem é / Ele sofreu pra usar colarinho em pé / Vocês não sabem quem é ele / Pois eu lhes digo / Ele é um cabra muito feio / Que fala sem receio / Do Rio de Janeiro”; “Essa nega quer me dar”: “Olha, essa nega quer me dar / Eu não fiz nada pra apanhar / Nega tu não faz feitiço / Que eu tenho corpo fechado / Pancada de amor não dói / Por isso apanho calado”; na versão de “La Matichiche”: “O padre santo disse que é pecado / Andar de braço dado com o namorado / O padre santo disse que é pecado / Andar de braço dado sem ser casado”; e no samba de roda “Inderê”: “Óia a saia dela, Inderê / Como o vento

---

<sup>80</sup> Ver, por exemplo, a gravação da embolada “E não brinca não”, de Noel Rosa.

leva no ar / Peguei na perna da mãe, Inderê / Pensando que era da fia /Minha senhora de corpo, Inderê / Era de noite e eu não via”.

Nem só de música urbana vivia *O pessoal da velha guarda*. Algumas cantigas que evocam a temática sertaneja estiveram presentes em momentos pontuais. Nas falas de apresentação, Almirante deixa por vezes transparecer o seu próprio vínculo afetivo com o estilo. Isso é perceptível, por exemplo, na audição em que recebe como convidado especial, o cantor pernambucano Augusto Calheiros. Como pano de fundo da sua fala de apresentação, faz o coro acompanhado do regional lembrar um trecho de “Pinião” (Luperce Miranda), repertório do conjunto pernambucano Turunas da Mauricéia que estivera no Rio de Janeiro no final dos anos 1920 e exercera grande influência sobre o Bando de Tangarás, e do qual Calheiros havia sido integrante.

[...] Foi de todo o coração e espontaneamente que fizemos na semana passada a defesa do grande cantador nordestino Augusto Calheiros muito justificadamente apelidado de “o Patativa do Norte”. Calheiros, que é da Velha Guarda, e que não perde um desses programas, conforme nos confessou hoje, ouviu cheio de surpresa e mesmo comovido o que nós dissemos dele, e veio aqui trazer-nos seu abraço de agradecimento. Mas, porém, estamos resolvidos a só aceitar agradecimento de Calheiros por meio de música. Ele terá que cantar, nós o prendemos aqui para cantar, provando assim, não só a nós, como aos ouvintes, quanta razão tivemos naquele comentário. É pois com enorme alegria que *O pessoal da velha guarda* recebe aqui o grande cantor, o “Patativa do Norte”, que vai recordar, na sua maneira personalíssima, uma famosa cantiga que ele lançou em 1927 quando aqui chegou com os Turunas de Mauricéia. A linda “Na Praia”, de Raul C. de Moraes. Calheiros! (Almirante, 1948b)

Cerca de um mês antes, de forma didática, ele havia feito uma retrospectiva do momento histórico onde a temática sertaneja influenciara o meio artístico no Rio de Janeiro, na apresentação da toada “Tristezas do Jeca”, interpretada por Moraes Neto:

[...] Já me referi aqui várias vezes ao tempo em que nossa música popular andou grandemente influenciada pelos assuntos sertanejos, que então predominavam principalmente nos meios teatrais e nos meios musicais. Nos teatros, a exaltação do que é nosso era insistente em peças famosas como Terra Natal, O Marroeiro, Onde Canta o Sabiá, e tantas outras. Na música, inúmeros sucessos também se destacaram “O Matuto”, “A Rolinha do Sertão”, “Vamo Maruca, Vamo”, “Que Sodade”, e mil outras.

É uma toada que apareceu durante aquela eferescência sertanista, música que constituiu um sucesso marcante, que vai ser lembrada agora pelo Grupo dos Chorões. Seus versos e sua música, da autoria de Angelino de Oliveira, constituem um hino de saudade às paragens sossegadas de nosso interior. Enfim, uma verdadeira ode ao sertão brasileiro. O nosso auditório, como já é de hábito, vai colaborar cantando o estribilho intercalado entre as estrofes. Ouçam, pois, “Tristeza do Jeca”, a linda toada de Angelino de Oliveira. (Almirante, 1948a)

Almirante tinha preocupação em zelar pela preservação de aspectos estilísticos utilizados para caracterizar a linguagem e o canto regional sertanejo. Criticava os cantores que faziam correções na linguagem regional para linguagem corrente, descaracterizando o estilo e chegando por vezes a comprometer a rima dos versos. Sua crítica é feita com o humor que lhe era habitual, como podemos verificar nesta passagem:

[...] Em outras irradiações, comentamos aqui o modo como certos cantores desvirtuam as nossas músicas e os nossos ritmos. Hoje queremos fazer um reparo quanto à maneira como alguns cantam os versos. Temos notado que muitos cantores, sem o menor respeito pela obra original, alteram as palavras, tirando o sentido exato dos versos, e às vezes, até deturpando-os completamente.

Há poucos dias ouvimos um cantor famoso interpretando a linda canção “Guacira” [Heckel Tavares / Joracy Camargo], e ao fazê-lo, corrigia os versos que são e devem ser em linguagem simples de caboclo do sertão. Colocava ‘R’s e ‘S’s finais onde não devia haver. Por exemplo, onde se deve cantar assim: “*Eu vou m’embora mas eu vorto nesse dia / Virge Maria, tudo há de permiti*”. Ele aí cantava permitiR claramente. Mais adiante, onde deve ser: “*E se ela não quisé*” ele colocava o ‘R’, dizendo “*E se ela não quiseRRRRR*”, bem claro. Ora, esquecia-se ele, de que só naquela linguagem sertaneja a cantiga ficaria perfeita, por causa das rimas, que são: “permiti” para rimar com “ti”, e “quisé” para rimar com “fé”. Em todo caso, ouvintes, dos males o menor, pois imaginem vocês se o artista resolve cantar correto, arranjando rimas perfeitas para tudo que dizia. Neste caso então, ele teria que cantar assim: “*Virgem Maria tudo há de permitir, e se ela não quiser, eu vou morrer cheio de fêR, pensando em tiR!*” [risadas]

O fato de ser arte popular não significa que não deva ser perfeita, quer na apresentação de sua parte musical, quer na poética, não é mesmo? Este cuidado, que é o que preserva o nosso patrimônio artístico, todos reconhecem, é a preocupação constante desses batutas que realizam essas audições da Velha Guarda. (Almirante, 1947c)

A toada “Na coiêta” de Francisco Ponzio Sobrinho e Batista Junior (pai das irmãs Batista) e a canção “Casa de Caboclo” de Heckel Tavares e Luiz Peixoto, são exemplos de outras músicas emblemáticas, com a temática e o estilo “sertanistas” que figuraram no programa. Almirante destaca esta última, “considerada hoje a mais famosa canção do gênero”. Na interpretação da voz clara, suave e delicada do tenor Paulo Tapajós, com acompanhamento do regional do Grupo de Chorões, cujos violões desfilam contracantos em “baixarias” plangentes em terças, observa-se a preservação dos aspectos estilísticos destacados por Almirante, na pronúncia dos versos a moda do sertão (ouvir CD, faixa 04 de 8’29” até 11’50” – Anexo 4). A escrita dos versos transcritos abaixo busca caracterizar esta pronúncia. O “R” maiúsculo representa o “r” rolado.

**Casa de Caboclo**  
(Heckel Tavares e Luiz Peixoto)

Vancê tá vendo esta casinha simplizinha  
Toda branca de sapê?  
Diz que ela véve no abandono,  
Num tem dono,  
E si tem ninguém não vê.

Uma **R**oseira cobre a banda da varanda  
E num pé de cambucá,  
Quando o dia se alevanta, Vi**R**rge Santa  
Fica ansim de sabiá

Deixa falá tod'essa gente maldizente  
Bem que tem um oradô  
Sabe quem mora dentro dela, Zé Gazela  
O maió dos cantadô

Quando Gazela viu-se a Rita, tão bonita  
Pôs a mão no coração  
Ela pegou, num disse nada, deu **R**isada  
Pondo os ólhinho no chão

E se casáro, mas um dia, que agunia  
Quando em casa ele voltou  
Zé Gazela viu-se a **R**ita muito aflita  
Tava lá Mané Sinhô

Tem duas cruz entrelaçada bem na estrada  
E escrevêro por ditrás  
Numa casa de caboclo um é pôco  
Dois é bão, três é demais

O estilo sertanista se configura na utilização das palavras “vancê”, ao invés de “você”, “véve / vive”, “alevanta / levanta”, “ansim / assim”, “bão / bom”; na manutenção da incorreção do uso do plural “os olhinho”, “duas cruz”; na negativa dupla “ninguém não vê”; na omissão de fonemas de final de palavras: “maió / maior”, “falá / falar”, “oradô / orador”, “cantadô / cantador”, “casáro / casaram”, “escrevêro / escreveram”. O cuidado para caracterizar esse estilo, incluindo as suas “imperfeições” intrínsecas, é o que Almirante chama de “busca pela perfeição na arte popular”, tanto na apresentação da parte musical, como na poética.

Mário de Andrade afirma, no seu artigo “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, que o erro gramatical na fala do povo faz parte da caracterização da expressão socio-cultural. Nesta afirmação percebemos o quanto Almirante e Mário de Andrade estavam afinados nas suas definições de parâmetros estéticos

representantes da identidade da linguagem e do canto popular brasileiro. O próprio estilo de escrita de Mário de Andrade revela a sua identificação com o som da fala popular. Quando escreve “dum” ao invés de “de um” e “milhor” ao invés de “melhor”, ele também se porta como um orientador estético de seus leitores, querendo que suas palavras soem como a linguagem popular.

[...] A fala dum [sic] povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor [sic] característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado “erro de gramática” e a verdade. No papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca. As próprias deficiências de expressão verbal da gente iletrada, são mais que discutíveis. Elas não derivam da ignorância gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estádio [sic] psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o caráter de “deficiências”. E de resto estão condicionadas a mil outras maneiras de expressão, o gesto, o rosto, a entoação, e um mesmo silêncio, muito mais ricos de vida, e suficientemente sintéticos para substituírem a abundância de vocabulário e a idéia clara das literaturas. (Andrade, 1991:95)

Há gravações de fins dos anos 1940 e início dos 1950 que revelam como cantores brasileiros começaram a se influenciar pelo jazz, experimentando variações das melodias originais, às vezes improvisadas. A prática de modificar as melodias originais foi combatida por Almirante, considerada um desrespeito e um fator que levava à descaracterização da identidade musical. Para convencer os ouvintes da impropriedade dessa conduta fez uma analogia que compara a substituição de notas em uma frase musical a substituição de letras em uma palavra.

[...] vimos hoje chamar a atenção de vocês para a maneira como certos cantores deturpam algumas melodias. Ao invés de cantarem as melodias exatamente como os compositores as escreveram, eles cantores, ou por serem duros de ouvido ou por acharem de colaborar, alteram as notas que o autor imaginou. Uma única nota que se altera em uma melodia é tanto erro como a mudança de uma letra numa palavra. Façamos aqui uma demonstração com uma palavra qualquer, por exemplo, a palavra estrela. Se alguém, por espírito inovador, achar que em vez de “e” inicial deva ser “a”, já a palavra não será mais estrela, não é mesmo? E sim “astrela”. Se mudar o “l” para “b” fica “estreba”, e assim por diante, assim como qualquer letra que fosse mudada por outra. Pois isso mesmo acontece com as melodias. O cantor não deve de maneira alguma trocar as notas originais. É por isso que muitas vezes ouvem-se pelo rádio versos que a gente conhece como sendo das melodias tais e quais, mas cantados dentro de músicas inteiramente diversas. Diversas daquelas que a gente conhece. Foi ouvintes, o cantor que cismou de cantar a melodia que resolveu de inventar naquela hora. Por esse processo um dia vocês ainda vão ouvir músicas célebres apresentadas assim. Vão ouvir a “Baixa do sapateiro” [Ary Barroso], e vem o cantor e canta uma coisa assim [Almirante canta os versos de “Baixa do sapateiro” com outra melodia]: “*Na baixa do sapateiro encontrei um dia a morena mais frajola da Bahia*”. Aqui na Velha Guarda vocês notarão sempre que há um respeito absoluto pelas melodias originais [...]. (Almirante, 1947d)



A postura de “recorrer às origens” para conferir legitimidade às interpretações foi uma característica identificada em vários momentos no programa. Entendemos, entretanto, que a concepção da “melodia correta” é uma construção idealizada por Almirante. Como já foi constatado por pesquisadores, as obras estão suscetíveis a transformações que ocorrem ao longo do seu percurso de recepção, dificultando determinar o que de fato corresponde à idéia original do compositor (Figueiredo, 2004 e 2006). Isso se aplica tanto ao repertório contemporâneo, dos anos 1940 e 1950, quanto ao repertório do século XIX, seja vocal ou instrumental. Partituras manuscritas e edições trazem muitas diferenças e o mesmo ocorre nos registros fonográficos.

Outro fator que contribuía para descaracterização de gêneros da música popular brasileira, segundo Almirante, se encontrava na atitude imitativa da forma de cantar de ícones da canção estrangeira através da alteração de divisões rítmicas de frases melódicas.

[...] Há uma observação que me ocorre fazer agora nessa abertura de programa. Tenho cá comigo que alguns de nossos cantores são os culpados pela forma incaracterística que vai tomando a nossa música. Eu me explico melhor. Música, qualquer que seja, também se caracteriza pelo ritmo contido na sua linha melódica. A melodia de uma música qualquer, deve seguir passo a passo o movimento rítmico de seu acompanhamento. Isso tudo ouvintes está sendo dito assim de forma bem popular para que todos compreendam facilmente. Somente pela linha melódica deve ser reconhecido o ritmo, seja de um samba, de uma valsa, de uma marcha, etc. Pois bem, o que acontece atualmente, com o nosso samba principalmente é o seguinte: os cantores, na ânsia de uma interpretação que toca as raias do exagero, vivem se espremendo pelas melodias afora, numa forma gemente, antecipando ou atrasando as frases musicais, fugindo completamente às regras de música que determinam os tempos fortes e os tempos fracos. O resultado é que, pela maneira como cantam a linha melódica, ninguém reconhece se aquilo é samba, ou é valsa, ou é marcha. Vou dar um exemplo objetivo: um samba assim, cujo ritmo pode ser reconhecido somente pela sua melodia assim: “*Meu amor partiu, e me deixou saudades*” [exemplifica cantando]. Na voz desses cantores do balanceio, vamos dizer assim, não tem o menor caráter de samba. Pois quem é que reconheceria como samba esta confusão de gemidos assim: “*Hmmmeu amooorr partiuuu e meee deixouu saudadess*”. Cantores e cantoras de música popular, o maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa, etc., etc.! Nada de andar imitando Bing Crosbys e Frank Sinatras! Os efeitos que eles fazem nos fox-trots podem ser bons para os fox-trots, mas não para as nossas músicas. Nesse ponto, honra seja feita ao *O pessoal da velha guarda*, que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características inconfundíveis! [...] (Almirante, 1947b)

Por outro lado, da mesma forma como combatia a atitude de imitar o estilo de cantores estrangeiros, exaltava o estilo de certos cantores brasileiros como Augusto Calheiros, ressaltando a sua “maneira personalíssima” de cantar. Em outro programa evocou o estilo

peculiar de cantar de Mário Reis – de voz “pequena” e expressiva – quando fez o cantor Jorge Veiga – “um novo chorão”, conforme anuncia – interpretar o samba “Dorinha, meu amor” (José Francisco de Freitas).

A cantora Ademilde Fonseca que se notabilizou por interpretar choros cantados, participou das primeiras audições do *Pessoal da Velha Guarda*, e foi durante o período do programa que veio a receber o título de “Rainha do Choro”. Como foi verificado na dissertação da cantora Daniela Rezende, a habilidade de aplicar palavras cantadas em músicas originalmente concebidas para serem executadas de forma instrumental exige o desenvolvimento de um domínio técnico vocal (Rezende, 2010). Ademilde Fonseca se especializou nesse estilo e a sua habilidade técnica está registrada em inúmeras gravações que se celebrizaram, como nos choros “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu), “Brasileirinho” (Waldir Azevedo), “Sonoroso” (K-Ximbinho), onde se observa (principalmente nas músicas de andamento rápido), a clareza da sua articulação, além da capacidade de precisão rítmica e entoativa na execução de saltos e desenhos melódicos arpejados.

Nas audições do *O pessoal da velha guarda* essas características podem ser observadas nas suas interpretações de dois choros cantados com acompanhamento do Grupo de Chorões: “Moleque vagabundo”, do clarinetista Louro, autor do famoso “Urubu malandro” e a polca “Rato-Rato”, do trompetista Casemiro Rocha, um grande clássico do gênero, gravado em versões instrumentais e cantadas desde as primeiras décadas do século XX. O timbre metálico em registro agudo da voz de Ademilde Fonseca tem o efeito simulador do solo de trompete executado pelo autor na gravação instrumental para Casa Edison. Ela conta com o apoio de um coro no refrão, que reforça a insistência do pregão “Rato, Rato, Rato”! Em “Moleque Vagabundo” sua voz no mesmo registro agudo às vezes soa em dobra com a flauta que também executa o solo. Nesta música também há a participação da dupla de cantoras, as Garotas Tropicais, que cantam em terças em uma das partes onde Ademilde não canta. O

registro das Garotas Tropicais contrasta com o de Ademilde, sendo menos agudo. Na base do regional que acompanha, ouve-se uma condução rítmica de choro com inflexões de samba (ouvir CD, faixas 27 e 28 – Anexo 4). Essa característica de estilo de acompanhamento será analisada com mais detalhe em outra sessão.

Outro exemplo de choro cantado executado no programa merece destaque: trata-se da polca “Eugénie” do maestro de banda José Belisário de Santana, na interpretação do cantor Onéssimo Gomes. Embora em andamento moderado, a polca de Belisário também exige do cantor desenvolvimento técnico apurado para execução precisa de afinação e de articulação de palavras em desenho melódico com saltos acentuados e arpejos (ouvir CD, faixa 2 de 7’43” até 11’30” – Anexo 4). A letra de “Eugénie” mostra-se extremamente adequada ao contexto nostálgico do programa. Convidando o ouvinte a passear pelas noites de serenata no Rio Antigo, evoca a imagem social do músico seresteiro do século XIX – “não sou amante do trabalho, sou apenas um homem folgazão” – e ainda aponta para uma prática musical dos acompanhadores: “eu sei acompanhar qualquer modinha com os meus Fs e Rs, fazendo modulações”.

**Eugénie / Meu Deus, que noite sonora!**

(José Belisário de Santana)

[PARTE A]

Meu Deus que noite sonora  
O céu está todo estrelado  
A brisa passa com cuidado  
E eu de cavaquinho em punho  
E a morena ao lado, e encantado  
Pelas suas faces róseas  
E pelo seu olhar brejeiro  
Embora não esteja trabalhando  
Mas gozando as serenatas  
Não preciso de dinheiro

[PARTE B]

Quando eu vim lá do norte  
Trouxe um cavaco de arrelia  
Enquanto eu tocava  
A morena cantava  
E vida melhor eu não queria [BIS DA PARTE B]

[PARTE A]

Não sou amante do trabalho

Sou apenas um homem folgazão  
Não perco nenhuma serenata  
Que não vou de cavaquinho,  
Vou de flauta ou violão, sou chorão  
Seja no centro da cidade  
Ou seja lá pelos sertões  
Eu sei acompanhar qualquer modinha  
Com os meus “Fs” e “Rrs”,  
Fazendo modulações

[PARTE C – INSTRUMENTAL]

[RETORNO A PARTE A]

### **3.4.2) Orientação estética no repertório instrumental**

A experiência artística de Almirante como cantor, somada ao seu conhecimento sobre a história da música popular urbana no Rio de Janeiro, credenciava a sua posição no programa *O pessoal da velha guarda* como orientador estético de aspectos da música popular brasileira. Entretanto, a chancela de Pixinguinha como diretor era indispensável para conferir credibilidade à proposta de resgate da história musical e de autenticidade da linguagem estética apresentada. O material musical que figura no programa, em conteúdo e forma, representa um retrato sonoro das várias experiências e linguagens musicais vivenciadas por Pixinguinha ao longo de sua trajetória profissional como instrumentista, arranjador e maestro, em ambientes diversos: nas bandas, nos ranchos carnavalescos, nas orquestras de teatro de revista, em pequenos conjuntos instrumentais, nas orquestras das principais gravadoras atuantes nos anos 1930. Segundo o violonista e arranjador Paulo Aragão, no ensaio “As cores novas do arranjador”, isso está refletido até mesmo na escolha da formação instrumental para Orquestra do Pessoal da Velha Guarda:

[...] A orquestra dirigida por ele no programa tem uma formação instrumental mais ou menos fixa: um pequeno grupo de madeiras (em geral flautim, flauta e clarinete, ou combinações desses instrumentos) ao lado de saxofones (quase sempre dois altos, dois tenores e um barítono), metais (quase sempre três trompetas e três trombones), violinos (duas a quatro estantes) e base composta por piano, contrabaixo, bateria, percussão e, às vezes, violões e cavaquinho (estes últimos percebidos apenas pelas gravações, já que não se escreviam partes para eles). É uma formação instrumental bastante peculiar e parece ter sido eleita como ideal por Pixinguinha, sendo utilizada por ele com muita frequência desde meados da década de 1930. A escolha não parece ser casual. [...] em seus saxofones e metais, tem o coração das bandas de sopros; nas cordas e nas madeiras, tem a sonoridade camerística das pequenas orquestras que atuavam nas revistas teatrais e nas salas de espera dos cinemas; tem ainda o conjunto regional do choro; e, por fim, um colorido naipe de percussão ligado ao samba e ao carnaval. [...] (Aragão, 2010)

Há um elemento musical que parece confluir em importância tanto para Pixinguinha quanto para Almirante: a percussão. A gravação de “Na Pavuna” pelo Bando de Tangarás, simboliza um marco da utilização de instrumentos de percussão típica das escolas de samba, em estúdio de gravação. Pixinguinha, por sua vez, foi responsável pela mesma inovação, aplicada às orquestras que regeu nos anos 1930, envolvendo a participação de percussionistas ligados ao bairro do Estácio e da Cidade Nova.

No prefixo do programa, a lembrança de “Na Pavuna”, através da inclusão de um fragmento do samba, utilizado para anunciar a direção da “maior patente do Rádio”, mostra o quanto Almirante se orgulhava em ostentar que ali estava representada a sua identidade. Na passagem a seguir, ele revela o seu encantamento pela batucada dos instrumentos de percussão de escolas de samba, buscando persuadir os ouvintes a apreciarem a sonoridade:

[...] Aquele que disse que não gosta dos nossos ritmos é porque na verdade nunca ouviu nossos ritmos. Não sabe a gostosura que vem da junção da pancadaria dos pandeiros, dos ganzás, dos tamborins, dos reco-recos, das cuicas, dos surdos, dos omelês, dos pratos, dos surdos, dos chocalhos, etc. Temos visto muita gente que diz detestar o som bárbaro desses instrumentos de percussão acompanhar horas e horas pelas ruas no carnaval os grupos ou escolas de samba quando desfilam com o seu material completo tangido por mão de legítimos virtuosos. [...] (Almirante, 1947a)

O exemplo mais emblemático da valorização que Pixinguinha confere à percussão no *O pessoal da velha guarda* está expresso na peça “Concerto para Bateria”, com arranjo para orquestra, onde transfere a posição da bateria como instrumento acompanhador para posição de solista. Entretanto, um elemento a mais se soma ao ritmo e se revela como uma marca identitária de Pixinguinha: o improviso.

O baterista, apresentado com destaque por Almirante – “Sutinho vai ter a oportunidade de fazer solos a descoberto em que poderá mostrar todas as suas faculdades de ritmista” – desfila variações de elementos rítmicos do samba, entremeados por temas melódicos de “sambas legítimos de partido alto” e do famoso “Urubu malandro” (Louro), executados por Benedito Lacerda. Essa peça foi o carro-chefe de Pixinguinha como flautista virtuoso no tempo dos Oito Batutas, quando a sua incrível capacidade de improvisação

assombrava a todos. No verbete “Choro” do *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade encontra relação com o jazz no estilo improvisatório das execuções de Pixinguinha do “Urubu malandro”, registradas nas gravações com o título “Urubu” ou “Urubu e o Gavião”.

[...] Outro disco a citar é o *Urubu*, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira. (Ver se este é rapidíssimo ou se implica solista único) [neste comentário, nota-se que Mário de Andrade não estava bem certo a qual das gravações ele se referia: a gravação com os Oito Batutas, intitulada “Urubu e o Gavião”, de 1923; ou se a gravação de Pixinguinha solista, em 1930]. Pode-se lembrar aqui que tais choros (quero dizer, tais agrupamentos) são a equivalência do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental, mesmo quando unido à voz, e duma violência de movimento, verdadeiramente dionisiaca, como é o caso do final do *Chinatown, my Chinatown e I got rhythm*, fox-trots, o segundo de Gershwin, executados pelo hot-jazz admirável de Louis Armstrong (Odeon, 1907). São por assim dizer choros-hot, a que o próprio caráter improvisatório das linhas e às vezes o processo de variação, ainda juntam mais caráter. (Andrade, 1989:136,137)

No contexto do programa, quando Benedito executa as variações do “Urubu Malandro” na íntegra (não apenas como citação no “Concerto para Bateria”), com o apoio de Pixinguinha ao saxofone fazendo contrapontos, temos uma representação de uma “passagem de bastão”. Como se Pixinguinha apresentasse seu sucessor e assumisse o papel do seu professor Irineu de Almeida, como contrapontista (ouvir CD, faixa 4 de 23’30” até 27’10” e faixa 29 – Anexo 4). Almirante instiga o interesse dos ouvintes para prestarem atenção ao diálogo improvisado entre a flauta e o saxofone, destacando o virtuosismo de ambos:

[...] Nesse número, em que a flauta e o saxofone se defrontam medindo forças como num legítimo desafio, vocês vão poder apreciar demoradamente a virtuosidade e a presença de espírito e a audácia desses dois queridíssimos artistas. Em certa altura das variações, quando a luta é mais acesa, vocês irão apreciar um curiosíssimo diálogo entre a flauta e o saxofone. Eu daqui convido vocês a fazerem um esforço para entender o que é que um instrumento está dizendo ao outro. Serão desaforos, hein? Serão nomes? Serão amabilidades? Sei lá, vocês que entendam essa linguagem sonora! [...] (Almirante, 1947d)

Na execução da valsa “Saudades de Ouro Preto” (Balduino Rodrigues do Nascimento), temos o saxofone de Pixinguinha aparecendo destacadamente, fora do contexto da dupla com Benedito Lacerda, em um diálogo com a orquestra. Para essa passagem Almirante destaca: “uma curiosidade no Pixinguinha como saxofonista está na incrível faculdade que ele tem para improvisar, para cercar de harmonias imprevistas mas cheias de beleza, o fio de melodias que outros instrumentos desenvolvem” (Almirante, 1948c).

Embora a prática do improviso no choro não esteja tão evidenciada nos registros fonográficos das primeiras décadas do século XX, alguns depoimentos, na forma de tradição oral, apontam o caso de figuras que se destacaram como exímios virtuosos, e que certamente contribuíram para incorporação desse estilo ao gênero. É o caso do flautista Joaquim Callado (1848-1880), que aparece no relato do carteiro e chorão Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido nas rodas pelo apelido de Animal.

[...] Callado não era só músico para tocar de primeira vista, como também para compor qualquer choro de improviso. Quantas vezes achava-se tocando em um baile de casamento, batizado, aniversário ou outra qualquer reunião, e se nesta ocasião qualquer dama ou cavalheiro pedisse para escrever um choro em homenagem ao festejado, Callado não dizia que não, passava a mão em qualquer papel, quando não trazia o próprio, riscava a lápis e zaz!, punha-se a escrever. Daí a momento entregava a um chorão presente que, executando-a, tornava-se um delírio para todos os convivas pela clareza e pela linda inspiração da mesma. [...] (Pinto, 1936:8)

É também o caso do cavaquinista Mário Álvares (1861-1905), lembrado como um dos maiores compositores e solistas de seu tempo. No depoimento para posteridade realizado para o Museu da Imagem e do Som, Donga relata um episódio presenciado por ele, onde o cavaquinista dá uma demonstração da sua capacidade de improvisação:

[...] Houve um caso assistido por mim na Casa do Comandante Vinhais, em São Cristóvão. Isto é importante. Foi quando o Ernesto Nazareth havia feito aquela composição, o “Brejeiro”. O Catulo da Paixão Cearense, que sempre foi irônico, também compareceu. O Nazareth ia tocar pela primeira vez a composição para a família do Comandante Vinhais. Pois bem. O Mário foi, o Quincas Laranjeiras também, a turma toda. E eu que também tive a felicidade de comparecer, pois ainda era rapazinho. O Ernesto Nazareth tocou várias vezes, porque a música era um sucesso na cidade. Vinha a esposa e pedia, vinha a filha, pedia também. E Ernesto Nazareth repetia. O Catulo, depois de comer feijoada lá no fim da casa, veio lá de dentro e soltou uma piada: “Essa música é das mais brasileiras que eu conheço”. Nunca mais esqueci essa frase, porque depois observei que o “Brejeiro” não tem uma frase de ninguém. É muito brasileira mesmo... Pois bem, o “Brejeiro” estava sendo executado quando o Catulo jogou aquela ironia. Ele gostava muito do Mário e sabia que qualquer indireta feria sua sensibilidade musical. Catulo então acrescentou que queria ver quem conseguia parodiar essa música brasileira da forma como ela estava feita. Andou, virou e mexeu, tinha aqueles baixos característicos da composição. Numa dessas passagens, o Mário disse: “Continuem os baixos”. E entrou com a dele. Ambas fizeram sucesso. Ao terminar a execução da segunda parte, ele entrou num trio [significa dizer que fez, de improviso, uma terceira parte, pois o tango “Brejeiro” só tem duas partes] tão bonito que quando acabou o Ernesto Nazareth o beijou chorando. (Donga, 1969)

O conhecimento desse acontecimento pode ter influenciado Jacob do Bandolim a gravar o tango “Brejeiro” de Nazareth com uma variação temática em modo menor na re-exposição da parte A, que aparece no disco *Vibrações*, lançado em 1967. A gravação de Jacob em 1950, da

polca “Hilda” de Mário Álvares – registrada como “Teu beijo”, com o título que passou a receber com letra de Catulo da Paixão Cearense – revela que a música ou o estilo de Mário Álvares também exerceu influência sobre Jacob. Um ano depois a mesma peça figurou no *Pessoal da Velha Guarda*, em arranjo de Pixinguinha para orquestra.

Uma passagem do depoimento de Donga merece ser destacada: quando menciona o momento onde Mário Álvares pede para que a base continue, de forma que ele possa encontrar inspiração para criar a sua variação instantânea. No trecho musical transcrito abaixo estão os primeiros quatro compassos do tango “Brejeiro”, onde podemos observar, na terceira linha, os baixos característicos mencionados por Donga. A combinação desses baixos com a segunda linha, de acompanhamento, que marca o contratempo, é o que caracteriza a *levada*, a base ritmico-harmônica do gênero tango brasileiro.

The image shows a musical score for the tango "Brejeiro". It consists of three staves: clarinet (clarinet), accompaniment (accompanimento), and bass (baixo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 90. The score is divided into four measures. The first measure has a D chord, the second an A7 chord, the third a D chord, and the fourth an A7 chord. The clarinet part has a melodic line with eighth and quarter notes. The accompaniment part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo musical 2

Há pelo menos três casos de músicas que figuraram no programa *O pessoal da velha guarda* nas interpretações da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda – no tango “Amapá” (Costa Júnior) e nos choros “Jurity” (Raul Silva) e “Que perigo!” (Tiécio Cardoso) – onde a partir dessa base, desenvolvem-se performances virtuosísticas e improvisadas. Outros choros clássicos como “Flamengo” e “Bonfiglio à casa torna”, do trompetista Bonfiglio de Oliveira, “Graúna”, de João Pernambuco, o “Corta Jaca”, de Chiquinha Gonzaga, são exemplos de músicas cujas bases se construíram a partir desse padrão rítmico, e que serviram como espaços para prática da improvisação, fenômeno que pode ser verificado em registros fonográficos em épocas distintas. Podemos observar, em inúmeras gravações contemporâneas



de choros com essas características, que esse estilo de performance se mantém até os dias de hoje.

Além do popular “Urubu malandro”, o já mencionado samba de Louro, “Moleque vagabundo”, aparece como um espaço para o improviso. Após a re-exposição do tema da introdução, há um solo de improviso executado pelo trombone de Raul de Barros, pontuado pelas *levadas* do cavaquinho em primeiro plano. Em segundo plano ouvem-se os gritos comemorativos de colegas, incentivando o momento da improvisação. (Outro hábito que ainda se verifica entre os músicos de hoje). Quando a sessão encerra, Raul de Barros entrega o solo para a flauta de Benedito Lacerda.

Benedito trazia na sua musicalidade a nova rítmica do samba que começou a surgir no final dos anos 1920, no Estácio de Sá, bairro onde residiu na sua infância. Participou dos desfiles da primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, tocando surdo de lata de manteiga – um instrumento inventado pelo percussionista Bide – quando ainda era um flautista iniciante e tocava nos ranchos carnavalescos (Franceschi, 2010). No início dos anos 1930 criou o grupo Gente do Morro onde atuou como flautista e cantor de sambas. As suas interpretações “sambadas” nos solos de flauta em duo com Pixinguinha carregam a marca dessa trajetória de vida. Um momento muito especial no programa acontece quando em uma irradiação Pixinguinha e Benedito cantam o maxixe “Cigana de Catumby” (J. Rezende), um clássico dos carnavais dos anos 1920. Almirante anuncia: “Pela primeira vez, ouvintes de rádio do Brasil, vão ouvir a voz de Pixinguinha cantando!”. As vozes de Pixinguinha e Benedito surgem no refrão da música, embora só apareçam após a execução da música na sua forma instrumental AABAA, seguindo uma tradição que se apresenta nas gravações dos primeiros sambas de compositores do Estácio.<sup>81</sup> Na parte instrumental o solo na região grave fica a cargo do sax de Pixinguinha com intervenções, de efeito rítmico, da flauta de Benedito. No refrão as posições

---

<sup>81</sup> As gravações do início dos anos 1930, dos sambas “Ironia” e “Nem é bom falar” (Nilton Bastos e Ismael Silva) apresentam essa forma musical.

se invertem: a flauta de Benedito faz o solo e Pixinguinha o contraponto. No duo vocal de Benedito e Pixinguinha, que surge no refrão “Cigana, cigana, ai cigana, tem dó de mim / Cigana, cigana, ai cigana não faça assim”, a voz principal cantada por Benedito, fica em evidência. Benedito prossegue como solista cantando os versos “As ciganas são gente boa / usam saias de babado / Quando passam pelas ruas / Ficam todos admirados”, seguidos pela repetição do refrão, dessa vez com reforço do coro que entra a partir do seu chamado: “todo mundo!” e “outra vez!”, até o encerramento. O clima é de festa, uma reprodução de um carnaval dos anos 1920. É preciso lembrar, no entanto, que a interpretação representa uma “atualização da escuta” do repertório dos anos 1920 executado em fins dos anos 1940, início dos 1950. Comparando com a gravação instrumental feita pela Orquestra Cícero, do mesmo maxixe, nos anos 1920, observa-se que a nova versão apresenta aumento no andamento, e diferenças na métrica, que ficam mais “sambadas” (ouvir CD, faixas 34 e 35 – Anexo 4)

Paulo Aragão observa que “especialmente no universo do choro, passou a ser relativamente corriqueira a assimilação de recursos rítmicos do samba, promovendo em alguns casos transformações na métrica da melodia e no caráter de músicas muito antigas” (Aragão, 2010). No programa *O pessoal da velha guarda* há inúmeros exemplos que confirmam essa afirmação. Um caso curioso é o da polca “Flor de Liz” – de um compositor nascido no século XIX, chamado Cícero Teles de Menezes, conhecido como Cícero dos Telégrafos, segundo o livro de memórias de Alexandre Gonçalves Pinto – repertório da dupla Pixinguinha e Benedito,<sup>82</sup> mas que figura no programa com o título “Dinorah”, com autoria creditada a Benedito Lacerda. É um caso claro de apropriação indevida, que pode ser verificado a partir da comparação e análise das partituras: duas cópias manuscritas de “Flor de Liz”, uma pelo trombonista Candinho Silva (1879-1960) e outra pelo copista R. J. Costa; e duas partituras editadas com o título “Dinorah” (Ver partituras no Anexo 3). Ambas as

---

<sup>82</sup> A informação da inclusão de “Dinorah” no repertório do programa *O Pessoal da Velha Guarda* foi colhida a partir do acesso a um roteiro. Arquivo Almirante – FMIS-RJ.

partituras apresentam a mesma melodia. A alteração que salta aos olhos é a divisão rítmica da melodia, que em “Flor de Liz” é mais “quadrada” (para utilizar um jargão popular), mais de acordo com o que se esperaria da execução de uma polca no contexto do século XIX, e em “Dinorah” é mais “sambada”, com antecipações características do samba. Mais do que apontar um caso de plágio, o que importa aqui é a identificação de uma inovação estética, de estilo “sambado” à moda do Estácio, trazido por Benedito Lacerda. Um modelo que viria influenciar gerações de flautistas brasileiros, dentre os quais se destaca Altamiro Carrilho.<sup>83</sup>

Paulo Aragão observa que Pixinguinha organizou “seus arranjos de maneira a permitir que a base conduzisse a levada das músicas”. Várias das músicas compostas no século XIX “soam de maneira “sambada”, tanto na base em si quanto em toda a construção da métrica de melodia e contracanto”. Esse estilo “sambado” foi incorporado por Jacob do Bandolim e está registrado em várias de suas gravações do repertório antigo. Uma delas merece destaque: é a polca “Saudações”, de Otávio Dias Moreno, que também foi incluída no repertório do *O pessoal da velha guarda*, com arranjo de Pixinguinha para orquestra. O contraste estilístico resultante dessa transformação métrica pode ser observado na comparação de três registros fonográficos da mesma polca: o primeiro feito pelo trombonista Cândido Pereira da Silva e Grupo Carioca, nas primeiras décadas do século XX, e os outros dois feitos pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda e por Jacob, em 1957 (ouvir CD, faixas 30, 31 e 32 – Anexo 4).

### **3.4.3) Orientação estética da música como retrato sonoro**

Um dos recursos utilizados por Almirante para valorização do repertório instrumental do programa foi o de orientar a escuta dos ouvintes no sentido de perceberem as performances como retratos sonoros. Um título sugestivo de um choro já era o suficiente para que ele relacionasse o seu significado – sintetizado em uma ação e/ou um sentimento – a detalhes da orquestração de Pixinguinha ou à forma de execução tanto da orquestra quanto da dupla

---

<sup>83</sup> Para exemplificar a inovação do estilo “sambado” de Benedito Lacerda no choro “Dinorah”, a gravação de feita por ele em 1935 pode ser ouvida no site do IMS-RJ em <http://acervo.ims.uol.com.br/player/SophiaSLPlayer.asp>

Pixinguinha-Benedito Lacerda. No repertório da dupla merecem destaque os choros “Cochichando”, “Lingua de preto”, “Descendo a serra”, “André de sapato novo” e “Vou vivendo”.

No choro “Cochichando” (Pixinguinha), Almirante comenta que “toda a habilidade dos executantes está em procurar reproduzir com fidelidade o tom de segredos que caracteriza o cochicho”, e complementa instigando a atenção dos ouvintes: “por outro lado, cabe aos que ouvem, também mostrar a sua habilidade em entender o que uma flauta e um saxofone cochicham”. Nesse caso o instrumento reproduz o som da fala. Outro caso que envolve a reprodução da fala está em “Língua de preto”, choro de Honorino Lopes, que a partir de saltos de oitavas, procura simular o som da “fala caçange”. O dueto polifônico entre flauta e saxofone, contrastando sons com características de timbres diferentes, em alternância dos registros grave e agudo, dá a impressão de uma conversa. Na exemplificação da “fala caçange feita por Almirante, sua fala “saltada”, com contrastes entre graves e agudos, também busca reproduzir a maneira dos negros falarem.

[...] Vocês já ouviram dois pretos velhos conversando, hmm? Um assim com a voz mais aguda e áspera, meio tati-bi-tati, expressando mais por meio de sons ininteligíveis do que por palavras claras, assim por exemplo: nhe, nhe, nhe, nhe [emissão vocal no registro médio-agudo, soando como um gemido]; e o outro, com o mesmo processo de fala, mas aí de voz grave e bitonal, cheia de inflexões cantantes assim: neg, neg, neg, neg [emissão médio-grave]. Bem, reparem se a voz do primeiro preto não fica bem imitada por estes sons que o Benedito vai tirar da sua flauta? [Benedito toca os primeiros compassos do solo de “Língua de Preto”]. E se a voz do segundo não fica a calhar nesses sons do saxofone do Pixinga [Pixinguinha toca uma variação temática do choro na região grave]. Bem, aqui está um choro em que ambos vão ter a oportunidade de dialogar à moda dos pretos velhos. O autor do choro, o saudoso pianista Honorino Lopes, quando escreveu, teve a intenção de que a música reproduzisse a fala caçange dos negros velhos, tanto que lhe deu um título bem adequado: “Língua de Preto”. Vocês, ouvintes, agora entendam esta conversa de Benedito e Pixinguinha falando em “Língua de Preto”, hmm? (Almirante, 1947e)

No choro “Descendo a serra”, com base nos efeitos de cromatismos executados por Benedito Lacerda, Pixinguinha e o conjunto regional, Almirante convida o ouvinte a fazer uma viagem de trem, na companhia dos músicos, subindo e descendo montes e colinas. Em “André de sapato novo”, choro do trombonista André Victor Correia, que falecera recentemente, temos uma passagem humorística que se apresenta como uma verdadeira

crônica: a agonia do autor em um dia que calçou um sapato novo. A cena é evocada a partir de uma única nota – um mi grave – tocada no saxofone, que soa no momento dos breques que ocorrem em vários momentos, representando as várias paradas que uma pessoa faz quando calça um sapato novo que lhe aperta o pé.

No comentário de apresentação do choro “Vou vivendo” (Pixinguinha), ouvimos como pano de fundo da fala, um clarinete executar uma escala em modo menor, pretendendo soar como um trecho de música árabe. À primeira vista, a música árabe em nada se relacionaria ao choro de Pixinguinha, entretanto, a percepção de Almirante, de que a música árabe carrega o estigma de fatalismo e indiferença, justificam a sua utilização para evocar o mesmo sentimento expresso no título “Vou vivendo”.

[...] A música é quase sempre um retrato sonoro de um povo. Povos alegres possuem músicas alegres. Povos tristes possuem músicas tristes, é lógico. Outras condições da alma humana também lá se vão fixar nos ritmos e nas melodias, e é assim que vemos músicas que refletem indecisão, ou amargura, apreensão, e tudo mais. A música árabe, por exemplo, com a sua forma característica vaga, seu modo monótono e impreciso, dá bem uma idéia do fatalismo da raça que a criou. Bem, mas não quer isso dizer que só exclusivamente a música árabe possa trazer o estigma de um fatalismo marcante. Por vezes, um ou outro compositor de outras terras, forçado por um momentâneo estado d'alma, imprime também a uma ou outra música sua o mesmo tom de indiferença pelas coisas que se nota na música árabe. E aqui temos disso um bom exemplo ouvintes, nesse choro de Pixinguinha que vão ouvir agora. Seu título vai como uma luva nessa melodia impregnada de indiferença e de fatalismo, e que se chama “Vou vivendo”. E é tão forte sua influência nos que a executam, que vocês do auditório poderão perceber aqui no Benedito e no Pixinguinha um “dar de ombros” que exprime bem a indiferença costumeira com que, quando nos perguntam se a gente vai bem, a gente responde, vencida pelo destino: “Vou vivendo”. (Almirante, 1947g)

Somado ao sentimento de fatalismo, ele sugere que os ouvintes relacionem a forma de execução de Pixinguinha e Benedito em um determinado momento da música, com a imagem de uma ação: o gesto coroporal da expressão “dar de ombros”, condizente com a resposta “vou vivendo”, exprimindo indiferença, de quem é perguntado se vai bem. A representação desse exato momento está marcada na transcrição dos quatro primeiros compassos do choro, situada no intervalo de 5ªJ descendente, da nota dó para nota fá, entre o segundo e o terceiro compassos. Observa-se que a nota dó é tocada com maior ênfase, em um *sforzando*, produzindo um efeito de impulso, que, ao “cair”, no intervalo de 5ªJ, simula o gesto “dar de

ombros”.



Exemplo musical 3

No caso do título “Vou vivendo” temos a produção de significado partindo de um sentimento que se relaciona a uma ação. Na polca-choro “Vou andando” (Pixinguinha) vemos o contrário: a produção de significado do título partindo de uma ação que se relaciona a um sentimento, ou estado de espírito. Almirante chama atenção dos ouvintes para perceberem que a sonoridade específica de instrumentos se presta para evocar determinados estados de espírito, um recurso utilizado por orquestradores. Ressalta a intenção expressa no arranjo, de fazer o flautim personificar a imagem de uma pessoa que sai, alegre e saltitante, e se despede dizendo “vou andando”.

[...] Na vasta família dos instrumentos musicais existem aqueles cuja sonoridade presta-se de maneira pasmosa para dar a idéia de um pensamento ou de uma situação e até de um gesto. Quando um orquestrador quer imprimir ao seu trabalho uma tonalidade tristonha, melancólica, usa com destaque, por exemplo, o violoncelo. Basta sua plangência para dar à música o caráter que ele deseja. Quando quer dar ao seu trabalho um aspecto marcial, usa, é lógico, os metais, os trompetes, os trombones. Para significar coisa saltitante, buliçosa e agitada, um instrumentador geralmente lança mão do flautim. É este o caso de agora. Pixinguinha tem uma polca-marcha que se chama “Vou andando”. O título sugere logo movimento. Lembra alguém que se despede, alguém que parte alegremente depois de se despedir. Para conjugar o que o título sugere com efeito musical bem condizente, Pixinguinha aí usou o flautim. Vocês vão ouvir a polca, e diante da primeira parte, confiada ao flautim, hão de ter a impressão daquela cena do indivíduo que se despede e sai caminhando apressadamente e alegre depois de ter dito “Vou andando”. (Almirante, 1948f)

Da mesma forma, no arranjo da schottisch “Passinho de moça” (Henriquinho Dourado) para orquestra, o uso do efeito tímbrico de *pizzicato* nas cordas, combinado ao solo de flautim evoca a imagem do caminhar delicado de uma moça. (Neste solo também está evocada a imagem do compositor que era um “célebre flautim dos velhos tempos”, segundo Almirante).<sup>84</sup>

<sup>84</sup> O compositor Henrique Dourado é uma das personalidades registradas no livro *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto.

Há uma série de músicas onde a composição do retrato sonoro se dá através de uma onomatopéia zoológica: é o caso dos choros “Jurity”, “Os passarinhos da Carioca”, “Marreco quer água” e “Tô fraco”. Em todos os casos, há uma exploração dos recursos tímbricos dos instrumentos que buscam reproduzir o som de aves. Em “Jurity” Almirante chama atenção dos ouvintes para execução de Benedito Lacerda, “produzindo em sua flauta curiosíssimas imitações de gorjeios de arrulos que recordam com fidelidade os pios da conhecida pomba jurity das nossas capoeiras”. Em “Os passarinhos da Carioca” dá destaque à instrumentação de Pixinguinha, “em que aparecem os pipilos dos passarinhos da Carioca numa imitação perfeita de violinos, flautim e flauta”. Em “Marreco quer água” Almirante lança mão do recurso de cativar os ouvintes através do humor. Antes de iniciar a música, os instrumentos de sopro da orquestra, numa combinação de timbres diversos em alturas diferentes, tocam notas repetidas, de forma aleatória e insistente, buscando reproduzir uma ambiência de aglomeração de palmípedes. Almirante faz uma encenação com os músicos da orquestra, como se eles fossem os próprios marrecos.

[...] Ei! Sosseguem aí, marrecos! Sosseguem marrecos aí, sosseguem! Esperem um pouco que a vez de vocês há de chegar! Esses marrecos que *O pessoal da velha guarda* contrata para executar um certo número de Pixinguinha, ouvintes, eles são por demais impacientes. Mal a gente os coloca aqui no palco, eles se põem logo a berrar, e a gente não pode dizer mais nada. Calma aí, marrecos! Hm!

Eles só sossegam um pouco quando vêem o maestro levantar o braço pra dar início à música. Aí então eles se acomodam, sentam-se nas suas cadeiras, e ficam atentamente lendo a música que tem aí na estante. E aí, por incrível que pareça, esses palmípedes, como que se transformam em músicos, em professores de orquestra, vejam só...

Nessa polca-marcha que vão apreciar em seguida, quando vocês ouvirem grasnar, não pensem que são os pistões, não... São os legítimos marrecos, que lá estão firmes, grasnando na hora exata. A música é dedicada a eles, pois o Pixinguinha denominou mesmo “Marreco Quer Água”. A execução está, como disse, confiada aos marrecos e à Orquestra do Pessoal da Velha Guarda. (Almirante, 1948d)

Em “Tô fraco” aponta o grito característico da galinha-d’angola: “a lástima estridente, no dizer de Afrânio Peixoto, da curiosa galinha de pescoço pelado, é reproduzida aqui numa onomatopéia pitoresca que lhe atribui o significado de “estou fraco”. A reprodução se dá através do efeito de *glissando* utilizado nas cordas no arranjo de Pixinguinha.

### **3.4.4) Orientação estética na caracterização de gêneros musicais**

Com o intuito de fixar as características de gêneros musicais que se encontravam em extinção na virada dos anos 1940 para os anos 1950, as falas de apresentação do repertório do *O pessoal da velha guarda* traziam informações de conteúdo histórico e estilístico. Essas informações formam um retrato da concepção de identidade musical brasileira veiculada no programa.

Cada gênero executado trazia uma peculiaridade apontada por Almirante e um comentário que dava uma idéia aos ouvintes da posição temporal do gênero na história. Na apresentação da schottisch, sempre ressaltava as qualidades de graça e delicadeza. Vejamos como exemplo a sua apresentação para a schottisch-gavota “Jacy” (Irineu de Almeida), executada pela orquestra:

[...] *O pessoal da velha guarda* abre esta audição com uma verdadeira surpresa. Trata-se de uma schottisch-gavota. O gênero já constituía originalidade nos tempos em que a schottisch era moda, e o que não se dirá hoje em que a dança tornou-se obsoleta, e só nos aparece como legítima curiosidade do passado? A união de uma schottisch com uma gavota produz musicalmente um reforço de graça que aumenta segundo a inspiração daquele que a compõe. (Almirante, 1950a)

Ao apresentar a polca-lundu “Que é da chave?” (José Soares Barbosa), destaca que “trata-se de música antiquíssima. Um gênero já desaparecido há mais de cinquenta anos”. Na apresentação da cançoneta “Seu Anastácio chegou de viagem” (Otávio França), interpretada pelo cantor França acompanhado ao piano, dá uma idéia de como seria a receptividade dos ouvintes, não só em épocas diferentes, mas variando de acordo com a classe social:

A cançoneta foi um gênero curiosíssimo que, não se sabe por que, caiu completamente de moda. Foi número indispensável no teatro, nas festinhas familiares, etc. Até bailes eram interrompidos para que em certa altura se formasse roda, e um declamador, acompanhado ao piano pela indefectível Dalila, ou um cançonetista, acompanhado também ao piano, viesse distrair um pouco a platéia.

Se isso se desse hoje em dia, se um poeta ou um cantor cismado em interromper um baile para declamar ou para cantar, não iria nem até o meio do número, não é mesmo? Se o negócio se passasse em casa grã-fina, quinze segundos depois de ele começar, já o salão estaria completamente vazio. Se estivesse em casa de gente meio rústica, o camarada seria impiedosamente vaiado e talvez mesmo apedrejado, hein? O mundo de hoje é inteiramente diverso do de ontem. O que se admitia ou que se apreciava ontem, hoje ninguém mais admite ou aprecia.[...] (Almirante, 1948d)



A montagem do roteiro da audição – a escolha da ordem das músicas, desde a abertura até a finalização, o equilíbrio na variedade e alternância de gêneros – parece ter sido feita de forma a cativar a atenção dos ouvintes. Por exemplo, nota-se que o estilo alegre e vibrante das polcas-marchas, com massa sonora orquestral, foi considerado uma boa escolha para as aberturas. Há pelo menos três audições que iniciam com polcas-marchas (“A Esquecida”, “I moretti” e “Assim é que é”<sup>85</sup>), onde Almirante observa o interesse despertado entre os ouvintes a partir desse gênero.

Nós podemos quase que afirmar que *O pessoal da velha guarda* conseguiu ressuscitar um gênero musical completamente esquecido: a polca-marcha. Entre as músicas executadas nesses programas, já pudemos observar que são as polcas-marchas as que mais entusiasmo tem despertado entre vocês ouvintes. (Almirante, 1947a)

Outro gênero apresentado, com características de despertar entusiasmo, foi o maxixe. “Hoje em dia o maxixe é música ou dança já inteiramente desaparecida. Mas há 20 anos atrás andava ainda tão em moda, que não havia revista teatral que não apresentasse entre seus quadros, um que exibisse a dança ou a música espetacular”. Almirante faz uma retrospectiva histórica das revistas teatrais no Rio de Janeiro dos anos 1920, destacando a revista “Tudo preto” – uma peça encenada por uma companhia toda composta por atores negros, e que teve Pixinguinha como regente da orquestra – que surgira no embalo do sucesso da companhia francesa de revistas Ba-Ta-Clan, de Madame Rasimi. O maxixe “Tudo preto”, de Júlio Casado, composto em homenagem à revista, é executado pela orquestra e Almirante chama atenção dos ouvintes que “todo o valor musical do maxixe de Júlio Casado está na curiosa baixaria que ele desenvolve a melodia no estilo clássico do gênero”. Na execução do maxixe “Bebê”, de Paulino Sacramento, Almirante também destaca essa característica:

A Orquestra do Pessoal da Velha Guarda quer mostrar a vocês, ouvintes, como é que se toca um legítimo maxixe brasileiro. Escolheu para esta exibição uma gostosíssima peça de Paulino do Sacramento. O maxixe denomina “Bebê”, cuja terceira parte, **numa violenta baixaria confiada ao trombone**, há de fazer com que vocês sintam vontade de cair no fandango, querem ver? Ouçam! (Almirante, 1947f)

---

<sup>85</sup> “A Esquecida” - programa 01 - fx 01 (Collector’s AER022 Lado A) em 08/10/1947; “I moretti” – programa 05 - fx 01 (Collector’s AER024 Lado A) em 12/11/1947; “Assim é que é” – programa 12 - fx 01 (Collector’s AER027 Lado B) em 17/03/1948.

É interessante observar que para instigar os ouvintes a se contagiarem pelo espírito dançante do maxixe, Almirante usa a expressão “cair no fandango”, e evoca um gênero muito mais antigo, cultivado no Brasil e em Portugal no século XVIII.

A característica de imoralidade, estigmatizada na coreografia da dança do maxixe, foi apontada na apresentação do “Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga:

[...] Em 1897, o ator Machado Careca tinha em cena num dos nossos teatros uma peça de nome “Zizinha Maxixe”. A peça explorava muito o sucesso que então fazia por aqui uma dança de origem misteriosa que diziam ter vindo dos passos e dos movimentos escandalosos de um indivíduo apelidado Maxixe, habituê dos bailes da Cidade Nova. Para aquela peça, Chiquinha Gonzaga compôs um tango que denominou “Gaúcho” e que servia para acompanhar uma dança conhecida como corta-jaca, popular em alguns lugares do Brasil.[...] (Almirante, 1947b)

Nesta passagem onde aparecem três nomes diferentes utilizados para caracterizar o mesmo estilo – maxixe, tango e corta-jaca – podemos observar como pode ser tênue a classificação de gêneros. As classificações variam não só pela forma de execução, mas também de acordo com o período histórico, o espaço social e a formação instrumental.

Quando Almirante apresenta o tango “Batuque” (Henrique Alves de Mesquita), que figura no repertório do *O pessoal da velha guarda* na execução da orquestra, em nenhum momento o classifica como tango. Como pode ser observado na sua fala transcrita abaixo, além do título da música, ele define o próprio gênero como “batuque”, um gênero inspirado pelo samba-de-roda de umbigada. Vários autores apontaram o maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) – que compunha para o teatro de revista na segunda metade do século XIX – como o primeiro compositor de tangos brasileiros (Siqueira, 1970) (Vasconcelos, 1991) (Tinhorão, 2010). O tango “Ali Babá”, editado em 1871, ainda guarda forte influência da habanera, já o “Batuque”, classificado na partitura como “tango característico”, apresenta novos elementos rítmicos inspirados pela dança do batuque dos negros. Esse resultado rítmico começa a configurar um novo estilo, que ao ser cultivado por compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, vai sendo identificado como um tango com características nacionais.

[...] No centro da escravidão, os negros dançavam aqui, entre outras, uma dança que se denominava batuque. No fundo, era um legítimo samba-de-roda com a infalível umbigada dançado ao som de tambores, alguns dos quais teriam provavelmente o nome de batuque, donde teria vindo a denominação daquela coreografia.

A percussão brutal daquele acompanhamento inspirou inúmeros compositores que escreveram batuques notáveis. Transformada em música audível, o batuque porém perdeu todas as suas asperezas, e se tornou um gênero agradável, em que um ritmo pertinaz apoia uma melodia de caráter geralmente lamentoso.

Um dos batuques mais célebres do passado foi o da autoria do maestro Henrique de Mesquita, pistonista exímio, compositor de óperas, missas e outras peças de grande envergadura. [...] Pixinguinha escreveu para a Orquestra Pessoal da Velha Guarda um curioso arranjo do batuque de Mesquita, em que vai ser ressaltada a beleza de sua melodia e a insistente percussão dos tambores dos batuques africanos. (Almirante, 1948a)

Ao apresentar os recentes lançamentos em disco da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, no programa de 21 de janeiro de 1948, Almirante menciona o choro “Urubatan” (Pixinguinha), e o classifica como “uma espécie de jongo” que Pixinguinha escreveu inspirado no ritmo de um batuque de candomblé. Além disso destaca a origem africana do nome.<sup>86</sup> O choro “Urubatan”, de fato apresenta uma série de convenções rítmicas que o colocam fora de um padrão convencional. A rítmica característica do batuque de candomblé, conforme a descrição de Almirante, pode ser percebida na marcação do acompanhamento, logo nos primeiros quatro compassos (ouvir exemplo no CD, faixa 8 – Anexo 4). Almirante também menciona a dificuldade técnica para se executar a música, que se justifica por uma série de convenções de breques onde aparecem com destaque os floreios da flauta, e os contrapontos dos violões e do saxofone. Apesar das convenções fora do padrão, de forma geral, a rítmica que prevalece em “Urubatan” é a que caracteriza o gênero choro, e que se fixou nas gerações seguintes, a exemplo da gravação de Altamiro Carrilho no CD “Choros Imortais” (ouvir CD, faixa 33 – Anexo 4). Percebe-se, portanto, que a definição “uma espécie de jongo” não é uma classificação específica, mas sim uma forma genérica, utilizada por Almirante apenas para destacar a fonte de inspiração do autor. A influência da cultura afro-brasileira se evidencia

---

<sup>86</sup> Verificamos na prática da umbanda, o culto de uma entidade chamada “Caboclo Urubatan”. Ver mais informações no site da Associação Espiritualista Caboclo Urubatan no bairro de Vila Esperança, São Paulo: <http://urubatan.com/>

também na obra vocal de Pixinguinha, em músicas como “Benguelê”, “Yaô” e “Chora na macumba”.

A dificuldade técnica para execução de choros também foi destacada em “Sofres porque queres” (Pixinguinha):

Vamos iniciar a audição de hoje com um dos mais curiosos choros de Pixinguinha. Trata-se de uma música com obrigações destacadas para todos os elementos que participam de sua execução.[...] Ele é portanto bom para a abertura de um programa como esse porque vai servir para desenferujar os dedos de todos esses bambas. [...] (Almirante, 1947f)

As “obrigações” mencionadas por Almirante são uma marca estilística do gênero choro. São convenções de execução (frequentemente executadas pelos instrumentos de acompanhamento), que ocorrem logo após os breques e que não são facultativas, pois fazem parte da própria constituição da música. Uma “baixaria” (frase de contraponto executada pelo violão) pode se configurar de forma livre, facultativa, ou como uma “obrigação”.

Na apresentação do choro “Soluços” (Pixinguinha), vemos Almirante dar a sua versão para a origem da denominação choro. Ao fazê-lo, explicita uma crítica dirigida a musicólogos, que na sua visão estavam equivocados ao tentarem explicar a origem da denominação choro a partir de épocas mais remotas que o período onde se formaram os pequenos conjuntos instrumentais compostos por flauta, cavaquinho, violão, bombardino, oficleide, etc (Almirante, 1948e). A explicação que apresenta é que esses grupos instrumentais eram chamados de choros, e os executantes chamados de chorões, pela forma dolente como tocavam polcas, schottischs, valsas, mazurcas, pas-de-quatres, etc. Só muito mais tarde é que a designação choro foi passando para as músicas de seu repertório. Ao apresentar essa explicação, como pano de fundo da sua fala, ouvimos o saxofone de Pixinguinha tocando frases cromáticas descendentes, simulando um choro. A criação de uma ambiência sonora que contribuía para validar a argumentação de Almirante, como já foi demonstrado, foi uma estratégia comum no programa. Não por acaso, a música escolhida como ponto de partida para menção da origem da denominação do gênero foi o choro

“Soluços”. Almirante a classifica como uma “polca que é hoje um choro [...], um choroserentata, em que se sente claramente o soluçar tristonho tão ao gosto do *O pessoal da velha guarda*”.

Em uma audição anterior, Almirante já fizera um comentário, na apresentação do choro “Serpentina” (Nelson Alves), que o “choro é uma denominação recente que tomou a velha polca”. A execução de “Serpentina” pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda com acompanhamento do regional, é um exemplo típico de choro executado com uma *levada* “sambada” (ouvir exemplo no CD, faixa 3 – Anexo 4). O número que acabara de ser executado pela mesma formação instrumental – o choro “Treme-treme”, com a participação especial do autor, o jovem bandolinista Jacob do Bandolim – também apresenta as mesmas características interpretativas. Nos parece que a maneira “sambada” de se tocar choro apresentada no programa, nas execuções de Jacob, Pixinguinha, Benedito e o Grupo dos Chorões, se fixou como um estilo interpretativo marcante, que influenciou gerações de músicos brasileiros que se seguiram. Nas gravações contemporâneas do gênero este estilo pode ser verificado. Concluimos, portanto, que a “velha polca”, que passou a se chamar choro, se uniu ao samba, mesclando suas rítmicas. Na frase “a polca é como o samba – uma tradição brasileira”, do chorão Alexandre Gonçalves Pinto – registrada em uma passagem do seu livro de memórias “O choro”, editado em 1936 – temos o exemplo do igual valor dado por um músico representante da velha guarda, para ambos os gêneros, considerados marcas da identidade musical brasileira.

## CONCLUSÃO

Nessas considerações finais buscaremos apresentar uma síntese do desenvolvimento deste trabalho com intuito de apontar as conclusões alcançadas.

O programa radiofônico *O pessoal da velha guarda* produzido por Almirante sob a direção musical de Pixinguinha entre 1947 e 1952 na Rádio Tupi teve dois objetivos principais: despertar na sociedade brasileira o interesse pela valorização da memória da música popular urbana do país e criar um espaço de referência estética onde determinados padrões seriam veiculados como representativos da identidade musical brasileira. A justificativa de Almirante para existência do programa foi a necessidade de promover um movimento de “reabilitação” da música popular brasileira, que na sua visão encontrava-se sob a ameaça de descaracterização diante do crescimento da indústria fonográfica marcada pelo cosmopolitismo no período do pós-guerra. Com a queda de Getúlio Vargas, e da política fortemente calcada no nacionalismo, o novo governo permitiu que empresas multinacionais se estabelecessem no país. Esse quadro provocou transformações na sociedade que passou a se abrir cada vez mais para a influência da produção cultural estrangeira.

O conteúdo musical do *O pessoal da velha guarda* privilegiou o repertório do período de constituição da música popular brasileira no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o século XX (polcas, choros, valsas, tangos, schottischs, modinhas, etc), além do repertório autoral de Pixinguinha e de alguns poucos compositores contemporâneos alinhados à estética musical do programa. As falas de Almirante que pontuavam as audições forneciam aos ouvintes contextualizações históricas e sociais das músicas, além de orientações estéticas sobre a forma como o repertório deveria ser executado e apreciado. Pela primeira vez esse repertório foi veiculado através do rádio, com abrangência nacional, e exposto como símbolo

da identidade da música popular brasileira. Até então apenas o samba havia conquistado a chancela de gênero representativo da nacionalidade, no seu processo de consolidação através do rádio nos anos 1930.

No Capítulo 1 expus o perfil biográfico de Almirante como cantor e produtor radiofônico no desenvolvimento da indústria fonográfica e no estabelecimento da indústria do rádio tendo como foco principal os anos 1930 e 1940, época na qual o governo buscou implementar uma política nacionalista no país. Destaquei o pioneirismo de Almirante na produção de programas com técnica de montagem e roteiros pré-definidos desde a sua estreia no *Programa Casé*, passando pela sua contratação pela rádio de maior potência do país, – a Rádio Nacional – quando foi identificado como “a mais alta patente do rádio”. Procurei demonstrar como a sua trajetória foi construída até se tornar uma autoridade cultural respeitada por diversos setores da sociedade. Cartas e artigos de intelectuais e musicólogos de renome evidenciaram esse reconhecimento. Sugeri que Almirante contribuiu, através da produção de seus programas históricos, para que musicólogos passassem gradualmente a reconhecer a música popular urbana como objeto de estudos. Destaquei a sua iniciativa empreendedora de gerar fontes primárias que se tornariam a base para constituição do seu arquivo ao instigar os ouvintes a enviarem informações sobre os assuntos abordados nos seus programas. Seu arquivo acabaria sendo incorporado ao patrimônio do estado, reconhecido como valioso patrimônio cultural, marcando a criação da Fundação Museu da Imagem e do Som-RJ. Sua postura colecionista e a atitude de preservar a memória musical do país serviram como modelo para as novas gerações de pesquisadores e historiógrafos da música popular urbana. Concluí que ao criar um arquivo, instigar a produção de vestígios históricos sobre a música popular brasileira e a ordenação desses vestígios, Almirante teve grande parcela de responsabilidade pela transição da memória social oral para a memória social escrita da música popular brasileira.

No Capítulo 2 busquei analisar as ações de Almirante que representaram uma busca pelo resgate e pela construção da história e da memória musical do país, começando por programas anteriores ao *O pessoal da velha guarda*, como *A história das orquestras e músicos* e pelo projeto *Dicionário de músicos e compositores brasileiros*, uma iniciativa inédita de fazer um livro de referência que inventariasse músicos e compositores brasileiros. A base para esta análise partiu do princípio que o processo de memória no homem não só representa uma ordenação de vestígios (o inventariamento de dados) mas também uma releitura desses vestígios, segundo as teorias de Jacques LeGoff e da Escola dos Annales. Os músicos da velha guarda que atuaram no programa de Almirante não só reviveram o passado mas fizeram uma atualização do seu olhar sobre esse passado, adaptado a um novo contexto histórico e social.

O procedimento utilizado por Almirante para o resgate e construção da história e da memória musical do país partiu da estratégia de incluir no repertório do programa *O pessoal da velha guarda*, músicas ligadas a acontecimentos históricos e sociais. A associação da música ao seu contexto histórico e social serviu como catalizador de memórias individuais e coletivas e contribuiu para a fixação de padrões de identidade cultural, conquistada através do despertar da afetividade dos ouvintes em sentimentos de nostalgia. As falas de Almirante pretenderam instigar nos ouvintes o reconhecimento de características da nacionalidade (na inclusão de músicas que evocavam o sentimento patriótico); de características da cidade do Rio de Janeiro (na lembrança de fatos históricos marcantes como as transformações na geografia da cidade, na extinção de morros e praças públicas); de características antropológicas (na evocação do temperamento espirituoso e gozador do cidadão carioca); de transformações dos hábitos e dos espaços sociais (no destaque para mudanças na estética das danças e nos locais da sua prática); de transformações nos modos de transmissão e divulgação do repertório (na evocação do tempo onde não havia o rádio e os músicos precisavam se



deslocar para divulgar o seu repertório). Um procedimento utilizado para catalizar diretamente a memória musical dos ouvintes foi o recurso de atender a pedidos de músicas sugeridas por eles.

Neste capítulo também busquei localizar a origem da expressão “velha guarda” procurando compreender a sua representatividade no contexto do programa. O conceito de “velha guarda” simbolizando uma coletividade, um grupo social que busca preservar as tradições, onde os seus integrantes cultivam sentimentos de nostalgia de um passado glorioso, já era tradicional no Brasil nos anos 1940 e permanece vivo até os dias de hoje. Ele encontra-se arraigado à cultura das escolas de samba, de forma mais explícita, na identificação do nome de grupos como a Velha Guarda da Portela, Salgueiro, Mangueira, etc, mas também está presente em grupos instrumentais de choro como o Conjunto Época de Ouro, fundado por Jacob do Bandolim nos anos 1960 e que permanece em atividade, imbuído do mesmo espírito de preservação do seu fundador, que por sua vez foi influenciado pelo convívio com Pixinguinha e Almirante e outros chorões antigos desde o princípio da sua carreira profissional.

À luz das teorias de Pierre Nora, sugeri que o programa *O pessoal da velha guarda* pode ser percebido como um “lugar de memória”, ao trazer à tona as lembranças do passado que proporcionam um “reencontro com o pertencimento, princípio e o segredo da identidade”. As homenagens feitas nas audições, as lembranças de datas comemorativas de aniversários ou notas de falecimento de compositores, serviram como ponto de partida para criação de rituais que cultuavam uma linguagem musical específica, portadora de uma identidade veiculada como representante da nacionalidade. O próprio repertório figurado no programa – que continuou a ser executado e gravado nas gerações posteriores, em grande parte pelas mãos de jovens artistas convidados a fazerem participações especiais no programa, como Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho – também pode ser percebido como um “lugar de memória”.

No Capítulo 3 busquei identificar os elementos que caracterizaram um modelo de referência estética na música popular brasileira, refletidos na escolha do repertório e nas performances dos artistas que atuaram no programa *O pessoal da velha guarda*. Pretendi mostrar como a atuação de Almirante contribuiu tanto para a fixação desses padrões estéticos e para a criação de novos padrões que ainda reverberam no cenário artístico contemporâneo. A perspectiva teórica para esta análise baseou-se em conceitos formulados por Hennion, na qual a estética musical se constrói a partir da atualização permanente da escuta com base nas relações que envolvem a cadeia produtiva musical, em locais e momentos históricos diferentes.

O componente estrangeiro nas matrizes dos gêneros apresentados no programa (polcas, schottischs, valsas, choros) foi evidenciado enquanto formador da identidade musical brasileira no século XIX. Há inclusive casos de músicas de autores estrangeiros que fizeram sucesso no Rio de Janeiro no século XIX e que figuraram nas audições. O repertório estrangeiro da moda nos anos 1940 e 1950 (fox, rumba, bolero, etc), entretanto, foi apresentado como um grande vilão. Na visão de Almirante, os artistas brasileiros que se deixassem influenciar por este estilo estariam contribuindo para deturpar as características autênticas da nossa música. Concluí que para além da oposição ao elemento musical estrangeiro, o programa se opôs ao modismo e ao comercialismo. Talvez esse fato explique a ausência do baião na programação, um gênero de características nacionais que gozava de estrondoso sucesso na mídia. Por outro lado, constatamos o quanto *O pessoal da velha guarda* sobreviveu ao longo de cinco anos graças a infra-estrutura comercial proporcionada pela Rádio Tupi, de propriedade de Assis Chateaubriand, o empresário que possuiu o maior conglomerado de empresas de comunicação do país e que mantinha relações estreitas com empresas multinacionais, como o patrocinador do programa, o sal de fruta ENO.

Ao apresentar e valorizar as características estéticas da música popular urbana como representativas da nacionalidade, Almirante buscou equiparar o seu status ao da música erudita, na tentativa de combater o preconceito contra a música popular arraigado na alta sociedade brasileira. A iniciativa de fazer o *Dicionário de músicos e compositores brasileiros*, incluindo “músicos de toda classe” e “compositores de qualquer espécie”, já revelava o seu interesse em colocar ambas as músicas em pé de igualdade.

No que se refere ao repertório vocal, a orientação estética de Almirante valorizou o respeito pela manutenção de melodias originais e pelo fraseado característico de cada gênero. Avaliamos que a concepção do que seria a “melodia correta” foi uma construção idealizada por Almirante visto que o processo de recepção de obras dificulta a determinação exata de uma melodia. Sua orientação estética também combateu a imitação do estilo vocal utilizado nas músicas comerciais norte-americanas e a preservação de características da linguagem regional sertaneja, mesmo que isso representasse um “erro gramatical”. Na análise das performances vocais de Almirante, identifiquei padrões de entoação e dicção próximas ao registro da fala e um especial interesse pela interpretação de músicas com temática humorística, marca da identidade carioca, conforme foi sugerido no capítulo 2. Boa parte do repertório vocal foi composto por músicas de chorões, concebidas originalmente para serem executadas de forma instrumental. Almirante mencionou o fenômeno da popularização dessas músicas ao receberem versos dos poetas do tempo. Muitas delas representam desafios técnicos na execução de saltos e desenhos melódicos arpejados para obtenção de clareza de articulação das palavras e precisão rítmica, características observadas nas performances de cantores como Ademilde Fonseca e Onéssimo Gomes.

No que diz respeito ao repertório instrumental, destaquei que a formação da orquestra representa um retrato sonoro das várias experiências e linguagens musicais vivenciadas por Pixinguinha ao longo da sua trajetória profissional como instrumentista, arranjador e maestro

em ambientes diversos. Isso pode ser observado na particularidade da instrumentação que reúne a sonoridade das bandas, das pequenas orquestras e dos regionais de choro. Destaquei a valorização da percussão e a assimilação de recursos rítmicos do samba nas suas orquestrações através da comparação com gravações das mesmas músicas feitas nas primeiras décadas do século XX.

Observei o quanto os arranjos e as interpretações de Pixinguinha refletem um retrato sonoro que corrobora as falas de apresentação de Almirante, na reconfiguração do passado musical; na justificativa do significado de títulos das músicas e na definição dos elementos característicos de cada gênero musical. Na comparação com gravações antigas, onde nem sempre observam-se as mesmas características de estilo, constatamos que esse resultado representa uma construção de Almirante e Pixinguinha e não um caráter estrutural de cada gênero. Na atualização contemporânea da escuta do mesmo repertório, nem sempre as classificações coincidem com o que foi veiculado no programa. Um dos exemplos citados foi a música Urubatan, de Pixinguinha, que seria gravada e tocada como choro, mas no programa foi identificada como “uma espécie de jongo”. Concluí que as classificações de gêneros podem variar não só a partir da forma de execução, mas também de acordo com o período histórico, o espaço social, a formação instrumental e a concepção do arranjador.

O diálogo musical entre Pixinguinha e Benedito Lacerda representa uma das principais inovações estéticas trazidas no programa, conforme apontou o historiador Bryan McCann. O contraponto de Pixinguinha ao saxofone foi incorporado como um forte elemento estilístico do gênero choro. Ao tocar seu saxofone de forma contrapontística, Pixinguinha processava uma “atualização da sua escuta”, re-elaborava uma linguagem musical retratada nos seus primeiros registros fonográficos, quando os contrapontos de seu mestre Irineu de Almeida dialogavam com seus solos como flautista. Por sua vez, o novo fraseado rítmico e improvisado da flauta de Benedito Lacerda, carregado de elementos estilísticos do samba,

também representa uma atualização do estilo inovador trazido por Pixinguinha no desenvolvimento da sua carreira como instrumentista.

Concordando com a visão de McCann, se por um lado o programa trouxe inovações estéticas, por outro, a ênfase exacerbada na tradição e na preservação das riquezas culturais da nação contribuiu para limitar o gênero choro. Um exemplo é o cânone gerado em torno da obra de Pixinguinha, com especial ênfase no repertório lançado pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda na época do programa. Isso talvez explique a forma como o choro foi percebido durante um período como um gênero conservador, se fixando em cultivar um repertório restrito, em torno da obra de poucos compositores emblemáticos. Embora ainda existam nichos de grupos conservadores, no quadro atual do gênero observam-se diversas tendências de artistas buscando experimentações estilísticas inovadoras.

Constatamos que ao eleger a música carioca como tema principal da música popular brasileira veiculada em seu programa, Almirante acabou por se aproximar perigosamente de um etnocentrismo que elegia as práticas musicais da então capital da república como símbolos de nacionalidade, em detrimento de outras práticas musicais realizadas no país. Tal postura hegemônica (cujos resquícios ainda podem ser observados nos dias de hoje) vem sendo crescentemente questionada a partir de outras práticas, discursos e políticas que revelam que o espectro de representação do patrimônio musical brasileiro é muito mais amplo.

Apesar dessa postura restritiva é inegável que o empreendimento de Almirante em prol da constituição da memória e da história da música popular brasileira teve proporções gigantescas que foram determinantes para o patrimônio cultural brasileiro. Não fosse o seu comprometimento com a cultura musical do seu país, a sua inquietação como pesquisador obstinado e a sua extraordinária capacidade de trabalho como produtor radiofônico, talvez boa parte da memória musical estivesse perdida. Na medida em que o seu arquivo vem sendo valorizado pelo governo do estado do Rio de Janeiro em projetos de digitalização e na

constituição de bancos de dados, de modo a torná-lo acessível ao grande público, a tendência é que o conjunto das suas ações seja cada vez mais evidenciado por pesquisadores. No percurso de reconhecimento da música popular urbana brasileira como objeto de estudos no ambiente acadêmico o Arquivo Almirante continuará sendo uma ferramenta valiosa para futuras investigações sobre a identidade musical brasileira e para a constituição de novas perspectivas sobre a história da música popular brasileira.

## FONTES

### **Cartas:**

Carta de Elenira de Freitas para Almirante, sem data. Arquivo Almirante, FMIS/RJ.

Carta de Gaspar Melo para o programa *O pessoal da velha guarda*, Cametá, 24 mar 1950. Arquivo Almirante, FMIS/RJ.

Carta de José Cid para Almirante, Curitiba, 21 out 1949. Arquivo Almirante, FMIS/RJ.

Carta de Manoel Quirino Pereira Sobrinho para Almirante, Nilópolis, 7 ago 1947. Arquivo Almirante, FMIS/RJ.

### **Depoimentos:**

Depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1966 e 1968. In: MOTA, M. Aparecida Rezende (coord.) *Pixinguinha*. Série Depoimentos. Rio de Janeiro, UERJ, Depto. Cultural, 1997.

Depoimento de Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In: *As vozes desassombradas do museu – Pixinguinha, Donga e João da Baiana*. Extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970.

### **Encartes:**

LP *Catulo da Paixão Cearense / Cândido das Neves (Índio)*. Série Música Popular Brasileira. Abril Cultural, 1971.

PAES, Anna. *Violão, Bandolim e Cavaquinho*. Encarte da coleção de 15 CDs *Memórias Musicais*. Biscoito Fino, 2002.

### **Periódicos:**

ALENCAR, Edigar de. *O Fantástico e Extraordinário Almirante*. Matéria publicada em 1981. Nome do jornal não identificado. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

CARDOSO Jr., Abel. *Lembranças de Almirante: “a maior patente do rádio”*. Matéria publicada em 30 de dezembro de 1980 no jornal *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, SP. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

CURI, Miguel. *O Pessoal da Velha Guarda*. Crítica musical. *A Manhã* em 27 de fevereiro. Sem ano. Provavelmente 1948. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

PIXINGUINHA. “Há muito comercialismo na música brasileira”. Entrevista. *Diário da Noite*. São Paulo, 24 abr.1954. (pg 12). Arquivo Almirante, FMIS/RJSILVEIRA, F. Crítica musical. *Correio da Manhã* em 1947. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

VIANNA, Luiz Fernando. *Rádio MEC relembra série de Almirante*. O Globo. Rio de Janeiro, 20 abr. 1993. Arquivo Almirante, FMIS-RJ.

### **Roteiros:**

ALMIRANTE. Roteiros de programas *O pessoal da velha guarda*. Arquivo Almirante. FMIS/RJ.

ALMIRANTE. Roteiros de programas *História das orquestras e músicos do Brasil*. Arquivo Almirante. FMIS/RJ.

ALMIRANTE. Roteiros de programas *História das orquestras e músicos do Rio*. Arquivo Almirante. FMIS/RJ.

### **Referências sonoras e audio-visuais:**

COLLECTOR’S STUDIOS LTDA. Acervo de acetatos. 20 programas *O Pessoal da Velha Guarda* (1947 – 1952). Disponível em [http://collectors.com.br/CS05/cs05\\_02ah.shtml](http://collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml). Acesso em 17 de out. 2011

FITAS DE ROLO DO ARQUIVO JACOB DO BANDOLIM.

CD “Ilustrações musicais” encartado no livro “A Casa Edison e seu tempo” de Humberto M. Franceschi (Sarapuí, 2002)

Coleção Memórias Musicais (Biscoito Fino, 2002).

“La Matichiche - Felix Mayol”. Video. <http://www.youtube.com/watch?v=PZjiRsYXe9A>

### **Fotografias**

Fotografia de Almirante e Pixinguinha – Coleção Almirante – FMIS-RJ.

Fotografia de Pixinguinha e Almirante – Coleção Pixinguinha – IMS-RJ.

### **Sites:**

THOMPSON, Daniella. Site “Musica Brasiliensis”. Transcrições dos programas *O pessoal da velha guarda* por Alexandre Dias. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>

Associação Espiritualista Caboclo Urubatan no bairro de Vila Esperança, São Paulo: <http://urubatan.com/>



## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro, Cátedra e Brasília: INL, 1979.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Rio de Janeiro: Martins editora, 1930.

ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos” In. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1989.

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

ARAGÃO, Paulo. “As cores novas do arranjador” In. *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa O pessoal da velha guarda*. São Paulo: Imprensa Nacional e Instituto Moreira Salles, 2010.

ARAGÃO, Pedro. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore musical no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932 – 1947)*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2006.

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. (1932 – 1947)*. Tese de doutorado. UNIRIO, 2011.

BESSA, Virgínia. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Modern, 1996.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante – uma história do Rádio e da MPB*. Francisco Alves, 1990.

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

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURI, Miguel. “Radio – O Pessoal da Velha Guarda” *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 fev (sem ano). Arquivo Almirante, FMIS/RJ.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998;

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. “A estemática e a edição de obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX” In *Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical brasileiro*. VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tipos de edição*. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Número 7. Centro de Letras e Artes – Uni-Rio, julho de 2004.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

\_\_\_\_\_. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

HENNION, Antoine. *Figures de l’amateur – Formes, objets, pratiques de l’amour de la musique aujourd’hui*. Documentation Française, 2000.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In. BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEAL, José de Souza e BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco — arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Ed. Unicamp, 1995.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Duke University Press, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “Entre a memória e a história da música popular” [cap. 5]. In: *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira” In. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39. São Paulo, 2000.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História – a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981.

PAES, Anna. “Enciclopédia ilustrada do choro no século XIX”. [sem editora] Programa de Bolsas Rio-Arte, 2004.

PAES, Anna. “Encontro de Bambas” In. *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa O pessoal da velha guarda*. São Paulo: Imprensa Nacional e Instituto Moreira Salles, 2010.

PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

PERALTA, Elsa. “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica”. In. *Arquivos da Memória: antropologia, escala e memória*. n. 2, 1997.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

RANGEL, Lúcio. *Revista da Música Popular*. Edição completa em fac-símile – Setembro de 1954 – Setembro de 1956, 2006. Rio de Janeiro: FUNARTE e Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

REZENDE, Daniela. *A voz no choro - O repertório de choro cantado como ferramenta de estudo de técnica vocal*. Dissertação de mestrado. UNI-RIO, 2010.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol 1: 1901 – 1957*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha – filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SIQUEIRA, Batista. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora D. Araújo, 1970.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*. Editora Ática, 1981.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Santana, 1977.

\_\_\_\_\_. *Carinhoso, etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro, editora do autor, 1961.

\_\_\_\_\_. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

**ANEXO 1 – TABELA COM O REPERTÓRIO DE 20 PROGRAMAS O PESSOAL DA VELHA GUARDA DA COLLECTOR'S STUDIOS LTDA, COM AUDIOS DISPONÍVEIS NO CD**

<b>Nº do Programa Música</b>	<b>Referência</b>	<b>Data</b>	<b>Música</b>	<b>Gênero</b>	<b>Formação</b>	<b>Autor</b>
01 - 01 (Collector's AER022 Lado A)	1947a	10/08/47	A esquecida	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
01 - 02 (Collector's AER022 Lado A)	1947a	10/08/47	Cochichando	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
01 - 03 (Collector's AER022 Lado A)	1947a	10/08/47	Supplication / Não quero mais teus beijos / Último beijo	valsa	Gilberto Alves e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	W. J. Paans e Eustórgio Wanderley
01 - 04 (Collector's AER022 Lado A)	1947a	10/08/47	Os 8 Batutas	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
01 - 05 (Collector's AER022 Lado A)	1947a	10/08/47	Passarinho do má	samba	Déo, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Duque (Antônio Lopes de Amorim Diniz)
01 - 06 (Collector's AER022 Lado A)	1947a	10/08/47	Concerto para bateria	samba	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda / Benedito Lacerda e seu Regional / solo de bateria de Sutinho	Pixinguinha
02 - 01 (Collector's AER022 Lado B)	1947b	15/10/1947	Morcego	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Irineu de Almeida
02 - 02 (Collector's AER022 Lado B)	1947b	15/10/1947	Eugénie / Meu Deus, que noite sonora!	polca	Onéssimo Gomes e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	José Belisário de Sant'Anna

02 - 03 (Collector's AER022 Lado B)	1947b	15/10/1947	Saudades do Rio	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Zequinha Reis
02 - 04 (Collector's AER022 Lado B)	1947b	15/10/1947	Atraente	polca	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Chiquinha Gonzaga
02 - 05 (Collector's AER022 Lado B)	1947b	15/10/1947	Lua branca	canção	Moraes Neto e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Chiquinha Gonzaga
02 - 06 (Collector's AER022 Lado B)	1947b	15/10/1947	Gaúcho (Corta-Jaca)	tango brasileiro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Chiquinha Gonzaga
03 - 01 (Collector's AER023 Lado A)	1947c	29/10/1947	Fecha, carrançã!	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Aristóteles de Magalhães Pery
03 - 02 (Collector's AER023 Lado A)	1947c	29/10/1947	Mimosa	canção	Paulo Tapajós, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Leopoldo Fróes
03 - 03 (Collector's AER023 Lado A)	1947c	29/10/1947	Glória	valsa	Jacob do Bandolim e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Bonfiglio de Oliveira
03 - 04 (Collector's AER023 Lado A)	1947c	29/10/1947	Treme-Treme	choro	Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Jacob do Bandolim
03 - 05 (Collector's AER023 Lado A)	1947c	29/10/1947	Serpentina	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Nelson Alves
03 - 06 (Collector's AER023 Lado A)	1947c	29/10/1947	Os passarinhos da Carioca	marcha	Almirante, Coro e Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Luís Nunes Sampaio, o Careca

04 - 01 (Collector's AER023 Lado B)	1947d	11/05/47	O Ferramenta	tango fado português	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Ernesto Nazareth
04 - 02 (Collector's AER023 Lado B)	1947d	11/05/47	Casa de Caboclo	canção	Paulo Tapajós, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Heckel Tavares e Luiz Peixoto
04 - 03 (Collector's AER023 Lado B)	1947d	11/05/47	Seu Lourenço no vinho	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
04 - 04 (Collector's AER023 Lado B)	1947d	11/05/47	Implorando	schottisch	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Anacleto de Medeiros
04 - 05 (Collector's AER023 Lado B)	1947d	11/05/47	Caridade	samba	Almirante, Coro e Grupo de Chorões com Raul de Barros	Sebastião Neves e Anísio Mota
04 - 06 (Collector's AER023 Lado B)	1947d	11/05/47	Urubu malandro	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
05 - 01 (Collector's AER024 Lado A)	1947e	11/12/47	I. Moretti	polca- marcha italiana	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Cesare Bonafous
05 - 02 (Collector's AER024 Lado A)	1947e	11/12/47	Naquele tempo	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
05 - 03 (Collector's AER024 Lado A)	1947e	11/12/47	Tu passaste por este jardim	polca	Gilberto Alves e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Alfredo Dutra e Catulo da Paixão Cearense
05 - 04 (Collector's AER024 Lado A)	1947e	11/12/47	Morro da favela	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Passos, Bornéo e Bernabé

05 - 05 (Collector's AER024 Lado A)	1947e	11/12/47	Ó Minas Gerais!	valsa	Déo, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	folclore italiano e letra de Eduardo das Neves
05 - 06 (Collector's AER024 Lado A)	1947e	11/12/47	Língua de preto	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Honorino Lopes
06 - 01 (Collector's AER024 Lado B)	1947f	19/11/1947	Sofres porque queres	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
06 - 02 (Collector's AER024 Lado B)	1947f	19/11/1947	Cinco de novembro	choro-canção	Roberto Silva e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Eduardo das Neves
06 - 03 (Collector's AER024 Lado B)	1947f	19/11/1947	Bebê	maxixe	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Paulino Sacramento
06 - 04 (Collector's AER024 Lado B)	1947f	19/11/1947	O pinhal	canção	Moraes Neto, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Armando Percival e Maria da Cunha
06 - 05 (Collector's AER024 Lado B)	1947f	19/11/1947	Água do Vintém	tango brasileiro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Chiquinha Gonzaga
06 - 06 (Collector's AER024 Lado B)	1947f	19/11/1947	Remelexo	choro	Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Jacob do Bandolim
07 - 01 (Collector's AER025 Lado A)	1947g	26/11/1947	Vou vivendo	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha



07 - 02 (Collector's AER025 Lado A)	1947g	26/11/1947	Margarida vai à fonte	canção	Paulo Tapajós, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Motivo popular português
07 - 03 (Collector's AER025 Lado A)	1947g	26/11/1947	Que é da chave	polca- lundu	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	José Soares Barbosa
07 - 04 (Collector's AER025 Lado A)	1947g	26/11/1947	Jurity	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Raul Silva
07 - 05 (Collector's AER025 Lado A)	1947g	26/11/1947	No bico da chaleira	polca	Almirante, Coro e Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Costa Júnior (Juca Storoni)
07 - 06 (Collector's AER025 Lado A)	1947g	26/11/1947	Partimos para Mato Grosso	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Zeferino M. Hourcades
08 - 01 (Collector's AER025 Lado B)	1948a	21/01/1948	A esquecida	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
08 - 02 (Collector's AER025 Lado B)	1948a	21/01/1948	Ceguinha	valsa	Onéssimo Gomes e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Uriel Lourival
08 - 03 (Collector's AER025 Lado B)	1948a	21/01/1948	Batuque	tango	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Henrique Alves de Mesquita
08 - 04 (Collector's AER025 Lado B)	1948a	21/01/1948	Tristeza do jeca	toada	Moraes Neto, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Angelino de Oliveira
08 - 05 (Collector's AER025 Lado B)	1948a	21/01/1948	Proesas de Solon	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha

08 - 06 (Collector's AER025 Lado B)	1948a	21/01/1948	Urubatan	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
09 - 01 (Collector's AER026 Lado A)	1948b	25/02/1948	Segura ele	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
09 - 02 (Collector's AER026 Lado A)	1948b	25/02/1948	Na praia	canção	Augusto Calheiros e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Raul C. de Moraes
09 - 03 (Collector's AER026 Lado A)	1948b	25/02/1948	Turuna	tango brasileiro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Ernesto Nazareth
09 - 04 (Collector's AER026 Lado A)	1948b	25/02/1948	Mariana	polca- choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Irineu de Almeida
09 - 05 (Collector's AER026 Lado A)	1948b	25/02/1948	Já te digo	samba	Almirante e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Pixinguinha e China
09 - 06 (Collector's AER026 Lado A)	1948b	25/02/1948	La Matatchiche	passo doble	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda (part. de Almirante e Coro)	Charles Borel Clerc
10 - 01 (Collector's AER026 Lado B)	1948c	03/03/48	Jocosa	polca- choro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pedro Galdino
10 - 02 (Collector's AER026 Lado B)	1948c	03/03/48	Brejeiro / Sertanejo enamorado	tango brasileiro	Onéssimo Gomes e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Ernesto Nazareth e Catullo da Paixão Cearense
10 - 03 (Collector's AER026 Lado B)	1948c	03/03/48	Os Oito Batutas	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha

10 - 04 (Collector's AER026 Lado B)	1948c	03/03/48	Olá seu Nicolau, quer mingau?	cançoneta / marcha	Almirante e Grupo dos Chorões com Raul de Barros / Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Costa Júnior (Juca Storoni)
10 - 05 (Collector's AER026 Lado B)	1948c	03/03/48	Vou vivendo	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
10 - 06 (Collector's AER026 Lado B)	1948c	03/03/48	Saudades de Ouro Preto	valsas	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Balduino Rodrigues do Nascimento
11 - 01 (Collector's AER027 Lado A)	1948d	03/10/48	Corroca	polca- choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Luiz de Souza
11 - 02 (Collector's AER027 Lado A)	1948d	03/10/48	Marreco quer água	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
11 - 03 (Collector's AER027 Lado A)	1948d	03/10/48	Seu Nastácio chegou de viagem	cançoneta	Otávio França e piano	Desconhecido
11 - 04 (Collector's AER027 Lado A)	1948d	03/10/48	Buenos dias	valsas	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Aurélio Cavalcanti
11 - 05 (Collector's AER027 Lado A)	1948d	03/10/48	Dorinha, meu amor	samba	Jorge Veiga, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	José Francisco de Freitas
11 - 06 (Collector's AER027 Lado A)	1948d	03/10/48	Que perigo!	choro / tango	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Tiécio Cardoso
12 - 01 (Collector's AER027 Lado B)	1948e	17/03/1948	Assim que é	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha

12 - 02 (Collector's AER027 Lado B)	1948e	17/03/1948	O pinhal	canção	Paulo Tapajós, Coro e Grupo dos Chorões com Raul de Barros	Armando Percival e Maria da Cunha
12 - 03 (Collector's AER027 Lado B)	1948e	17/03/1948	Que perigo!	choro / tango	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Tiécio Cardoso
12 - 04 (Collector's AER027 Lado B)	1948e	17/03/1948	Soluços	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
12 - 05 (Collector's AER027 Lado B)	1948e	17/03/1948	Caridade	samba	Almirante, Coro e Grupo de Chorões com Raul de Barros	Sebastião Neves e Anísio Mota
12 - 06 (Collector's AER027 Lado B)	1948e	17/03/1948	Tudo preto	maxixe	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Júlio Casado
13 - 01 (Collector's AER028 Lado A)	1948f	24/03/1948	Tô fraco	choro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
13 - 02 (Collector's AER028 Lado A)	1948f	24/03/1948	Ai, eu queria	samba	Almirante, Coro e Grupo de Chorões com Raul de Barros	Pixinguinha e Vidraça
13 - 03 (Collector's AER028 Lado A)	1948f	24/03/1948	André de sapato novo	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	André Victor Correia
13 - 04 (Collector's AER028 Lado A)	1948f	24/03/1948	Vou andando	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
13 - 05 (Collector's AER028 Lado A)	1948f	24/03/1948	Morro da favela	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Passos, Bornéo e Bernabé

13 - 06 (Collector's AER028 Lado A)	1948f	24/03/1948	Passinho de moça	schottisch	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Henrique Dourado
14 - 01 (Collector's AER028 Lado B)	1950a	07/06/50	Jacy	schottisch- gavota	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Irineu de Almeida
14 - 02 (Collector's AER028 Lado B)	1950a	07/06/50	Descendo a serra	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Pixinguinha
14 - 03 (Collector's AER028 Lado B)	1950a	07/06/50	Dom Quixote	schottisch	Lauro Araújo	J. M. Azevedo Lemos
14 - 04 (Collector's AER028 Lado B)	1950a	07/06/50	Três estrelinhas	polca	Gilberto Alves e Grupo dos Chorões	Anacleto de Medeiros e Catullo da Paixão Cearense
14 - 05 (Collector's AER028 Lado B)	1950a	07/06/50	Gadu namorando	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Lalau do Bandolim (Laudelino Procópio da Silva) e Alcyr Pires Vermelho
14 - 06 (Collector's AER028 Lado B)	1950a	07/06/50	Conversa fiada	polca- choro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
15 - 01 (Collector's AER029 Lado A)	1950b	14/12/1950	Cabeça de porco	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Anacleto de Medeiros

15 - 02 (Collector's AER029 Lado A)	1950b	14/12/1950	A menina do sobrado	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Zequinha Reis
15 - 03 (Collector's AER029 Lado A)	1950b	14/12/1950	Serena	valsas	Lauro Araújo	Aurélio Cavalcanti
15 - 04 (Collector's AER029 Lado A)	1950b	14/12/1950	Na casa branca da serra	modinha	Gilberto Alves e Grupo dos Chorões	Miguel Emídio de Pestana e Guimarães Passos
15 - 05 (Collector's AER029 Lado A)	1950b	14/12/1950	Jurity	choro	Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional	Raul Silva
15 - 06 (Collector's AER029 Lado A)	1950b	14/12/1950	A mulher do bode	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Oswaldo Cardoso de Meneses
16 - 01 (Collector's AER029 Lado B)	1951a	22/11/1951	Hilda / Teu beijo	polca- choro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Mário Álvares da Conceição
16 - 02 (Collector's AER029 Lado B)	1951a	22/11/1951	A lâmpada	valsas	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Luiz Gomes da Silva
16 - 03 (Collector's AER029 Lado B)	1951a	22/11/1951	Meu casamento / Olhos de veludo	schottisch	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pedro Galdino
16 - 04 (Collector's) AER029 Lado B)	1951a	22/11/1951	As baianas	modinha	Alcides Gerardi	José de Aragão e Tito Lívio
16 - 05 (Collector's AER029 Lado B)	1951a	22/11/1951	Morro da favela	polca- marcha	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Passos, Bornéo e Bernabé

16 - 06 (Collector's AER029 Lado B)	1951a	22/11/1951	Glória	valsas	Alcides Gerardi	Bonfiglio de Oliveira e Branca M. Coelho
17 - 01 (Collector's AER030 Lado A)	1952a	13/03/1952	A mulher do bode	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Oswaldo Cardoso de Meneses
17 - 02 (Collector's AER030 Lado A)	1952a	13/03/1952	Perdão Emília	modinha	Gilberto Alves e Regional de Rogério Guimarães	José Henriques da Silva
17 - 03 (Collector's AER030 Lado A)	1952a	13/03/1952	Passinho de moça	schottisch	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Henrique Dourado
17 - 04 (Collector's AER030 Lado A)	1952a	13/03/1952	Emília	mazurca	Lauro Araújo	Anônimo
17 - 05 (Collector's AER030 Lado A)	1952a	13/03/1952	Nênias	tango- canção	Gilberto Alves e Regional de Rogério Guimarães	Cândido das Neves
17 - 06 (Collector's AER030 Lado A)	1952a	13/03/1952	Da Urca ao Pão de Açúcar	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Amadeu Taborda
18 - 01 (Collector's AER030 Lado B)	1952b	20/03/1952	Flor do abacate	maxixe	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Álvaro Sandim
18 - 02 (Collector's AER030 Lado B)	1952b	20/03/1952	Oração	tango- canção	Gilberto Alves e Regional de Rogério Guimarães	Oswaldo Cardoso de Meneses e Zeca Ivo
18 - 03 (Collector's AER030 Lado B)	1952b	20/03/1952	Salve o sol	schottisch	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Eduardo Violão

18 - 04 (Collector's AER030 Lado B)	1952b	20/03/1952	O gás virou lamparina	schottisch	Lauro Araújo	Anônimo
18 - 05 (Collector's AER030 Lado B)	1952b	20/03/1952	Clélia	valsas		Luiz de Souza e Catullo da Paixão Cearense
18 - 06 (Collector's AER030 Lado B)	1952b	20/03/1952	Vou andando	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Pixinguinha
19 - 01 (Collector's AER031 Lado A)	1952c	27/03/1952	Ai Ai	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Valério Vieira
19 - 02 (Collector's AER031 Lado A)	1952c	27/03/1952	Supplication / Não quero mais teus beijos / Último beijo	valsas	Gilberto Alves e Regional de Rogério Guimarães	W. J. Paans e Eustórgio Wanderley
19 - 03 (Collector's AER031 Lado A)	1952c	27/03/1952	Implorando	schottisch	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Anacleto de Medeiros
19 - 04 (Collector's AER031 Lado A)	1952c	27/03/1952	Amor tem gelo	habanera	Lauro Araújo	Miguel A. de Vasconcelos
19 - 05 (Collector's AER031 Lado A)	1952c	27/03/1952	Quisera amar-te / Elvira	schottisch	Gilberto Alves e Regional de Rogério Guimarães	Anônimo
19 - 06 (Collector's AER031 Lado A)	1952c	27/03/1952	I. Moretti	polca- marcha italiana	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Cesare Bonafous
20 - 01 (Collector's AER031 Lado B)	1952d	29/05/1952	Odalisca	polca	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Felisberto Marques



20 - 02 (Collector's AER031 Lado B)	1952d	29/05/1952	Ai, Maria	valsa	Ernani Filho	Di Capua
20 - 03 (Collector's AER031 Lado B)	1952d	29/05/1952	Vale tudo	choro	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Jacob do Bandolim
20 - 04 (Collector's AER031 Lado B)	1952d	29/05/1952	Cruzes, minha prima	polca	Lauro Araújo	Joaquim Callado
20 - 05 (Collector's AER031 Lado B)	1952d	29/05/1952	Canção de Caiuby	canção	Ernani Filho	Marques Porto, Ary Pavão, Sá Pereira
20 - 06 (Collector's AER031 Lado B)	1952d	29/05/1952	Subindo ao céu	valsa	Orquestra do Pessoal da Velha Guarda	Aristides Borges

## ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DAS FALAS DE APRESENTAÇÃO DE ALMIRANTE EM 20 PROGRAMAS O PESSOAL DA VELHA GUARDA DA COLLECTOR'S STUDIOS LTDA

### Programa Nº 1 em 8-10-1947 (Referência: 1947a)

#### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Quarta-feira, 21 horas, Champanhe Mônaco, Pessoal da Velha Guarda, quatro elementos dispostos para oferecer aos ouvintes meia hora de recordações preciosas e informações curiosas a respeito de jóias da nossa música popular, especialmente de tempos passados.

Em cada uma dessas noites de programa, temos, por um processo ou outro, chamado a atenção para a beleza e o valor de nossas coisas, por outro lado, combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração musical até os versos inexpressivos e de má linguagem. Por menos influência que tenham tido nossos comentários, não será lícito que se pense que eles não tenham contribuído com uma parcela mínima que seja para que as obras brasileiras venham sendo vistas com mais carinho e interesse pelos próprios brasileiros. Eis aí por que a registramos com enorme entusiasmo o que vem sucedendo nesses últimos dias nos nossos meios musicais. Conforme investigação feita nas casas de piano e discos, três são as músicas de maior aceitação nesta cidade nas últimas semanas, e com o maior prazer o dizemos, estas três são brasileiras: “Fim de Semana em Paquetá”, “Segredo” e “Se Queres Saber”. Parabéns aos brasileiros, e pelo que toca a esses incansáveis batalhadores que são os da Velha Guarda, que entraram com seu grão de areia orientando a preferência do povo, só lhes podemos agradecer aplaudindo com mais força o seu trabalho patriótico. Aplaudindo Pixinguinha! [aplausos] Aplaudindo Benedito Lacerda com seu regional! [mais aplausos] Raul de Barros e o Grupo dos Chorões! [aplausos calorosos] E a orquestra formada exclusivamente do Pessoal da Velha Guarda! [aplausos finais]

#### APRESENTAÇÃO DE “A ESQUECIDA”

Nós podemos quase que afirmar que o Pessoal da Velha Guarda conseguiu ressuscitar um gênero musical completamente esquecido: a polca-marcha. Entre as músicas executadas nesses programas, já pudemos observar que são as polcas-marchas as que mais entusiasmo tem despertado entre vocês ouvintes. Eis aí porque, para que vocês fiquem bem predispostos, vamos abrir essa audição com o gênero que vocês tanto apreciam. A de hoje é da autoria de Pixinguinha. Chama-se “Esquecida”, e seu nome está em franco desacordo com o que está lhe acontecendo agora. Sim, pois como é que pode ser esquecida uma música de que nós nos estamos lembrando, não é mesmo? No arranjo de Pixinguinha que a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda vai tocar, prestem atenção ao trabalho das flautas na segunda parte, e ao dos saxofones na terceira parte. Então prontos? Vamos lembrar “A Esquecida”, maestro?

#### 1. A ESQUECIDA

#### APRESENTAÇÃO DE “COCHICHANDO”

Esses efeitos sonoros de vozes em surdina tem um nome muito bem aplicado, nome que se reproduz onomatopaicamente esses sons: cochichando, cochichar, cochichos. Um dos choros de Pixinguinha procura imitar esse efeito vocal, e é isso que você vão ouvir agora pela flauta de Benedito e pelo saxofone do autor. Toda a habilidade dos executantes está em procurar reproduzir com fidelidade o tom de segredos que caracteriza o cochicho. Por outro lado, cabe aos que ouvem, também mostrar a sua habilidade em entender o que uma flauta e um saxofone cochicham. Atenção, pois, ouvintes, procurem entender o que vão conversar por meio de seus instrumentos o Benedito e o Pixinguinha através desse choro que se chama “Cochichando”.

#### 2. COCHICHANDO

#### APRESENTAÇÃO DE “SUPPLICATION”

Houve tempo, em que a influência francesa foi muito grande em nossa terra. Sentia-se em tudo um interesse pelas coisas da França. Nas artes, na linguagem, nos costumes, na música, no teatro, nos letreiros das ruas, e até nos títulos das casas. Durante anos e anos, só era considerado bom o que vinha da França. No terreno musical, era difícil vencer aquele convencionalismo especialmente com relação às canções ou cançonetas, e às valsas. Valsas francesas de autores franceses eram aqui mais conhecidas do que um níquel de tostão. Entretanto, uma ou outra música de outro país conseguia varar a barreira francesa e tornar-se aqui tão querida a ponto de ninguém mais cogitar em saber se era estrangeira ou nacional. Havia uma que vinha, creio que, da Inglaterra, pois chama-se “Supplication”, e seu autor era um tal de W.J. Paans.\*

Com o incrível sucesso que alcançou aqui, principalmente depois que recebeu versos em português, a música passou a se chamar também “O Último Beijo” ou então também “Não Quero Mais Teus Beijos”. E tão

aclimatada ficou, que eu sei que muitos de meus ouvintes hão de estranhar não ser brasileira essa notável melodia de valsa, que foi das músicas mais marcantes da nossa terra há bem uns 30 anos atrás.

### 3. SUPPLICATION

#### APRESENTAÇÃO DE “OS OITO BATUTAS”

A ida dos Oito Batutas a Paris em 1922 deu motivos ao aparecimento de um punhado de músicas inspiradas no enorme sucesso do famoso conjunto. Lá em Paris, Pixinguinha e outros componentes do grupo foram obrigados a compor músicas apropriadas para determinadas circunstâncias. Por exemplo, para apresentar o grupo aos parisienses frequentadores do Scheherazade, cabaré onde os Oito Batutas se exibiram, foram feitas nada menos que duas composições. Uma delas era para ser cantada, e a outra somente executada. É esta última que vai ser agora recordada pelo Benedito e pelo Pixinguinha. Seu nome é mesmo “Os Oito Batutas”, e vocês verão que é um choro de bulir com frade de pedra.

### 4. OS OITO BATUTAS

#### APRESENTAÇÃO DE “PASSARINHO DO MÁ”

A lembrança dos Oito Batutas em Paris faz também com que nos venha à mente um artista brasileiro que contribuiu enormemente para que a Europa viesse a conhecer alguns dos nossos costumes coreográficos: o famoso bailarino Duque. Quando os Oito Batutas se exibiram na capital francesa, lá estava o Duque, já figura acatadíssima nos meios artísticos e sociais da cidade. Já ele lá estava há muitos anos, ou pelo menos tinha estado por várias épocas seguidas. Fora ele o lançador do tango brasileiro, e mais tarde do maxixe brasileiro na Europa. Criador de uma técnica de dança em que predominava a elegância de movimentos, Duque firmou-se como expoente na sua arte. Entretanto, não era só bailarino o simpaticíssimo Antônio Lopes de Amorim Diniz, que este é o nome de Duque, era e é poeta e compositor e entre suas composições algumas chegaram a constituir legítimos êxitos como foi o caso desta que vamos lembrar agora nessa passagem do Grupo dos Chorões. Trata-se de um samba que já tem uns 20 anos de idade. Apareceu em 1927, quando então não houve quem não o cantasse por toda a parte em festas nos teatros e pelas ruas. Seu nome é “Passarinho do Má”, e vamos apresentá-la ajudada aqui pelo nosso imenso coro de sempre.

### 5. PASSARINHO DA MÁ

#### APRESENTAÇÃO DE “CONCERTO DE BATERIA”

Aquele que disse que não gosta dos nossos ritmos é porque na verdade nunca ouviu nossos ritmos. Não sabe a gostosura que vem da junção da pancadaria dos pandeiros, dos ganzás, dos tamborins, dos reco-recos, das cuícas, dos surdos, dos omelês, dos pratos, dos surdos, dos chocalhos, etc. Temos visto muita gente que diz detestar o som bárbaro desses instrumentos de percussão acompanhar horas e horas pelas ruas no carnaval os grupos ou escolas de samba quando desfilam com o seu material completo tangido por mão de legítimos virtuosos. Foi para provar a riqueza dos nossos ritmos, e a possibilidade de certos instrumentos de percussão que Pixinguinha compôs para orquestra a peça que ele denominou “Concerto para Bateria”. Depois que foi executada a primeira vez, esta composição tem sido insistentemente pedida pelos ouvintes. Como se trata de um curso completo de ritmos brasileiros, ela vai servir para encerrar a audição de hoje do Pessoal da Velha Guarda. Os temas melódicos usados pelo Pixinguinha são de sambas legítimos de partido alto. Além do arranjo, entra Benedito Lacerda com o seu regional em variações espetaculares do Urubu Malandro. A parte principal deste concerto está confiada ao nosso baterista da Velha Guarda, o Sutininho, que vai ter a oportunidade de fazer solos a descoberto em que poderá mostrar todas as suas faculdades de ritmista. Ouçam pois o notável “Concerto para Bateria”.

### 6. CONCERTO PARA BATERIA

#### ENCERRAMENTO:

E aqui se despede por hoje o Pessoal da Velha Guarda, que conta com a participação especial de Benedito Lacerda e seu regional, e de Pixinguinha. Na audição de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Os números de bossa do Grupo de Chorões que conta com o bombardino de Raul, os acompanhamentos do famoso regional de Benedito Lacerda, os cantores foram Déo e Gilberto Alves, o locutor Reinaldo Dias Lemes. Na próxima quarta-feira às 21 horas, aqui estará novamente o Pessoal da Velha Guarda. E novamente oferecido pelo Champanhe Mônaco, da organização dos Vinhos Único!

## Programa Nº 2 em 15-10-1947 (Referência: 1947b)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo Brasil! Volta ao microfone da Tupi o Pessoal da Velha Guarda para satisfazer a saudade de todos com mais um punhado de músicas genuinamente brasileiras.

Há uma observação que me ocorre fazer agora nessa abertura de programa. Tenho cá comigo que alguns de nossos cantores são os culpados pela forma incharacterística que vai tomando a nossa música. Eu me explico melhor. Música, qualquer que seja, também se caracteriza pelo ritmo contido na sua linha melódica. A melodia de uma música qualquer, deve seguir passo a passo o movimento rítmico de seu acompanhamento. Isso tudo ouvintes está sendo dito assim de forma bem popular para que todos compreendam facilmente. Somente pela linha melódica deve ser reconhecido o ritmo, seja de um samba, de uma valsa, de uma marcha, etc. Pois bem, o que acontece atualmente, com o nosso samba principalmente é o seguinte: os cantores, na ânsia de uma interpretação que toca as raízes do exagero, vivem se espremendo pelas melodias afora, numa forma gemente, antecipando ou atrasando as frases musicais, fugindo completamente às regras de música que determinam os tempos fortes e os tempos fracos.

O resultado é que, pela maneira como cantam a linha melódica, ninguém reconhece se aquilo é samba, ou é valsa, ou é marcha. Vou dar um exemplo objetivo:

Um samba assim, cujo ritmo pode ser reconhecido somente pela sua melodia assim: Meu amor partiu, e me deixou saudades [cantando]. Na voz desses cantores do balancio, vamos dizer assim, não tem o menor caráter de samba. Pois quem é que reconheceria como samba esta confusão de gemidos assim: Hmmeu Amoorr partiuuu e meee deixou saudades.

Cantores e cantoras de música popular, o maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa, etc., etc.! Nada de andar imitando Bing Crosbys e Frank Sinatras! Os efeitos que eles fazem nos fox-trots podem ser bons para os fox-trots, mas não para as nossas músicas.

Nesse ponto, honra seja feita ao Pessoal da Velha Guarda, que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características inconfundíveis! Isso somente já é boa razão para que a gente aplauda ainda mais os que realizam essas audições: o Pixinguinha! [aplausos] O Benedito Lacerda com seu regional! [aplausos] O Raul de Barros com o Grupo de Chorões! [aplausos] e a orquestra formada só do Pessoal da Velha Guarda! [aplausos]

### APRESENTAÇÃO DE “MORCEGO”

Chama-se Irineu de Almeida o autor dessa linda schottichs que está sendo lembrada neste momento. Entre as muitas músicas que Irineu deixou, uma delas tinha o nome de um famoso carnavalesco. O nome bem, não, mas o apelido: “Morcego”.

Morcego era cronista carnavalesco, fazia parte da roda de chorões, e era democrático ferrenho. A polca que Irineu de Almeida lhe dedicou, possui uma curiosidade: na terceira parte, a música interrompe para que todos gritem “Ô Morcego!”. O arranjo que vão ouvir é de Pixinguinha, e é especial para a Orquestra Pessoal da Velha Guarda.

#### 1. MORCEGO

### APRESENTAÇÃO DE “MEU DEUS, QUE NOITE SONOROSA” / “EUGÉNIE”

Antigamente quando uma música fazia sucesso, durava anos e anos no cartaz. Não havia os processos de divulgação ampla como hoje, e cada música, quando se tornava conhecida de toda a gente, tinha chegado àquele ponto graças aos chorões e seresteiros, que viviam a divulgar pelas ruas ou pelos salões nos saraus familiares as melhores composições do seu repertório. Músicas havia cuja maior duração se devia ao fato de terem surgido a princípio somente para serem tocadas, e depois para serem cantadas com os versos que lhes aplicavam os poetas do tempo. Foi esse por exemplo, o caso de uma certa polca denominada Eugenie, Eugênia em francês, e que teria surgido logo nos princípios deste século. Em 1903, num concurso realizado por um jornal humorístico chamado “O Tagarela”, alcançou o quinto lugar. Já era então bem conhecida. Mais tarde, com os versos que recebeu, e cujo autor é hoje desconhecido, ganhou ainda mais popularidade passando a ser conhecida não mais só pelo seu nome de Eugênia, mas pelo que foi tirado do primeiro verso de sua letra: Meu Deus, que noite sonora. Havia até então, nem tenho certeza se era uma paródia, ou mesmo outros versos outros cujo início era assim: Meu Deus, que noite sonora, sapato branco e meia cor-de-rosa! Não sei o resto, nem mesmo se havia resto. Agora, numa passagem do Grupo de Chorões, vocês vão recordar a velha polca, sucesso de perto de cinquenta anos atrás, cujo autor chamou-se José Belisário de Santana.

#### 2. MEU DEUS, QUE NOITE SONOROSA! / EUGÉNIE

### APRESENTAÇÃO DE “SAUDADES DO RIO”

O autor desse popular estribilho carnavalesco, parceiro aí de Assis Valente, é um brilhante militar que se oculta sob o pseudônimo de Zequinha Reis. O rigor da vida de caserna não lhe alterou a inspiração. Tanto que volta e meia ele nos surge com uma outra melodia em que se reflete sua alma de artista. Há algum tempo, obrigado por imposições de sua carreira militar, viu-se afastado do Rio de Janeiro, cidade que ele tanto adora. O afastamento da capital, encheu-lhe o coração de saudades sem conta, e elas se extravasaram numa linda melodia de choro que Zequinha Reis compôs e entregou a Benedito e a Pixinguinha para que gravassem. Para que também no título de sua música ficasse o sentimento que a inspirou, Zequinha Reis deu-lhe um nome perfeito: “Saudades do Rio”. É isso que vocês ouvirão em seguida pela flauta de Benedito e pelo saxofone de Pixinguinha com os acompanhamentos do regional.

### 3. SAUDADES DO RIO

#### APRESENTAÇÃO DA HOMENAGEM À CHIQUINHA GONZAGA

A famosa marcha de rancho, a marcha vovó dos nossos carnavais, está prestes também a comemorar o seu cinquentenário, anuncia os momentos desse Programa da Velha Guarda em que nos associamos às comemorações da data aniversária da famosa compositora brasileira Chiquinha Gonzaga. Cem anos faria ela depois de amanhã se estivesse viva. Considerada, com a maior justiça, como a maior e melhor de nossas compositoras populares, Chiquinha Gonzaga vive ainda hoje na saudade daqueles que a conheceram pessoalmente e também na daqueles que somente puderam sentir a pujança de sua inspiração através das jóias melódicas que ela nos deixou. É pois, comovidamente, que o Pessoal da Velha Guarda dedica esta parte do seu programa à memória daquela criatura excepcional cujo talento ficou registrado nas incomparáveis páginas musicais que escreveu. Para abrir essa seção de saudades, Benedito e Pixinguinha escolheram uma das polcas mais lindas de Chiquinha Gonzaga, tão linda, que mereceu das que a ouviram pela primeira vez, o nome que a autora aceitou e conservou logo: “Atraente” Escrita em 1877, conta hoje, pois, 80 anos. Foi o primeiro grande sucesso de Chiquinha Gonzaga.

### 4. ATRAENTE

#### APRESENTAÇÃO DE “LUA BRANCA”

Começando a compor muito cedo, já aos 10 anos de idade, Chiquinha apresentava às pessoas de sua família uma cantiga que escrevera para os festejos de natal. Casando-se aos 13 anos, viu-se, não muito depois, afastada do esposo e obrigada a manter-se, o que conseguiu valendo-se de aulas de piano e da venda de suas músicas que mandava imprimir e vender de porta em porta pelas ruas pela mão de negros escravos. Com pertinácia invencível, atravessou galhardamente o longo período em que o convencionalismo de amigos e pessoas de sua família tentava ostensivamente não só impedir seu trabalho honrado, como ainda cercar seu nome de uma auréola difamatória. Compondo incessantemente, e oferecendo periodicamente ao público músicas saborosíssimas de caráter brasileiríssimo, Chiquinha Gonzaga conservou em toda sua longa existência a facilidade inalterável de imprimir às suas melodias um som enfeitador que as levava, sem demora, ao fundo da alma dos que as ouviam. Por isso, cada nova música sua era um êxito seguro. Vale lembrar até, como bom exemplo, uma certa canção que apresentou numa revista de Luis Peixoto e Carlos Bittencourt chamada “Forrobodó”, e que foi a canção marcante de uma peça em que dezenas de outras músicas se destacavam de modo especial. Mas a que perdurou por anos e anos foi essa “Lua Branca” de Chiquinha Gonzaga.

### 5. LUA BRANCA

#### APRESENTAÇÃO DE “CORTA-JACA”

Em 1897, o ator Machado Careca tinha em cena num dos nossos teatros uma peça de nome Zizinha Maxixe. A peça explorava muito o sucesso que então fazia por aqui uma dança de origem misteriosa que diziam ter vindo dos passos e dos movimentos escandalosos de um indivíduo apelidado Maxixe, habitué dos bailes da Cidade Nova. Para aquela peça, Chiquinha Gonzaga compôs um tango que denominou “Gaúcho” e que servia para acompanhar uma dança conhecida como corta-jaca, popular em alguns lugares do Brasil. A música alcançou logo enorme sucesso e aumentou muito depois que recebeu uns curiosos versos que diziam:

[Neste ponto o piano começa a fazer o acompanhamento do “Corta-Jaca” da Chiquinha, e o Almirante canta a primeira parte]

*Neste mundo de misérias quem impera  
é quem é mais folgazão  
é quem sabe corta-jaca nos requebros,  
De suprema perfeição, perfeição  
é quem sabe corta-jaca nos requebros,*

*De suprema perfeição*

Durante anos seguidos, a notável música foi a coqueluche nesta cidade, e em 1914, andava ainda tão na moda, que serviu para ser executada em solo de violão, numa recepção oficial no Palácio do Catete executado pela esposa do então presidente da República [Hermes da Fonseca], fato que causou enorme escândalo no seio da sociedade. É com esta famosa composição de Chiquinha Gonzaga, que vamos encerrar esta audição de hoje do Pessoal da Velha Guarda nestes momentos que dedicamos à memória da célebre maestrina. Pixinguinha escreveu para a orquestra um arranjo especial que valoriza detalhadamente cada passagem da célebre música. Atenção, pois, para o “Gaúcho”, o “Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga.

6. CORTA-JACA

ENCERRAMENTO:

E aqui se despede por hoje o Pessoal da Velha Guarda que conta com a participação especial de Benedito Lacerda e seu regional e a de Pixinguinha. Na audição de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, os números de bossa do Grupo de Chorões que conta com o bombardino de Raul, os acompanhamentos do famoso regional de Benedito Lacerda. Os cantores foram Onéssimo Gomes, Moraes Neto, Paulo Tapajós e Coro. O locutor, Carlos Frias. Na próxima Quarta-feira, às 21 horas, aqui estará novamente o Pessoal da Velha Guarda!

Locutor: É novamente oferecido pelo Champanhe Mônaco, da organização Vinhos Único.

### Programa Nº 3 em 29-10-1947 (Referência: 1947c)

#### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Aqui está novamente o Pessoal da Velha Guarda com mais um punhado de músicas encantadoras, músicas representativas de todas as épocas, e que ficariam perdidas inteiramente se esses bambas como Pixinguinha e Benedito Lacerda não as fossem desencavar todas as semanas para a alegria daqueles que as conheceram no passado.

Em outras irradiações, comentamos aqui o modo como certos cantores desvirtuam as nossas músicas e os nossos ritmos. Hoje queremos fazer um reparo quanto à maneira como alguns cantam os versos. Temos notado que muitos cantores, sem o menor respeito pela obra original, alteram as palavras, tirando o sentido exato dos versos, e às vezes, até deturpando-os completamente.

Há poucos dias ouvimos um cantor famoso interpretando a linda canção Guacira, e ao fazê-lo, corrigia os versos que são e devem ser em linguagem simples de caboclo do sertão. Colocava ‘R’s e ‘S’s finais onde não devia haver. Por exemplo, onde se deve cantar assim: Eu vou m’embora mas eu vorto nesse dia. Virge Maria, tudo há de permiti, Ele aí cantava permitiR claramente. Mais adiante, onde deve ser E se ela não quisé, ele colocava o ‘R’, dizendo E se ela não quiseRRRRR, bem claro. Ora, esquecia-se ele, de que só naquela linguagem sertaneja a cantiga ficaria perfeita, por causa das rimas, que são: permiti para rimar com ti, e quisé para rimar com fê. Em todo caso, ouvintes, dos males o menor, pois imaginem vocês se o artista resolve cantar correto, arranjando rimas perfeitas para tudo que dizia. Neste caso então, ele teria que cantar assim: Virgem Maria tudo há de permitir, e se ela não quiser, eu vou morrer cheio de fêR, pensando em tiR! [risadas]

O fato de ser arte popular não significa que não deva ser perfeita, quer na apresentação de sua parte musical, quer na poética, não é mesmo? Este cuidado, que é o que preserva o nosso patrimônio artístico, todos reconhecem, é a preocupação constante desses batutas que realizam essas audições da Velha Guarda. E isto somente já é razão para que sejam aplaudidos cada vez com mais calor! O grande Pixinguinha! O alegre Benedito Lacerda com seu regional! O animado Raul de Barros com o Grupo dos Chorões! E os afinados componentes da Orquestra do Pessoal da Velha Guarda!

#### APRESENTAÇÃO DE “FECHA, CARRANÇA!”

É interessante como certas músicas agradam imediatamente a maioria dos ouvintes. Na semana passada fechamos a audição do Pessoal da Velha Guarda com uma polca que na certa quase 100% dos ouvintes nunca ouvira antes. Foi uma polca de Aristóteles de Magalhães Pery denominada “Fecha a Carrança”, música ligada a acontecimentos deveras pitorescos de nossa cidade. Pois vocês não imaginam, meus amigos, a quantidade de pedidos que recebemos para a repetição daquela interessantíssima música. Acreditamos que a música tenha agradado tanto, um pouco também devido à história que contamos explicando a sua origem. E nesse caso, para aqueles que não ouviram a irradiação passada, agora que vamos repetir, atendendo a tantos pedidos, aquela grande polca. Vamos dar uma explicação rápida. Há alguns anos, o comércio do Rio de Janeiro, que fechava as suas portas às 8 horas da noite, foi obrigado a fechar às 7. Alguns comerciantes caturras acharam que não deviam obedecer às posturas municipais, e não fechavam na hora marcada pela lei. Como não houvesse bastante fiscalização, nada lhes acontecia. E seus pobres empregados eram obrigados a permanecer trabalhando presos por patrões tão desumanos. Foi quando um indivíduo providencial apareceu intimando com um grito, que logo se popularizou de “Fecha a carrança”, os patrões recalcitrantes. Ele passava pelas portas das casas que não fechavam às 7 e gritava para dentro agressivamente assim “Fecha a carrança!”. Aos poucos, outros empregados do comércio vieram em auxílio dos prisioneiros e, percorrendo as ruas depois das 7 horas, gritavam também o “Fecha a carrança” de porta em porta. O processo deu resultado, tanto que, em pouco tempo, já não se ouvia mais pelas ruas o grito providencial. Essa curiosa passagem da vida de nossa cidade ficou registrada numa polca que tomou o nome de “Fecha a Carrança”. Pixinguinha instrumentou para O Pessoal da Velha Guarda, e isso que vamos ouvir novamente. Ouvir e ajudar, gritando numas paradas que há na primeira parte um alegre “Fecha a Carrança!”

#### 1. FECHA, CARRANÇA!

#### APRESENTAÇÃO DE “MIMOSA”

Num desses programas, apresentamos a vocês o sambinha que agora ainda está sendo lembrado pelo coro. Dissemos então que seu autor era o famoso Leopoldo Fróes. Naquela ocasião, fizemos referência à música mais célebre do saudoso ator: a “Mimosa”. Leopoldo Fróes, se bem que isto hoje esteja completamente esquecido, foi também compositor. “Mimosa” foi seu maior sucesso. Veio depois do sambinha que ouviram há pouco, cujo nome é “Samba Choro”. Mas além desses, Leopoldo Fróes compôs ainda um one-step shimmy chamado “Aime l’Amour”, uma cançoneta chamada “Quem Não Tomou Chá Pequenino?” e um lundu de nome “Samba Fidalgo”. Creio que não deixa de ser uma curiosidade essa informação de que Leopoldo Fróes compôs tantas músicas, não é mesmo? Sua composição mais célebre, a “Mimosa”, não pode deixar de figurar numa dessas

audições da Velha Guarda. E isso acontecerá hoje mesmo, agora mesmo. Apreciem nesta passagem do Grupo de Chorões a imortal “Mimosa”, a canção, que no dizer de Alfredo Tomé, biógrafo de Leopoldo Fróes, de tal modo evocava o seu autor, que mais parecia um hino à sua pessoa.

## 2. MIMOSA

### APRESENTAÇÃO DE JACOB DO BANDOLIM E DE “GLÓRIA”

Jacob Bittencourt, o nosso queridíssimo Jacob do Bandolim, figura marcante da música popular de nossos dias, campeão de brasilidade, batalhador incondicional pelas nossas músicas de hoje e de ontem, acaba de fazer sua primeira gravação ouvintes. Vocês que tanto procuraram em vão até hoje os discos das músicas com que Jacob se exhibe em seus programas semanais da Rádio Mauá, agora poderão satisfazer seu desejo. Jacob acaba de gravar o seu primeiro disco. E nós o trouxemos hoje ao microfone da Velha Guarda para dar ciência a todos os seus admiradores de que já o podem ter em suas casas graças aos discos que registram sua virtuosidade. Jacob é o novo da Velha Guarda. E é pois com alegria sincera que desejamos o sucesso de suas gravações. E para conhecimento de vocês que o admiram, queremos anunciar as duas músicas que lá estão no primeiro disco de Jacob: de um lado, esta formosa valsa-serenata de Bonfiglio de Oliveira: “Glória”.

## 3. GLÓRIA

### APRESENTAÇÃO DE “TREME-TREME”

E do outro lado, ouvintes, Jacob oferece o seu extraordinário choro “Treme-Treme” que tanto agradou a vocês todos quando aqui foi tocado já por duas vezes. Na gravação, Jacob se apresenta solando com um arranjo próprio. Mas aqui na Velha Guarda, vai aparecer agora, acompanhado de Benedito e Pixinguinha, que, como donos da casa que são, estarão aqui no papel de cicerones do hóspede de honra. Atenção pois para o “Treme-Treme” de Jacob.

## 4. TREME-TREME

### APRESENTAÇÃO DE “SERPENTINA”

Um dos gêneros mais encantadores da música popular brasileira é o que se chama choro. Denominação recente que tomou a velha polca, o choro brasileiro já possui representantes que provam de sobejo a veia inspirada dos que os compuseram. Entre os mais legítimos chorões, compositores do gênero, contava-se o Nelson Alves, exímio tocador de cavaquinho, e que já foi citado várias vezes nesse programa da Velha Guarda. Aqui está hoje mais uma vez seu nome como garantia da superioridade de um grande choro. Trata-se do alegre choro Serpentina escrito para cavaquinho e que vocês ouvirão pelo Benedito na flauta, pelo Pixinguinha no saxofone, Canhoto, Dino e Meira em cavaquinho e violões.

## 5. SERPENTINA

### APRESENTAÇÃO DE “OS PASSARINHOS DA CARIOCA”

A musa das ruas mostrava assim a sua tristeza quando correu a notícia de que iria desaparecer o reduto famoso do povo no carnaval: a Praça Onze. A cantiga popular era um lamento, e encontrava eco em todos os corações, amantes das tradições dessa muito leal e heróica cidade do São Sebastião do Rio de Janeiro. Era a consciência do povo que mostrava naquele verso triste, encaixado em melodia mais triste ainda. [Vão acabar com a Praça Onze...] Já não era a primeira vez que a gente das ruas revelava seu pesar pelas modificações que os urbanistas operavam ou pretendiam operar no corpo formoso desta cidade. Alguns anos antes, quando o [urbanista] francês [Alfred] Agache aqui estivera, pondo em polvorosa os humildes moradores da favela com a ameaça de que ia abaixo o morro histórico, também o povo cantou pela voz de Sinhô todo o seu pesar pelo que se projetava. [Minha caboca, a favela vai abaixo, quanta saudade tu terás deste torrão].

Tudo isso, ouvintes, vem a propósito do seguinte fato: vai acabar o Largo da Carioca. O largo histórico do chafariz, que desapareceu já há quase 20 anos. O largo onde existiu o quartel da Guarda Velha. O caminho obrigatório dos boêmios e das elegantes que rumavam da zona norte para a zona sul ou vice-versa, quando ainda não existia a Avenida Central. O largo de onde saía a Rua da Vala, e onde os crentes se aglomeravam antes de subir as escadinhas do vetusto convento de Santo Antônio. Vai desaparecer o encantador refúgio dos pardais. Máquinas possantes já revolvem o asfalto, e arrancam do solo as velhas raízes daquelas árvores cuja resistência em se desprejar do solo prova a obstinação da alma daqueles vegetais que sabem que têm mais direito àquela terra que é a sua terra natal, que todos esses barulhentos automóveis estrangeiros que serão de agora em diante os donos daqueles brasileiríssimos pedaços de chão. Já ninguém mais ouvirá pela tardinha o chilreio alegre dos passarinhos que se aninham pelas árvores seculares. Já ninguém mais atravessará ali receioso das encomendas que possam vir do alto e que pareciam ter preferência especial pelas roupas brancas. Vai desaparecer o Largo da



Carioca. E será que nenhum dos nossos compositores não encontrará nesse fato inspiração o bastante para escrever um lamento igual ao que já mereceram a Praça Onze e a Favela? Compositores do Brasil, aí está um tema magnífico ligado a acontecimento histórico! Vai desaparecer o Largo da Carioca. Tudo isso nos faz lembrar uma célebre música. Sucesso de há vinte e tantos anos atrás, que decantava os maus modos dos passarinhos daquele largo. Foi escrito pelo Luiz Nunes Sampaio, o Careca, e vai aqui ser apresentada numa curiosa instrumentação de Pixinguinha em que aparecem os pipilos dos passarinhos da Carioca numa imitação perfeita de violinos, flautim e flauta. Para finalizar o arranjo, numa transição de marcha viva para lenta, marcha de rancho, em forma saudosa, fica aqui toda a intenção de despedida do Pessoal da Velha Guarda ao tradicional Largo da Carioca.

## 6. OS PASSARINHOS DA CARIOCA

#### Programa Nº 4 em 5-11-1947 (Referência: 1947d)

##### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil. A postos a turma que aprecia o Pessoal da Velha Guarda. Gratos pelas manifestações de vocês aos comentários com que sempre iniciamos as nossas audições, comentários que só tem a finalidade de ajudar um pouco a nossa desprezada música popular. É nesse intuito que vimos hoje chamar a atenção de vocês para a maneira como certos cantores deturpam algumas melodias. Ao invés de cantarem as melodias exatamente como os compositores as escreveram, eles cantores, ou por serem duros de ouvido ou por acharem de colaborar, alteram as notas que o autor imaginou. Uma única nota que se altera em uma melodia é tanto erro como a mudança de uma letra numa palavra. Façamos aqui uma demonstração com uma palavra qualquer, por exemplo, a palavra estrela. Se alguém, por espírito inovador, achar que em vez de “e” inicial deva ser “a”, já a palavra não será mais estrela, não é mesmo? E sim astrela. Se mudar o “l” para “b” fica estreba, e assim por diante, assim como qualquer letra que fosse mudada por outra. Pois isso mesmo acontece com as melodias. O cantor não deve de maneira alguma trocar as notas originais. É por isso que muitas vezes ouvem-se pelo rádio versos que a gente conhece como sendo das melodias tais e quais, mas cantados dentro de músicas inteiramente diversas. Diversas daquelas que a gente conhece. Foi ouvintes, o cantor que cismou de cantar a melodia que resolveu de inventar naquela hora. Por esse processo um dia vocês ainda vão ouvir músicas célebres apresentadas assim. Vão ouvir a “Baixa do sapateiro”, e vem o cantor e canta uma coisa assim [Almirante canta os versos de Baixa do sapateiro com outra melodia]:

*“Na baixa do sapateiro encontrei um dia a morena mais frajola da Bahia”*

Aqui na Velha Guarda vocês notarão sempre que há um respeito absoluto pelas melodias originais. E isto faz com que a gente deva aplaudir mais vivamente esses bambas que por todos os meios preservam o nosso patrimônio artístico. O grande Pixinguinha! O Benedito Lacerda com o seu regional! O Raul de Barros com o Grupo de Chorões! E a orquestra formada exclusivamente do Pessoal da Velha Guarda.

##### APRESENTAÇÃO DE “O FERRAMENTA”

*Coro: A Europa curvou-se ante o Brasil, e clamou parabéns em meio tom*

Os mais importantes acontecimentos aviatórios de brasileiros, ou ocorridos no Brasil, tiveram a marcá-los uma ou outra música popular. A mais famosa de todas foi sem dúvida a que Eduardo das Neves apresentou para cantar a glória de Santos Dumont quando contornou a Torre Eiffel em 1901. Um quarto de século depois, registrando o feito heróico de outros patrícios, popularizava-se por aqui outra marchinha alegre, esta de Salvador Correia:

*Coro: Salve o Jahú, águia altaneira, as tuas asas representam a bandeira brasileira!*

Muitas outras músicas porém surgiram para exaltar os nossos feitos aeronáuticos. Nenhuma, entretanto, teve a felicidade daquelas duas. Mas como todas correspondiam a um registro histórico, não deixavam de ter por isso um grande valor. A música que vai abrir a audição de hoje do Pessoal da Velha Guarda, foi uma homenagem que Ernesto Nazareth prestou a um dos primeiros aeronautas que subiram em balão nesse Rio de Janeiro. O capitão português Antônio da Costa Bernardes, o famosíssimo Ferramenta, que riscou os nossos ares com o seu falado balão Nacional. Tanto sucesso fez, e tão popular ficou, que logo mereceu da musa anônima das ruas um estribilhozinho pitoresco que andou de boca em boca, e que era a sua definitiva glorificação: *Olá seu Ferramenta, você sobe ou arrebenta!* O capitão Ferramenta tinha espírito yankee de propagandista. Em sua primeira ascensão, em maio de 1905, mal o seu balão se elevou depois de se soltar das amarras, os espectadores, que eram as milhares ali no Campo de Santana, começaram a ver que da barquinha se desprendiam uns objetos. *Ei, que seria aquilo hein?* Eram prospectos de propaganda de uma casa de guarda-chuvas em forma de pára-quedas. Eram balas às centenas, e eram partes de piano impressas em papel de seda. É, pois, música de grande valor histórico essa de Ernesto Nazareth que vocês vão ouvir agora pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda. É o tango-fado português denominado “O Ferramenta”.

#### 1. O FERRAMENTA

##### APRESENTAÇÃO DE “CASA DE CABOCLO”

Os assuntos sertanejos sempre influíram na inspiração dos nossos poetas e dos nosso compositores. Tema infinito em encantamento, o sertão forneceu aos compositores e poetas das cidades algumas de suas melhores e mais enternecidas obras. Dentre as muitas produções musicais que decantaram a terra, a gente e os costumes do

interior, destaca-se uma canção considerada hoje a mais famosa canção do gênero, da autoria de Heckel Tavares e Luiz Peixoto, denominada Casa de Caboclo. Essa notável canção brasileira será recordada agora para matar as saudades de inúmeros de vocês, ouvintes.

## 2. CASA DE CABOCLO

### APRESENTAÇÃO DE “SEU LOURENÇO NO VINHO”

Vocês, de certo, já identificaram esse choro que Benedito e Pixinguinha e o regional estão lembrando agora, não é mesmo? É o “André de sapato novo”, é! Ele aparece aqui a propósito de um outro choro que vocês irão ouvir daqui a pouco.

É muito velho entre os chorões o hábito de dar às músicas um título que signifique bem a amizade que os ligava a certos indivíduos.

Os títulos, por vezes, na sua gaiatice, revelavam as circunstâncias em que tinham surgido as músicas. Eram títulos assim: “Sustenta a nota, seu Bandeira!”, “Agüenta, seu Fulgêncio!”, “Nascimento, segura ele!”, “Gadu Namorando”, “André de sapato novo”, etc, etc.

Pixinguinha e Benedito há tempos foram recebidos na casa de um amabilíssimo negociante de vinhos. Ali provaram mil e uma qualidades de vinhos numa deliciosa mistura que fez com que ambos, em poucos instantes, passassem a verificar o acerto da famoso frase latina *In vino veritas*. O querido anfitrião lhes ofereceu uma tão profusa variedade de bebidas que Benedito e Pixinguinha acabaram iluminados pela verdade. Pela verdade que lhes ditava que a única maneira de agradecer àquela amabilidade única\* era por meio de uma música que fixasse o que eles viam naqueles momentos alegres.

É essa composição que tem um significado de um agradecimento que vocês irão ouvir agora, e o seu nome é: “Seu Lourenço no Vinho”.

## 3. SEU LOURENÇO NO VINHO

### APRESENTAÇÃO DE “IMPLORANDO”

Longe vão os tempos em que proliferavam nesta cidade as academias de dança. Ouvindo falar em academias de dança, muitos poderão pensar que tinham alguma semelhança com isso que hoje se chama escola de dança. Não, ouvintes, eram completamente diferentes. Escola de dança hoje é lugar onde vão as pessoas, isto é, só vão os homens, porque as damas já estão lá, só vão os homens que já sabem dançar e querem dançar um pouco. As antigas academias, porém, eram inteiramente diferentes. Eram verdadeiros cursos onde cavalheiros e damas iam para aprender a dançar. Para exibir depois suas artes coreográficas, havia os bailes, as festas, etc. Naquelas academias ou também com os professores particulares, que eram muitos, os dançarinos aprendiam os passos e os meneios de todas as danças da época. Em tamanha conta eram tidos os professores de dança, que segundo os cronistas do tempo, os alunos mandavam buscá-los às suas casas em carruagens luxuosamente atreladas e lhes pagavam pingues ordenados.

Os professores e as academias tinham grande influência nos ritmos dançantes. Se eles ainda existissem até hoje, procurando influir na preferência de seus alunos, talvez não tivessem desaparecido dos salões os ritmos encantadores da mazurca, da polca e da schottisch. Este último então é lamentável que tenha desaparecido de todo no Brasil.

Vamos exibir aqui, executada pela Orquestra, uma das esplêndidas schottischs que nos deixou Anacleto de Medeiros, a de nome “Implorando», para que todos, ouvindo-a, possam avaliar que bons momentos repletos de graça e delicadeza teriam os bailes de hoje se ainda fossem dançadas músicas como esta.

## 4. IMPLORANDO

### APRESENTAÇÃO DE “CARIDADE”

Nós vamos trazer agora para vocês uma música que surgiu numa época muito pitoresca desta cidade. Era uma crítica às inúmeras instituições da caridade que, a partir de 1925, mandavam para as ruas centrais, senhoras e senhoritas a vender flores munidas de um cofre onde o público ia colocando os seu óbolos.

A coisa começou com a venda das margaridas, vieram depois outras flores, cada instituição de caridade inventava um dia dedicado a uma flor. Depois, por originalidade, vieram uns dias de medalhinhas, de emblemas, de penas, e até houve o dia do pão. Tudo muito louvável, mas é que o povo já andava escabriado de tanto peditório e já ninguém mais enfrentava de boa vontade as amáveis, e por vezes lindas vendeuses. Foi como crítica de tantos dias de flores e de legumes e como um eco das suposições que o povo fazia a respeito daquelas coletas, que surgiu um samba chamado “Caridade” da autoria de Sebastião Neves e Anísio Mota. É isso que vamos relembrar agora nessa passagem do Grupo dos Chorões, e para o qual eu peço que seja auxiliado pelo imenso coro do nosso auditório.

## 5. CARIDADE

### APRESENTAÇÃO DE “URUBU MALANDRO”

Não tem conta os ouvintes que pedem para que o Benedito e Pixinguinha executem nesses programas as formidáveis variações que o Pixinguinha um dia escreveu sobre o popular “Urubu Malandro”. Nesse número, em que a flauta e o saxofone se defrontam medindo forças como num legítimo desafio, vocês vão poder apreciar demoradamente a virtuosidade e a presença de espírito e a audácia desses dois queridíssimos artistas. Em certa altura das variações, quando a luta é mais acesa, vocês irão apreciar um curiosíssimo diálogo entre a flauta e o saxofone. Eu daqui convido vocês a fazerem um esforço para entender o que é que um instrumento está dizendo ao outro. Serão desaforos, hein? Serão nomes? Serão amabilidades? Sei lá, vocês que entendam essa linguagem sonora!

## 6. URUBU MALANDRO

## Programa Nº 5 em 12-11-1947 (Referência: 1947e)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Boa noite fãs da Velha Guarda, e que esperam com impaciência estes programas das quartas-feiras. Trazemos hoje para comentar com vocês um assunto que tem andado muito em foco nesses últimos dias, e que diz respeito à música popular brasileira, essa música que nos traz aflições tal o cuidado que temos para que ela não se desvirtue mais, não se foxtrotize mais, não se bolerize mais. Por proposta do nosso companheiro, o vereador Ary Barroso, na sua câmara, a música estrangeira deveria ser acrescida de um imposto que a tornasse de mais difícil aquisição em discos, o que viria a favorecer a nossa música, que então teria as suas gravações mais em conta. Não vamos entrar no âmago da questão, remetendo razões pró ou contra, se bem que seja claro que nós estaremos ao lado de qualquer medida que beneficie a nossa música. Vamos somente tirar do fato umas tristes conclusões que ele nos sugere. É que na realidade a nossa pobre música anda tão abandonada, tão desprestigiada, que até são necessárias medidas como essas para que ela não sucumba de vez. Se o nosso povo se interessasse mais pelas suas músicas e pelos seus autores, nunca ninguém iria pensar em processos de defesa como o que se anuncia. Mas a macaqueação é um fato incontestável. Entre o magnífico disco brasileiro, bem gravado, bem orquestrado, e bem cantado, e um swing ou bolero qualquer, o mal brasileiro, sem entender às vezes níquel do que ouve no disco, prefere o swing ou o bolero. Tudo por snobismo, por macaqueação. Isso porque a garota de Copacabana, fútil e desinteressada de sua terra, deu de cantar em farrapos as palavras inglesas ou cubanas daquela música, e o coió então compra o disco para aprender de orelhada os versos, pra depois mostrar que sabe mais do que ela. E estamos no Brasil, hein...

Bem, mas vamos esquecer esses fatos lamentáveis e vamos nos refugiar na reconfortante brasilidade dessa meia hora entregue a Pixinguinha com seu saxofone! A Benedito Lacerda com sua flauta e seu regional! A Raul de Barros, seu bombardino e o Grupo dos Chorões, e a orquestra toda formada do Pessoal da Velha Guarda.

### APRESENTAÇÃO DE “I MORETTI”

Escolhemos para abrir esta que é a 35ª audição do Pessoal da Velha Guarda uma polca-marcha, gênero que conforme já percebemos agrada à imensa maioria dos nossos ouvintes. Esta que vão ouvir tornou-se brasileira por popularidade e por suposição. Quando por aqui se divulgou, e isso seguramente há uns 50 anos, foi editada várias vezes. Algumas de suas edições não traziam nome de autor, daí o fato de muitos acreditarem ser ela brasileira. E o nome do autor, se tivesse se tornado sempre conhecido, todos saberiam logo que a polca era italiana, de um tal Bonafous Cesare, chama-se ela “I moretti”, que significa o mourinho ou pequeno mouro. Polca de tão grande popularidade no passado merece figurar nas audições da Velha Guarda. Eis porque vocês a irão apreciar agora. Reparem especialmente nos curiosos enfeites com que Pixinguinha adornou o seu arranjo fazendo ressaltar a extraordinária beleza da segunda e da terceira partes da grande polca.

#### 1. I MORETTI

### APRESENTAÇÃO DE “NAQUELE TEMPO”

Poucas serão as músicas que pelo seu feitiço ou pelo seu título tenham tal expressividade como um conhecido choro de Pixinguinha chamado “Naquele Tempo”. Melodia tão evocadora como seu nome, o choro “Naquele Tempo” é uma das mais valiosas páginas que Pixinguinha já escreveu até hoje. Sua melodia nos transporta àqueles tempos em que ninguém sonhava com bombas atômicas, em que 30 km/h já era velocidade de estarrecer, e em que a luta pela vida, pelo pão, pelo leite, pelo feijão, não sulcava as fisionomias com o rastro fundo que deixam as preocupações de hoje. O notável choro de Pixinguinha nunca foi executado neste programa. Vocês o conhecem de ouvi-lo tocado em outros programas. Até pelo próprio Benedito e pelo Pixinguinha e até em gravações. Agora porém que ele aparece aqui, e pode-se dizer por isso, em primeira audição na Velha Guarda, vocês irão ter uma nova sensação. O arranjo e a interpretação são especiais, são novos. E obedecem à intenção de ressaltar o saudosismo que despertam a melodia e o título deste formoso choro que é “Naquele Tempo” de Pixinguinha.

#### 2. NAQUELE TEMPO

### APRESENTAÇÃO DE “TU PASSASTE POR ESTE JARDIM”

A célebre marchinha “A Jardineira” foi uma das muitas composições brasileiras que exploraram nos versos o assunto ‘flores’. Pertencente a um ciclo carnavalesco em que as flores faziam motivo central, “A Jardineira” punha em evidência somente a triste camélia. Milhares de outras composições, milhares de versos também que inspiraram nas flores e ficaram constituídos exemplos marcantes na poesia e na música de nossa terra. Um dos mais valiosos, entretanto, anda muito esquecido da gente dos nossos dias. Trate-se de uma lindíssima polca de Alfredo Dutra que recebeu uns maravilhosos versos de Catulo da Paixão Cearense e que se denominou “Tu passaste por este jardim”. Prestem atenção na beleza da melodia e apreciem o curioso desenvolvimento dos

versos que seguram o passeio do poeta por entre os canteiros de um jardim onde cada flor lhe sugere uma comparação, cada perfume lhe recorda uma emoção, e cada cor lhe desperta uma saudade. Aqui está, amantes da Velha Guarda, a célebre polca de Alfredo Dutra e Catulo “Tu passaste por este jardim”.

### 3. TU PASSASTE POR ESTE JARDIM

#### APRESENTAÇÃO DE “MORRO DA FAVELA”

Algumas aves domésticas tem sido usadas insistentemente pelos compositores, citadas pelos seus nomes ou mesmo contribuindo com efeitos sonoros que reproduzem em suas vozes, obrigando aos cantores a habilidades verdadeiramente zoológicas. Não é de hoje, entretanto, o sistema. Já há muitos anos, bem uns trinta, a música de maior sucesso nesse Rio de Janeiro era uma certa polca lançada pela Orquestra Pickman no falado Clube dos Políticos e que logo se divulgou por todo o Brasil. Seu nome era “Morro da Favela”. Mas o que lhe deu fama foram os versinhos anônimos desviados completamente do sentido do título. Os versinhos faziam alusão a uma ave doméstica que vocês saberão logo qual é, ou ouvindo a melodia da primeira parte, ou ao ouvir o breque que o Pixinguinha fez na segunda parte, e no qual vai aparecer uma imitação do tal bicho. Ao reconhecerem qual era a ave, muitos de vocês vão se lembrar logo pelo menos da picaresca quadrinha que foi o que mais contribuiu para que a polca se espalhasse logo. Muitos de vocês vão rir por aí lembrando os versos, e tomara que ninguém, vendo vocês rindo, e percebendo neste riso a certeza de que vocês sabem a letra, tomara que ninguém venha pedir que vocês a recitem em voz alta. Atenção pois, amigos, que aí vai uma música que marcou época no Brasil. A polca “Morro da Favela” de Passos, Bornéu e Bernabé.

### 4. MORRO DA FAVELA

#### APRESENTAÇÃO DE “OH! MINAS GERAIS”

Curioso é como certas músicas estrangeiras se aclimatam perfeitamente entre nós, chegando quase a perder sua nacionalidade tal a maneira como o povo as adota. Algumas, por terem ficado ligadas a acontecimentos de nossa vida social, política ou histórica, entraram definitivamente para a coleção nacional, e hoje são citadas com a maior segurança como nossas, havendo mesmo quem as atribua a este ou aquele autor brasileiro. Está nesse caso uma célebre valsa muito antiga e que já era conhecida por aqui em 1910 quando um acontecimento de grande influência na vida da cidade veio fazer com que ela recebesse versos em português, o que contribuiu para espalhar pelos tempos adiante a idéia de que a música também nascera sob estes céus. Em 1910, chega à Baía de Guanabara o imponente vaso de guerra que recebeu o nome de Minas Gerais. O povo, que naquele tempo se manifestava entusiasticamente quando era beneficiado com qualquer novidade do progresso, recebeu o *Drednaus* com festas e demonstrações de regozijo. A melhor prova da alegria de que todos se acharam possuídos, ficou numa paródia que o célebre palhaço negro, o Eduardo das Neves, fez para a valsa *Vieni sul mar* e que não houve quem não soubesse e não cantasse então entusiasticamente como se aquilo fosse um hino ao vistoso barco. Com o tempo, sem saber que a paródia se referia ao couraçado, o povo a foi atribuindo ao grande estado montanhês, e a letra do estribilho foi simplificada entrando nela somente o nome de Minas Gerais repetido várias vezes. Mas a verdadeira letra, a da autoria de Eduardo das Neves e que exalta o vaso de guerra, é esta que vai ser recordada agora nesta passagem do Grupo dos Chorões. O auditório poderá fazer coro conosco, cantando essa página patriótica dos tempos em que o povo se orgulhava tanto de seus progressos materiais, e até os glorificava em suas cantigas populares.

### 5. OH! MINAS GERAIS

#### APRESENTAÇÃO DE “LÍNGUA DE PRETO”

Vocês já ouviram dois pretos velhos conversando? Um assim com a voz mais aguda e áspera meio tati-bi-tati, expressando mais por meio de sons ininteligíveis do que por palavras claras, assim por exemplo: nhec, nhec, nhec, nhec, e o outro, com o mesmo processo de fala, mas aí de voz grave e bitonal cheia de inflexões cantantes assim neg, neg, neg, neg. Bem, reparem que a voz do primeiro preto fica bem imitada por estes sons que o Benedito vai tirar da sua flauta [o Benedito toca o tema do choro “Língua de Preto”]. E se a voz do segundo não fica a calhar nesses sons do saxofone do Pixinga [Pixinguinha faz umas graves saltitantes]. Bem, aqui está um choro em que ambos vão ter a oportunidade de dialogar à moda dos pretos velhos. O autor do choro, o saudoso pianista Honorino Lopes, quando escreveu, teve a intenção de que a música reproduzisse a fala caçange dos negros velhos, tanto que lhe deu um título bem adequado: “Língua de Preto”. Vocês, ouvintes, agora entendam esta conversa de Benedito e Pixinguinha falando em “Língua de Preto”.

### 6. LINGUA DE PRETO

## **Programa Nº 6 em 19-11-1947 (Referência: 1947f)**

### **ABERTURA**

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Boa noite amigos da tradição e das boas coisas de nosso passado. Especialmente da música, que é o que apresenta esse Pessoal da Velha Guarda. Ao iniciarmos essa audição, queremos um minuto para fazer um pequeno comentário sobre um hábito mau, que põe em cheque nossa atual música popular, deixando a impressão de que ela é inferior à de outras terras. É o seguinte: costumam os fanáticos pela música estrangeira comparar a nossa produção com a de outras terras baseando-se no que aqui aparece gravado em discos. Esquecem-se, porém, de que nós recebemos, digamos, mais ou menos 50 discos de fora a cada mês. Estes 50 são o que existe de melhor pelo mundo afora. São a nata de perto, talvez, de 1.000 discos editados no estrangeiro, e que não vem todos para cá. Para cá só nos mandam o que lá consideram o melhor. Não só como música, mas também como gravação, como técnica e como qualidade sonora. Pelo nosso lado aqui, as três fábricas que aqui existem apresentam também a cada mês uns 50 discos de música brasileira. Ora, esses 50 são o total. Total de coisas boas e de coisas ruins. A rigor, e nem podia deixar de ser, hein, só umas 4, 5, 6 ou 8 no máximo gravações estariam em condições de ser comparadas àquelas 50 boas estrangeiras que nos chegam cada mês. Essa é que é a lógica. Se nós aqui recebêssemos de fora todos aqueles 1.000 discos que lá se imprimem, vocês viriam quanta porcaria também existe por lá por esses países, onde muitos pensam que tudo é perfeito. Mas o que acontece é isso: comparam aqueles 50 discos brasileiros, dos quais nós mesmos sabemos que só 5, 6 ou 8 se podem prestar a confrontos, com os 50 excelentes que nos chegam da estranja. Ora, assim como diz a anedota: não há bicho que resista.

Mais benevolência exagerada aos fanáticos da música de fora. Mais amor às coisas de sua própria terra, olhando com olhos mais patrióticos para os que nós aqui produzimos. Tomem umas aulas de brasilidade com esses bambas como Pixinguinha (muitos aplausos), como Benedito Lacerda com o seu Regional (aplausos calorosos), com Raul de Barros com o Grupo dos Chorões (muitos aplausos e gritos), e a orquestra toda do Pessoal da Velha Guarda (aplausos).

### **APRESENTAÇÃO DE “SOFRES PORQUE QUERES”**

Vamos iniciar a audição de hoje com um dos mais curiosos choros de Pixinguinha. Trata-se de uma música com obrigações destacadas para todos os elementos que participam de sua execução. E como sua execução está confiada ao Benedito na flauta, ao Pixinguinha no saxofone, ao Dino e Meira nos violões, ao Canhoto no cavaquinho, ao Gilson no Pandeiro e ao Pedro no Ganzá, isso é que vale dizer que todos vão ter muito trabalho nesse choro. Ele é portanto bom para a abertura de um programa como esse porque vai servir para desferrujar os dedos de todos esses bambas. Apreciem as misérias que todos vão ter que fazer nesse notável choro que se chama “Sofres Porque Queres”.

#### **1. SOFRES PORQUE QUERES**

### **APRESENTAÇÃO DE “CINCO DE NOVEMBRO”**

Há 50 anos atrás, uma morte trágica ocorrida no antigo arsenal de guerra enchia de consternação essa cidade. Estávamos a 5 de novembro de 1897, era Presidente da República, Prudente de Moraes, e seu Ministro da Guerra o Marechal Carlos Machado Bittencourt. Naquele dia, ia o Presidente fazer uma visita de inspeção a tropas que chegavam da Bahia. Quando desembarcava do escaler no arsenal de guerra, de volta de sua missão, ao se encaminhar para seu carro, repentinamente o soldado Marcelino Bispo de Melo avança apontando-lhe uma arma. Prudente de Moraes desviou o corpo ao mesmo tempo que com o chapéu alto fazia um movimento instintivo para afastar o cano da arma. Pessoas que acompanhavam o presidente avançaram para o agressor, que não pôde logo ser dominado tal a ferocidade de que estava possuído. Depois de lutar encarniçadamente, em certo instante sorratamente sacou de uma faca e golpeou aqueles que o tentavam subjugar. O Marechal Bittencourt, o Coronel Mendes de Moraes, e os alferes Mendes de Faria e Oscar de Oliveira. Só o Ministro da Guerra foi ferido mortalmente. Socorrido logo, não resistiu porém aos golpes, e morreu instantes depois. Foi sentidíssima sua morte. E como naquele tempo todos os acontecimentos que impressionavam o carioca acabavam infalivelmente registrados por uma cantiga qualquer, o assassinato do Marechal Bittencourt não fugiu à regra. O palhaço negro, Eduardo das Neves cantou o doloroso acontecimento numa composição que marcou época. Os versos descrevem a cena trágica, e dão uma idéia do que foi o pesar de toda a gente. Ouçam.

#### **2. CINCO DE NOVEMBRO**

### APRESENTAÇÃO DE “BEBÊ”

Ei! Ei! Ou! Ei, pessoal! Peraí, calma. Ora essa, que pressa é essa? Calma! Vocês estão tocando sem esperar que eu anuncie o que vai, esperem um pouco! Eu sei que vocês estão com vontade de aparecer, Pessoal da Velha Guarda, esperem, mas calma!

Mas é fácil, ouvintes, a gente compreender por que é que vocês aí estão atacando assim a música que têm nas estantes. Meus ouvintes quando souberem hão de os compreender também. É que a música que a orquestra tem para tocar é de tal modo animada, tão saborosa como melodia e como ritmo, que aqui os professores da orquestra ficam aflitos enquanto não transportam para seus instrumentos, vivas e movimentadas, as notas que ali estão imobilizadas nas pautas. Mas calma gente, calma porque os ouvintes precisam ser avisados do que vem por aí. Assim eles poderão apreciar melhor a execução de vocês todos, ora essa!

A Orquestra do Pessoal da Velha Guarda quer mostrar a vocês, ouvintes, como é que se toca um legítimo maxixe brasileiro. Escolheu para esta exibição uma gostosíssima peça de Paulino do Sacramento. O maxixe denomina “Bebê”, cuja terceira parte, numa violenta baixaria confiada ao trombone, há de fazer com que vocês sintam vontade de cair no fandango, querem ver? Ouçam!

### 3. BEBÊ

#### APRESENTAÇÃO DE “O PINHAL”

Eis aí o estribilho famoso de uma famosa canção brasileira. Poucos serão aqueles que no Brasil não conheçam a melodia e os versos bucólicos da linda canção chamada “O Pinhal”. O Grupo dos Chorões e o Pessoal da Velha Guarda escolheu para hoje essa notável canção de música de Armando Percival e versos da poetisa Maria da Cunha. Canção que foi coqueluche durante muito tempo, tem andado esquecida, apesar do que ela representa para o nosso populário. Confiados em que todos os brasileiros devem conhecer a tradicional cantiga, os versos foram distribuídos pelo auditório para que todos aqui cantem o pequeno estribilho que se segue a cada estrofe. Ouçam pois, e cantem “O Pinhal”.

### 4. PINHAL

#### APRESENTAÇÃO DE “ÁGUA DE VINTÉM”

Quem vive nos dias de hoje nesse regime fácil de encanamentos que levam água a domicílio, não pode imaginar o que era essa cidade no tempo em que a provisão do precioso líquido era feita por meio de aguadeiros que percorriam as ruas transportando carrinhos dentro dos quais iam vasilhas, pipas, barricas, e tudo mais que se prestasse ao abastecimento da água. Aqui e ali, pela cidade, nas bicas, nas fontes, nas nascentes, uma multidão formigava constantemente recolhendo a água que ia às vezes ser entregues nos pontos mais longínquos, a compradores que possuíam a assinatura daquele indispensável serviço. Havia então organizações completas para o fornecimento de água a domicílio, e dentre elas, ficou célebre, e durou até relativamente há pouco tempo, a que empresava a venda da água da Chácara do Vintém, que era situada no fim da Rua Aguiar, perto do Largo da Segunda-Feira.

A água daquela chácara era posta à venda pelas ruas em carroças que, a partir de janeiro de 1876, traziam nas pipas que transportavam, um dístico negro sobre um fundo branco onde se lia: “Água do Vintém”. Magalhães Corrêa em seu notável livro “Terra Carioca, Fontes e Chafarizes”, registra o boato que corria sobre tal água, e que dizia que o líquido vinha menos da chácara do que das bicas e fontes públicas da cidade. Os aguadeiros, para se fazerem anunciar, usavam o grito de “Vai água!”, e na sua prosódia lusitana soava como “Baiágua, baiágua”, grito que até hoje perdura entre o pessoal do Corpo de Bombeiros, simplificado somente para “Iáíá”, que é lançado no quartel, mal soa o alarme de incêndio. A água da Chácara do Vintém foi coisa popularíssima nessa cidade, e certamente acabaria completamente esquecida se não fossem as crônicas dos historiadores e se não fosse a música popular. Sim, ouvintes, a música popular. E é como prova do valor histórico da música popular brasileira, que eu venho apresentar a vocês aquela que fixou esse curioso aspecto da vida carioca dos velhos tempos. Chiquinha Gonzaga, registrando o aparecimento e a popularidade da água da Chácara do Vintém, compôs um tango brasileiro que dedicou àquele importante serviço. Chama-se o tango “Água de Vintém”, e é isso que vocês irão apreciar agora num curioso arranjo de Pixinguinha para a Orquestra Pessoal da Velha Guarda.

### 5. ÁGUA DE VINTÉM

#### APRESENTAÇÃO DE “REMELEIXO”

Sim, ouvintes! Aqui está de novo ao nosso lado figurando na Velha Guarda o grande Jacob. Diversas vezes Jacob já esteve aqui entre nós. Ou para atender o nosso desejo, ou para atender o de vocês, ouvintes. Dessa vez ele aqui está porque vocês novamente o exigem. E quanta alegria isso nós dá porque assim nós não temos que



gastar os nosso argumentos para fazer com que ele saia da sua quietude para nos vir aturar aqui. Nestes últimos tempos, recebemos um bom número de pedidos por carta, por telefone, por telegrama, ameaçando-nos, sim ouvintes, ameaçando-nos com a perda daqueles ouvintes se não trouxéssemos aqui o Jacob para que ele executasse um novo choro de sua autoria e que acabará fazendo tanto ou mais sucesso do que esse buliçoso “Treme-Treme” que ele começou a tocar aí. Chama-se o novo choro “Remeleixo”, e aqui vai ser apresentado pelo autor aparteado pela flauta de Benedito, e pelo saxofone de Pixinguinha. O nome “Remeleixo”, ele o tirou dos gestos que viu umas pessoas fazendo numa das primeiras vezes que tocou o choro em público. É que ninguém pode ficar insensível, ninguém pode deixar de fazer remeleixos ouvindo este “Remeleixo” do Jacob.

## 6. REMELEIXO

## Programa Nº 7 em 26-11-1947 (Referência: 1947g)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo Brasil! Boa noite, amigos do Pessoal da Velha Guarda! Tenho hoje para vocês uma notícia que há de interessar grandemente a todos. Ouçam só. Vem aí o Natal. Vem aí as festas. Vem aí uma época de comemorações e reuniões familiares. Nada melhor para essas festas e essas comemorações do que uma saborosa bebida, não é mesmo? Pois bem. A organização dos Vinhos Único, desse incomparável produto brasileiro que permite que todas as quartas-feiras vocês recebam em suas casas essas músicas privilegiadas do passado, fazendo vocês rememorem momentos bons de um tempo que se foi... Pois bem, a organização dos Vinhos Único resolveu distribuir festas entre todos os ouvintes. Já nenhum de vocês poderá dizer que o Vinho Único ou Champagne Mônaco, não se lembrou de mostrar sua gratidão pela maneira como vocês escolhem e preferem seus produtos magníficos e brasileiríssimos, hein? A maneira como o público tem passado a preferir os vinhos da marca Único tem um honroso significado. Prova que os brasileiros já têm confiança nas coisas que outros brasileiros produzem. Já têm consciência de que nossa indústria já superou de há muito a de inúmeras estrangeiras. Bem, mas voltamos ao que dizia sobre as festas, hein? Os Vinhos Único vão oferecer aos ouvintes quinze caixas, hein? Quinze caixas contendo, cada uma delas, nada menos que o seguinte: três garrafas de Champagne Mônaco, uma garrafa de Vermuth Doce Único, uma garrafa de Quinado Único, duas garrafas de Grande Vinho Único, duas garrafas de Vinho Tinto Mônaco, duas garrafas de Clarete Único e uma garrafa de Moscatel Único. Que coisa, hein? Que tal, hein ouvintes? Não é um presente de Natal magnífico? Pois qualquer um de vocês poderá ganhar qualquer uma daquelas quinze caixas. Vocês não terão que gastar um níquel. Terão somente que escrever, respondendo à seguinte pergunta, muito fácil: qual o número de caixas Vinho Único consumidas no Rio durante o ano de 1946. Vou repetir: qual o número de caixas de Vinho Único consumidas no Rio durante o ano de 1946. Mas aqui tem um acréscimo para facilitar tudo isso. Nós podemos auxiliar a vocês dizendo que a quantidade exata está entre 90.000 e 120.000 caixas. Daí vocês escolham um número, não é mesmo? Não haverá sorteio, hein? As quinze caixas serão distribuídas entre os 15 ouvintes que mais se aproximarem da quantidade exata. Tudo entendido? Fiquem matutando sobre esse principesco presente de Natal enquanto ouvem esses bambas, enquanto ouvem e aplaudem esses bambas que realizam a Velha Guarda! Aqui o Pixinguinha com seu saxofone! O Benedito Lacerda com seu regional! O Raul de Barros com o Grupo dos Chorões e o bombardino! E a orquestra toda do Pessoal da Velha Guarda!

### APRESENTAÇÃO DE “VOU VIVENDO”

A música é quase sempre um retrato sonoro de um povo. Povos alegres possuem músicas alegres. Povos tristes possuem músicas tristes, é lógico. Outras condições da alma humana também lá se vão fixar nos ritmos e nas melodias, e é assim que vemos músicas que refletem indecisão, ou amargura, apreensão, e tudo mais. A música árabe, por exemplo, com a sua forma característica vaga, seu modo monótono e impreciso, dá bem uma idéia do fatalismo da raça que a criou. Bem, mas não quer isso dizer que só exclusivamente a música árabe possa trazer o estigma de um fatalismo marcante. Por vezes, um ou outro compositor de outras terras, forçado por um momentâneo estado d'alma, imprime também a uma ou outra música sua o mesmo tom de indiferença pelas coisas que se nota na música árabe. E aqui temos disso um bom exemplo ouvintes, nesse choro de Pixinguinha que vão ouvir agora. Seu título vai como uma luva nessa melodia impregnada de indiferença e de fatalismo, e que se chama “Vou Vivendo”. E é tão forte sua influência nos que a executam, que vocês do auditório poderão perceber aqui no Benedito e no Pixinguinha um dar de ombros que exprime bem a indiferença costumeira com que, quando nos perguntam se a gente vai bem, a gente responde, vencida pelo destino: “Vou Vivendo”.

#### 1. VOU VIVENDO

### APRESENTAÇÃO DE “MARGARIDA VAI À FONTE”

Houve época no Brasil em que a música portuguesa figurava irremediavelmente ao lado da nossa, e influenciando-a com a sua forma melódica ou com o seu ritmo. Não era considerada estrangeira a música portuguesa. E pelas afinidades existentes entre os dois povos, era aqui tão querida, e fazia às vezes tanto ou mais sucesso do que as da terra. Portugal mantinha conosco um ponto de contato permanente através de alguns de seus produtos, principalmente do vinho. Hoje, graças à excelência dos vinhos nacionais, especialmente desse brasileiríssimo Vinho Único, que oferece a vocês esses programas da Velha Guarda, já não há mais aquela predominância lusitana.

Para implantar aqui os seus produtos, os vinicultores portugueses distribuíam anualmente aos seus fregueses álbuns com canções populares. Isso espalhava por aqui as melodias da terra irmã que encontravam um eco muito fácil na alma de nossa gente.

Inúmeras daquelas cantigas alcançaram grande popularidade entre nós. E é uma curiosidade, ouvintes, que estejamos aqui a mostrar, como vamos fazer agora, neste programa do melhor vinho brasileiro da atualidade,

uma cantiga mandada ao Brasil pelo melhor vinho português de há cinquenta anos. Seu nome é “Margarida Vai à Fonte”.

## 2. MARGARIDA VAI À FONTE

### APRESENTAÇÃO DE “QUE É DA CHAVE?”

Aí vai agora uma velha polca que há de encher de saudades muitos de nossos ouvintes. Trata-se de música antiquíssima. Um gênero já desaparecido há mais de cinquenta anos, isto é, a polca-lundu. Essa que aí vai ficou muito popular graças a uns versinhos que lhe foram aplicadas no seu tempo. Uma quadrinha era assim (e o Almirante canta acompanhado do piano):

*Que é a da chave que eu te dei para guardar  
Tá no fundo do baú se quiser vá lá buscar*

E havia os outros, umas outras quadrinhas, cantadas numa célebre peça teatral chamada “A Filha de Maria Angu”, levada nesta cidade no ano de 1876. E uma das quadrinhas dali era assim:

*Quedê o níquel qu'inda pouco estava aqui  
o tratante de um moleque foi tomar seu parati*

Lembram-se ouvintes? Pois é essa a famosa música brasileira, coqueluche dos nossos avós, que vocês vão ter o prazer de recordar agora, numa instrumentação especial de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Atenção, pois, para a polca-lundu de José Soares Barbosa “Que É da Chave?”

## 3. QUE É DA CHAVE?

### APRESENTAÇÃO DE “JURITI”

Entre os números mais pedidos do repertório de Benedito e Pixinguinha, está um choro denominado Juriti, da autoria de Raul Silva. Compositor inspirado, Raul Silva, além de uma batelada de peças carnavalescas, dos mais variados estilos, escreveu uma série de choros curiosíssimos, entre os quais se destaca este, em cuja melodia aparece volta e meia os trinados e gemidos característicos da pomba juriti.

## 4. JURITI

### APRESENTAÇÃO DE “NO BICO DA CHALEIRA”

Agora que já nos vamos aproximando do carnaval, e quando as cantigas próprias já começam a aparecer, ocorrenos lembrar alguma coisa do que foram os carnavais nesse Rio de Janeiro. Não será possível lembrar tudo num único programa, e por isso iremos daqui em diante, em cada audição, relembrando um sucesso carnavalesco antigo, e um pouco de sua história ou de seu significado. Para hoje teremos a curiosa origem de uma célebre música do passado, e da qual vocês todos, moços e velhos, se lembrarão de ter ouvido pelo menos alguma vez. Chama-se ela No Bico da Chaleira e nasceu de uma gíria muito pitoresca cuja origem, dizem, foi a seguinte:

Um certo presidente da república, nas suas viagens durante a campanha para sua eleição, costumava levar consigo uma pequena chaleira de prata porque ele mesmo gostava de preparar não sei se o seu café ou o seu chá. Cercado como andava por indivíduos interessados em cair nas suas boas graças, era freqüente ver-se quando um ou outro, em requintes de amabilidade, se esforçava para poupar ao futuro presidente o trabalho de preparar ou de servir a sua bebida preferida. Os mais afoitos, mal o ilustre homem manifestava o desejo de saborear a sua bebida, avançavam para a pequena chaleira, e na ânsia de serem os primeiros, a seguravam por onde calhasse, ou pelo cabo ou pelo bojo e até pelo bico. Com isso, naturalmente, queimavam os dedos. Nasceu daí o dito popular ‘chaleira’ para designar adulator e a expressão pegar no bico da chaleira para indicar aquela ação de adular.

O dito da moda deu motivo a uma canção carnavalesca da autoria de um famoso mestre de banda que se ocultava sob o pseudônimo de Juca Storoni, e foi o maior sucesso do carnaval de 1909. É isso que vamos lembrar agora com este número célebre que se inicia com os clarins típicos do carnaval daquele tempo, hein? O auditório, se quiser, poderá cantar conosco, pois os ouvintes de suas casas na certa vão fazer o mesmo, seduzidos pela saudade que há de despertar essa brejeiríssima polca “No Bico da Chaleira”.

## 5. NO BICO DA CHALEIRA

### APRESENTAÇÃO DE “PARTIMOS PARA MATO GROSSO”

É com enorme alegria que vemos o interesse que muitos ouvintes tomam por algumas das músicas que temos apresentado nesses programas. Uma das polcas-marchas que lançamos aqui, velha polca vovó, não sai da

lembrança de muitos de vocês. É aquela animadíssima “Partimos para Mato Grosso”. Música escrita em época de grande movimentação patriótica, quando se tornou necessário o envio de tropas para a província de Mato Grosso, a música tomou para si um pouco do ambiente militarista que por aqui imperava. Por isso, sua segunda parte se aproveita de toques militares e da marcha batida. Naquele tempo, bem àquele tempo que eu digo, há uns 60, 70, ou 80 anos, hein? Quando essa música era tocada nos salões, os pares, durante a segunda parte, se desençavam, e cavalheiro e dama marchavam lado a lado militarmente. Os homens com a mão na testa em atitude de continência. Para dar maior realce e maior aspecto marcial à execução dessa música, um de nossos pistões irá para o meio do auditório para tocar, de lá de longe, as respostas que figuram os diversos clarins num campo de batalha. Atenção pois para a celeberrima polca-marcha de Zeferino Hourcades “Partimos para Mato Grosso”, num arranjo de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda!

## 6. PARTIMOS PARA MATO GROSSO

Locutor: A organização dos Vinhos Único, apresentando a linha de seus produtos, apresenta o que há de melhor na indústria vinícola brasileira. Uma série de vinhos excelentes que todos preferem. Clarete, grande vinho branco doce, moscatel licoroso, mal vazia tipo porto, espumante tinto, e muitos outros vinhos notáveis da famosa marca Único. E como excelência entre os champanhes excelentes, está o Champanhe Mônaco, o melhor champanhe nacional. Tão bom quanto os melhores estrangeiros. E façam jus ao grande presente de Natal dos Vinhos Único respondendo à seguinte pergunta: qual o número de caixas de Vinhos Único consumidas no Rio durante o ano de 1946? Podemos adiantar que o número de caixas consumidas está entre 90.000 e 120.000. Os que acertarem, ou que mais se aproximarem do número exato, receberão uma caixa com 12 garrafas dos melhores Vinhos Único incluindo três garrafas do Champanhe Mônaco. As cartas devem ser endereçadas para

ALMIRANTE - Rádio Tupi

Av. Venezuela 43.

## Programa Nº 8 em 21-01-1948 (Referência: 1948a)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Novamente aqui estão, prontos para atacar, esses bambas que se reúnem semanalmente sob o título de O Pessoal da Velha Guarda. Hoje, meus amigos, não venho falar contra coisa alguma. Por estranho que pareça, venho falar a favor. Por estranho que pareça, com relação à música popular, há alguma coisa que vai bem, muito bem mesmo. É que nas investigações que podemos fazer semanalmente sobre as preferências de nosso público, estamos verificando que no presente momento quatro músicas são as mais procuradas. Quatro músicas são as mais vendidas em partes de papel e em discos para gramofone. Quatro músicas estão sendo as mais escolhidas pelos cantores. E ouvintes, o que nos faz estranhar, e nos traz aqui neste alarde, é que essas quatro músicas são todas brasileiras! São quatro sambas. A saber: “Marina”, “Segredo”, “Nervos de Aço” e “Incerteza”. Parece incrível, hein? Pelo caminho que nós vínhamos indo, é muito estranhável que isto esteja acontecendo. Chega a dar a impressão de que não estamos no Brasil! Não é possível! Logo quatro músicas brasileiras fazendo sucesso no Brasil! E nenhuma estrangeira? Nenhum fox-trot? Nenhum bolero? Nenhuma conga? Papagaio! Isto é um bom exemplo ouvintes. Se o povo se dispuser a apreciar o que é nosso, saberá descobrir e dar valor às produções boas que sempre aparecem. Bastará um movimento de simpatia pelas nossas músicas populares para que sejam notadas as boas entre as ruins.

A constatação desse fato, fiquem certos hein, encheu de alegria o Pessoal da Velha Guarda. Pois isto fê-los sentir que não estão batalhando em vão. E ainda há ouvintes e ainda há amigos de nossas músicas. Nós aqui sabemos perfeitamente que esses bambas têm contribuído para conduzir a preferência de todos para as nossas músicas. E vocês também sabem disso, ouvintes. Por isso maiores devem ser os aplausos de todos a esses batutas, como Pixinguinha, o maestro da Velha Guarda, como Benedito Lacerda e seu famoso regional, como Raul de Barros, seu bombardino e o Grupo de Chorões, e como esses da Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

### APRESENTAÇÃO DE “A ESQUECIDA”

Temos hoje para abrir essa audição do Pessoal da Velha Guarda uma música de um gênero que tanto tem agradado nossos ouvintes: uma polca-marcha. A de hoje, também da autoria de Pixinguinha, tem seus trinta anos, e recebeu o seu nome só muito depois de composta. Pixinguinha a escreveu e em seguida a guardou entre outras músicas suas. Muito mais tarde a encontrou e então batizou-a com um nome bem significativo: “A Esquecida”. Vale a pena notar nesse novo arranjo de Pixinguinha o solo de flauta da segunda parte e o do saxofone da terceira parte. Vamos pois, ouvintes, começar lembrando “A Esquecida”, pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

#### 1. A ESQUECIDA

### APRESENTAÇÃO DE “CEGUINHA”

Vocês de certo conhecem essa linda valsa, que é um sucesso relativamente recente, não é mesmo? Os seus versos, se vocês estão lembrados, chamaram a atenção de todos pelo rebuscar de suas palavras, e também pelo conflito astronômico que eles anunciavam descobrindo um eclipse do Sol, não com a Lua, mas com o próprio luar.

O autor dessa música, ouvintes, Uriel Lourival, pode ser considerado como um dos mais curiosos compositores dos gêneros de versos rebuscados. Quando era modesto funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil, compôs seu primeiro grande sucesso, uma triste canção que correu o Brasil inteiro, e cujo nome era “Ceguinha”. É isso que vocês vão ouvir agora, recordado pelo Grupo de Chorões do Pessoal da Velha Guarda.

#### 2. CEGUINHA

### APRESENTAÇÃO DE “BATUQUE”

No centro da escravidão, os negros dançavam aqui, entre outras, uma dança que se denominava batuque. No fundo, era um legítimo samba de roda com a infalível umbigada dançado ao som de tambores, alguns dos quais teriam provavelmente o nome de batuque, donde teria vindo a denominação daquela coreografia.

A percussão brutal daquele acompanhamento inspirou inúmeros compositores que escreveram batuques notáveis. Transformada em música audível, o batuque porém perdeu todas as suas asperezas, e se tornou um gênero agradável, em que um ritmo pertinaz apoia uma melodia de caráter geralmente lamentoso.

Um dos batuques mais célebres do passado foi o da autoria do maestro Henrique de Mesquita, pistonista exímio, compositor de óperas, missas e outras peças de grande envergadura. Na música do batuque de Mesquita, foram aplicados uns versos que popularizaram bastante e que tinha um estribilho que não deve ter sido esquecido, esse assim: “Marta, meu amor, ouve o seu cantor”. Lembram? Pixinguinha escreveu para a Orquestra Pessoal da Velha Guarda um curioso arranjo do batuque de Mesquita, em que vai ser ressaltada a beleza de sua melodia e a insistente percussão dos tambores dos batuques africanos.

### 3. BATUQUE

#### APRESENTAÇÃO DE “TRISTEZA DO JECA”

Já me referi aqui várias vezes ao tempo em que nossa música popular andou grandemente influenciada pelos assuntos sertanejos, que então predominavam principalmente nos meios teatrais e nos meios musicais. Nos teatros, a exaltação do que é nosso era insistente em peças famosas como Terra Natal, O Marroeiro, Onde Canta o Sabiá, e tantas outras. Na música, inúmeros sucessos também se destacaram “O Matuto”, “A Rolinha do Sertão”, “Vamo Maruca, Vamo”, “Que Sodade”, e mil outras.

É uma toada que apareceu durante aquela efervescência sertanista, música que constituiu um sucesso marcante, que vai ser lembrada agora pelo Grupo dos Chorões. Seus versos e sua música, da autoria de Angelino de Oliveira, constituem um hino de saudade às paragens sossegadas de nosso interior. Enfim, uma verdadeira ode ao sertão brasileiro. O nosso auditório, como já é de hábito, vai colaborar cantando o estribilho intercalado entre as estrofes. Ouçam, pois, “Tristeza do Jeca”, a linda toada de Angelino de Oliveira.

### 4. TRISTEZA DO JECA

#### APRESENTAÇÃO DE “PROESAS DE SOLON”

Ora essa, hein? Benedito e Pixinguinha ainda não deram o ar de sua graça hoje, hein. É, mas é que eles se reservaram para esse final porque pretendem dar a todos os ouvintes uma informação que é ao mesmo tempo uma resposta a centenas de perguntas que os fãs lhes fazem diariamente. Ouvintes que apreciam os choros executados por Benedito e Pixinguinha vivem a perguntar se esta ou aquela música está gravada e onde é que pode ser encontrada, etc. Eu aproveito então, agora que eles vão tocar as músicas que compõem o seu último disco, que saiu hoje, para fazer um retrospecto das gravações dessa dupla brasileiríssima. Há um ano que os dois se uniram num movimento defensivo das jóias de nossa música popular, e de então para cá, já conseguiram eternizar em discos, em execuções notabilíssimas, choros e valsas que representam o que nós temos de melhor no gênero. No primeiro disco que eles gravaram, vocês, se tiverem interesse, vão encontrar o alegre “1x0” [trecho], e o lindo “Sofres Porque Queres” [trecho]. No segundo disco lá está a melodia saudosa do “Naquele Tempo” [trecho], combinada com irrequieto “Segura Ele” [trecho]. Há um terceiro disco em que vocês terão o buliçoso “Cheguei” [trecho], ao lado daquele tristonho “Vou Vivendo” [trecho]. A coleção de vocês, porém, não ficará completa sem o quarto disco, onde de um lado está gravado o “Descendo a Serra” [trecho], ao lado de outro, já universal, o “Tico-Tico no Fubá”, em arranjo original [trecho]. Num quinto disco, Benedito e Pixinguinha gravaram o movimentado choro “Pagão” [trecho], e a queridíssima e brasileiríssima “Saudades de Matão” [trecho]. Vocês, que gostariam de ter essas jóias da Velha Guarda não precisam ter mais dúvidas nem perguntar, tudo isso está gravado em discos, e estes discos, nem é preciso que eu diga, estão por aí, estão por aí. Ainda hoje, os que freqüentam essas casas de discos tiveram a surpresa de encontrar ali uma novidade do Pixinga e do Vito. Vito é o Apelido familiar do Benedito. Como eu não quero que vocês deixem de ter as primazias nas audições desses dois bambas, trago-os agora aqui para que toquem as duas músicas desse seu último disco, uma delas chama-se “Proezas de Solon”, e é um gostoso choro que Pixinguinha dedicou a um seu amigo, um dentista chamado Solon. Ouçam.

### 5. PROESAS DE SOLON

#### APRESENTAÇÃO DE “URUBATAN”

E a outra música, ouvintes, o outro lado do disco tem um nome africano. É uma espécie de jongo que o Pixinguinha escreveu inspirado no ritmo de um batuque de candomblé. É música de execução difícil, tanto para flauta como para saxofone, como também para violões e cavaquinhos, e como até para o próprio ritmo. Não se trata de novidade, pois até já foi executada aqui pela nossa orquestra. Mas o arranjo para a gravação sim é que é novo. Seu nome, ouvintes, é “Urubatan”.

### 6. URUBATAN

## Programa Nº 9 em 25-02-1948 (Referência: 1948b)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Aqui está de novo o Pessoal da Velha Guarda. Como em todas as quartas-feiras, aqui está reunido o grupo seletivo de chorões dos velhos tempos para conduzir vocês ao país dos sonhos e da saudade nas asas de músicas imortais do tempo de nossos avós.

“Num tempo em que quase tudo é swing, quase tudo é bolero, conga ou rumba, deve ser consolador um programa como este para os que gostam de evocar os bons tempos que se foram”. Bem ouvintes, essa frase aqui não é nossa, hein? Tiramo-la de uma carta de um ouvinte. Naturalmente fazemos votos para que não só ele pense assim, para que muitos outros estejam também de acordo com aquela opinião. Queremos agora aproveitar esse intróito para um agradecimento especial àqueles que têm nos enviado músicas velhas. Podem estar certos de que, mesmo velhas e maltratadas pelo tempo, como se acham algumas, elas constituem por vezes verdadeiras preciosidades. Por isso tudo muito obrigado, hein? Convido agora a vocês todos, os do auditório e os que se acham em casa a aplaudir, os daqui com palmas e os de casa com o espírito e o coração, esses bambas que realizam essas audições: o Pixinguinha com o seu saxofone! O Benedito Lacerda com o seu famoso regional! O Raul de Barros com o seu bombardino e o Grupo de Chorões! E a orquestra toda formada do Pessoal da Velha Guarda!

### APRESENTAÇÃO DE “SEGURA ELE”

Há um estudo ainda por fazer nos títulos de nossas músicas populares. Fixando por vezes expressões que o povo consagrou, os nomes de certas músicas são como que um registro de maneiras de falar de cada época. Como todos sabem, é o povo afinal de contas que faz a língua. As corruptelas das palavras na construção gramatical, na prosódia, etc., acabam sendo registradas pelos léxicos e depois são admitidas por toda gente sem a menor repulsa ou preconceito. Todas essas considerações vêm a propósito do título desse choro do Pixinguinha: “Segura ele”. Só esse título determina uma época. Pois é mais que certo que se o seu batismo se desse uns 10 ou 20 anos antes, em vez dessa forma popularíssima de “Segura ele”, o choro se chamaria castiçamente e empoladamente “Seguro”. Felizmente na época em que Pixinguinha o compôs, já o povo adoçara tanto a língua, que foi possível ao autor batizá-lo daquela forma popularíssima: “Segura ele”. Pois é isso que vocês vão apreciar agora na flauta do Benedito e no saxofone do Pixinguinha. “Segura ele”!

#### 1. SEGURA ELE

### APRESENTAÇÃO DE “NA PRAIA”

Foi de todo o coração e espontaneamente que fizemos na semana passada a defesa do grande cantor nordestino Augusto Calheiros muito justificadamente apelidado de “o Patativa do Norte”. Calheiros, que é da Velha Guarda, e que não perde um desses programas, conforme nos confessou hoje, ouviu cheio de surpresa e mesmo comovido o que nós dissemos dele, e veio aqui trazer-nos seu abraço de agradecimento. Mas, porém, estamos resolvidos a só aceitar agradecimento de Calheiros por meio de música. Ele terá que cantar, nós o prendemos aqui para cantar, provando assim, não só a nós, como aos ouvintes, quanta razão tivemos naquele comentário. É pois com enorme alegria que o Pessoal da Velha Guarda recebe aqui o grande cantor, o Patativa do Norte, que vai recordar na sua maneira personalíssima uma famosa cantiga que ele lançou em 1927 quando aqui chegou com os Turunas de Mauricéia. A linda “Na Praia”, de Raul C. de Moraes. Calheiros!

#### 2. NA PRAIA

### APRESENTAÇÃO DE “TURUNA”

Nunca será demais que em todos os programas da legítima música brasileira, que prestem homenagem ao grande pianista e compositor que foi Ernesto Nazareth. Sua obra vastíssima ainda não foi integralmente desvendada para as gentes da geração atual. Ainda na sua imensa bagagem, um sem número de tangos, polcas, valsas, etc., estão praticamente inéditas para a gente de hoje. Nós aqui no Pessoal da Velha Guarda já temos desencavado inúmeras composições de Nazareth que andavam completamente esquecidas. Hoje queremos confiar à orquestra a execução de um tango brasileiro que vocês já teriam apreciado de várias formas, em solo de piano, em flauta, em violão, etc. O tango, cujo nome é “Turuna”, aparecerá aqui num arranjo especial de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

#### 3. TURUNA

### APRESENTAÇÃO DE “MARIANA”

Quantos de vocês, ouvintes da Velha Guarda, não estarão lembrados dessa música? Quantas saudades ela não estará despertando por aí, hein? Seu nome, lembram-se? Era “Os Olhos Dela”. E seu autor, um saudoso chorão

do oficleide chamado Irineu de Almeida. Irineu deixou poucas músicas, mas todas elas de enorme beleza e inspiração. Irineu de Almeida vai ser agora mais uma vez evocado nesses programas. Aqui estão Benedito e Pixinguinha para executar uma de suas polcas-choro a que se chamou “Mariana”.

#### 4. MARIANA

##### APRESENTAÇÃO DE “JÁ TE DIGO”

Sinhô foi uma figura impressionante no nosso cenário musical do passado. Sua vida andou marcada por episódios curiosíssimos, muitos dos quais ficaram registrados nas composições da época. Antes de ser pianista e violonista, Sinhô aprendeu flauta. Dizem, os que o conheceram naquele tempo, que foi um péssimo flautista. Sinhô era feio, era magro e era alto. E houve época em que deu para janota, e como o padrão de elegância era o colarinho alto, ele, até se habituar à moda sofreu o diabo. Toda essa descrição vem aqui para que vocês compreendam o espírito dos versos que irão ouvir em seguida. Trata-se de um samba de Pixinguinha e de seu falecido irmão China. O samba, aparecido em 1919, foi a resposta que os dois deram a Sinhô, quando este os adeptou num título de um samba seu chamado “Quem São Eles?”. A pergunta era motivada pela fervura que os adeptos do samba naquele tempo faziam, repetindo na cara de Sinhô que ele não era o rei do samba como o chamavam todos. Que havia pela cidade outros também merecedores daquele título. Orgulhoso, Sinhô quis saber quem eram aqueles outros. E para dar maior curso à sua curiosidade, deu a uma de suas músicas aquele título interrogativo “Quem São Eles?”. Sim, quem eram os tais outros que mereciam também naquela época o título glorioso de reis do samba, hein? O desafio, ouvintes, não ficou sem resposta, tanto que logo depois, como já disse, Pixinguinha e China lançaram a réplica num samba que se chamou “Já te digo”. Sinhô perguntava “Quem são eles?”, não? E os dois respondiam “Já te digo!”. E nos versos, conforme vocês vão ouvir, mesmo sem estar o nome do Sinhô, ficou a crítica feroz de sua figura. E é esse interessante exemplo de composição satírica que vamos oferecer aos ouvintes da Velha Guarda nesta rápida passagem do Grupo dos Chorões. “Já te Digo”.

#### 5. JÁ TE DIGO

##### APRESENTAÇÃO DE “LA MATTCHICHE”

Se hoje em dia alguém se aproveitasse de um trecho assim d’O Guarani para uma adaptação musical numa peça popular, todo mundo protestaria, não é mesmo? Haveria logo quem dissesse, como é comum a gente ouvir, que antigamente ninguém fazia dessas coisas não. Pois olhem que estariam todos muito enganados dizendo isto. A grita que fizeram recentemente porque Benedito adaptou o minueto de Beethoven para a marcha carnavalesca, fez com que muitos dissessem, sem nenhum motivo, como vocês verão adiante, que antigamente eram respeitadas as músicas consideradas sérias. Ora que já esse negócio de música séria é uma maneira muito exótica e despropositada de classificar qualquer gênero. Como se um samba ou uma marcha não pudesse ser tão sérios quanto uma sinfonia, ora essa. O hábito de utilizar trechos de músicas clássicas para certas peças populares, ouvintes, não é de hoje. É mesmo muito velho. É que antigamente havia da parte de todos mais compreensão nesse sentido. Todos sabiam perfeitamente que não seria o inocente aproveitamento de qualquer trecho clássico que iria inutilizar a obra original. Pois bem, ouvintes, há quase 50 anos, fizeram aqui uma adaptação d’O Guarani, e ninguém esbravejou, não. E no entanto, a adaptação fez furor e correu o mundo. Ela foi feita por um compositor francês de nome Borel Clerc, que pretendendo compor um maxixe brasileiro, foi se utilizar de um dos temas mais populares de Carlos Gomes. E na falta de melhores dados sobre ritmos brasileiros, ele utilizou o ritmo do passo-doble espanhol. Viu-se então essa impropriedade, uma música classificada como maxixe brasileiro e em ritmo de passo-doble espanhol. Bem, mas fosse como fosse, a peça fez um enorme sucesso até mesmo entre nós. Sua popularidade foi muito ajudada pelos versinhos populares que aplicaram aqui, e que registravam o tenebroso crime de Carleto e Roca, lembrem-se?

Durante o arranjo que vocês vão apreciar agora pela orquestra, serão cantados alguns dos versinhos mais populares feitos para a célebre música, inclusive os originais em francês. Ataca aí mais “La Mattchiche”!

#### 6. LA MATTCHICHE



## Programa Nº 10 em 03-03-1948 (Referência: 1948c)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Boa noite amigos incondicionais da Velha Guarda, o que equivale dizer amigos incondicionais das nossas coisas, da nossa terra, da nossa gente. No início de mais esta audição brasileiríssima, quero dizer uma rápida palavra sobre as declarações do grande patricio maestro Villa-Lobos em Londres. Numa recepção em que foi o convidado de honra, Villa-Lobos falou do seu grande sonho: a pacificação do mundo por intermédio da música. Seria de fato uma realização grandiosa. Mas é bom que a gente considere que a música é mesmo uma linguagem universal. E como a língua não foge ao imperativo do sotaque, este em música pode se dizer que seria o ritmo, não é mesmo?

A gente reconhece um estrangeiro pela fala, e pelo sotaque a gente identifica o seu país de origem. Se tal sonho de Villa-Lobos se realizar, oxalá não haja o predomínio de forma musical peculiar de nenhum país. A grande pacificação poderia ser feita de maneira que todos os povos identificassem os demais pelas suas canções, pelas suas músicas nativas. Nesse caso, cada país deveria se empenhar para que bom número de suas canções atravessasse todas as fronteiras, levando aos outros povos a certeza de sua existência, e o meio de reconhecer suas criaturas. Mas tais músicas deveriam ter penetração nas massas, e para isso, ouvintes, só mesmo a música popular. Envidemos, pois, esforços desde já, para que nossas músicas sejam conhecidas em todo o mundo, e um dia, quando algum viajante brasileiro chegar aos mais longínquos países, não precisará dizer de boca, com palavras, a sua nacionalidade, bastará assobiar ou cantarolar uns poucos compassos do “Tico-Tico no Fubá”, ou do “Carinhoso”, ou do “Copacabana”, e todos saberão que ali está um patricio nosso.

E há quem há muito esteja se empenhando para que esse ideal seja alcançado, ouvintes, somos nós aqui do Pessoal da Velha Guarda. Isso já é motivo bastante para que vocês aplaudam com mais vigor hoje o Pixinguinha com o seu saxofone! O Benedito Lacerda com o seu regional! Raul de Barros e o Grupo dos Chorões! E a Orquestra toda formada do Pessoal da Velha Guarda!

### APRESENTAÇÃO DE “JOCOSA”

Uma boa música é o melhor cartão de visitas de um compositor. Esta é a razão por quê muitas vezes, para apresentar uma música menos conhecida de um determinado autor, fazemos com que vocês se lembrem de alguma outra do mesmo autor e que tenha sido um autêntico sucesso. Sabendo que certa composição deve-se a um indivíduo que já teve músicas de grande popularidade, o ouvinte fica naturalmente com o seu estado de receptividade em boa predisposição.

A música que abriu este comentário aqui, aquela famosa “Flausina”, que tinha esses versos: “Anda vem cá, vem ver meu pobre coração como está” é o cartão de visitas do autor da peça que vai também abrir o programa de hoje. Mas se nós quiséssemos, nós poderíamos usar outro cartão de visitas para o mesmo autor, como a sua schottisch que foi célebre, aquela que se cantava com os versos “Quando na luz desses teus olhos de veludo”, lembram-se? Pois o autor que produziu tais maravilhas nunca poderia ter sido medíocre, não é certo? Eis por quê vocês devem agora apreciar bem para sentir também bem toda a beleza de uma polca-choro daquele mesmo Pedro Galdino, e que aqui vai ser apresentada pela orquestra do Pessoal da Velha Guarda num novo arranjo de Pixinguinha. Trata-se de “Jocosa”, que tem na melodia e no ritmo toda a justificativa de seu nome: “Jocosa”.

#### 1. JOCOSA

### APRESENTAÇÃO DE “SERTANEJO ENAMORADO” / “BREJEIRO”

Nazareth foi de fato uma expressão da nossa música popular. A melhor prova disso está no fato de inúmeras de suas obras terem vencido a indiferença e a força dos tempos, tornando-se em cada época tão atuais como as músicas mais modernas e mais em voga. Um bom exemplo disso é o velho tango “Brejeiro”, que tem atravessado anos e anos em situação de decidido destaque perdurando incólume, enquanto outras músicas mais novas vão momentaneamente ao pináculo da fama, mas também não tardam logo em cair no mais completo esquecimento.

Usar, pois, o “Brejeiro” em qualquer audição radiofônica equivale a estar apresentando uma música sempre nova. Entretanto, se a melodia conseguiu se manter assim até hoje, tão fresca e jovem, o mesmo não se deu com os versos que recebeu de Catulo. Versos que se denominaram “Sertanejo Enamorado”, e que muitos indicavam somente por “Ai, Ladrãozinho!”. É isso que o Pessoal da Velha Guarda vai relembrar agora, o tango Brejeiro de Nazareth, com os primitivos versos de Catulo da Paixão Cearense, que lhe valeram o nome de “Sertanejo Enamorado”.

#### 2. SERTANEJO ENAMORADO

### APRESENTAÇÃO DE OS OITO BATUTAS

Les Batutas! Les Batutas! Hmm! Era assim, ouvintes, com esses gritos insistentes que a platéia parisiense exigia no cabaré Shéhérazade, a presença no palco de um grupo típico brasileiro que ali esteve em 1921. Chamava-se o grupo Os Oito Batutas. E foi o conjunto de nossa terra que maior consagração recebeu por aqueles tempos na velha Europa. O maxixe andava em moda, e o bailarino Duque era então o homem do dia na capital francesa. A ida dos Oito Batutas a Paris contribuiu para uma feliz movimentação em torno do nome do Brasil, nome que aqueles músicos, como embaixadores sonoros de nossa terra, conseguiram elevar de maneira honrosa para nós.

Para apresentar seus companheiros, para abrir seus espetáculos, o grupo atacava sempre um choro da autoria do Pixinguinha e que tomou o nome do conjunto: “Os Oito Batutas”. O choro é uma página vibrante de entusiasmo. E vocês que o vão ouvir em seguida, pela flauta do Benedito e pelo saxofone do Pixinguinha, poderão avaliar pela sua melodia e pelo seu ritmo gostosíssimo como não dançariam os franceses nas cadeiras do Scheherazade todas as noites quando Os Batutas iniciavam a sua execução.

### 3. OS OITO BATUTAS

#### APRESENTAÇÃO DE “OLÁ, SEU NICOLAU, QUER MINGAU?”

Eis aí ouvintes, uma frase que foi coqueluche nesse Rio de Janeiro. Foi dito tão ou mais popular que muitos que surgem hoje em dia, e que logo se propagam. Parece que ela nasceu de uma cançoneta, de um tal Frederico Júnior, de quem infelizmente não consegui até hoje a menor informação. Provavelmente a cançoneta pertenceu a alguma peça teatral, e dali caiu no domínio público. Depois de popularizada, tornou-se até dobrado militar, tendo sido número infalível nos repertórios de nossas bandas. O Pessoal da Velha Guarda foi desencavar a conhecida cançoneta, e ela aqui vai ser lembrada de duas formas bem diversas: uma só cantada com o Grupo de Chorões, e a outra logo em seguida, tocada pela orquestra num arranjo especial de Pixinguinha. A terceira parte, vocês ouvirão, é uma adaptação que seu autor, Frederico Júnior, fez de uma valsa popularíssima naquele tempo, e que aqui todos conheciam, creio que como “A Borboleta Gentil”, vocês vão ouvi-la e vão reconhecê-la imediatamente. Atenção pois para a velhíssima cançoneta “Olá Seu Nicolau, Quer Mingau?”.

### 4. OLÁ, SEU NICOLAU, QUER MINGAU?

#### APRESENTAÇÃO DE “VOU VIVENDO”

Depois de número tão alegre e vivo, um pouco da tristeza que sempre temperou nossa música popular. Um pouco de saudade não faz mal a ninguém, principalmente quando esse sentimento é despertado pelo encanto de músicas muito nossas, muito brasileiras. Benedito e Pixinguinha trazem agora para vocês um choro que se pode classificar como impregnado de fatalismo. Pelo menos é o que se deduz de seu título: “Vou Vivendo”. Há nesse título um indiferentismo verdadeiramente heróico: “Vou vivendo...” Mas há nele também uma sublime despreocupação: “Vou vivendo”. Eis aí uma frase bem achada, que serve de resposta para aqueles que estejam nos mais diversos estados d’alma. Um triste que deva responder ao nosso “Como vai?” dirá em tom de voz desconsolado: “Vou vivendo..., né?”. Um cara alegre, bem de vida, que deva nos responder ao mesmo “Como vai?”, dirá já com a inflexão de quem vai mesmo muito bem: “Vou vivendo!” A execução de Benedito e de Pixinguinha nesse choro tende para o sentimentalismo e para o fatalismo. Eis por quê vocês do auditório perceberão em ambos em certos trechos, um dar de ombros que significa o desconsolo do triste respondendo “Vou Vivendo”...

### 5. VOU VIVENDO

#### APRESENTAÇÃO DE “SAUDADES DE OURO PRETO”

Pixinguinha, esse imenso chorão que é o nosso companheiro da Velha Guarda, esse impressionante negro, que é uma glória autêntica da música popular de nossa terra, há muito que trocou a flauta pelo saxofone. Se na flauta ele já fazia misérias, imaginem agora o que ele não tem feito no saxofone que ele domina com segurança absoluta, hein? Uma curiosidade no Pixinguinha como saxofonista está na incrível faculdade que ele tem para improvisar, para cercar de harmonias imprevistas mas cheias de beleza, o fio de melodias que outros instrumentos desenvolvem.

Geralmente é o que ele faz quando toca somente com o Benedito, mas agora queremos que vocês o apreciem mais destacadamente, e para isso vamos usar uma célebre valsa brasileira, a famosa “Saudades de Ouro Preto”, de Balduino Rodrigues do Nascimento. A valsa será executada pela orquestra, e durante a execução, vocês ouvirão o saxofone do Pixinga em contracantos curiosíssimos e todos de improviso, hein?. Atenção, pois, em ação o grande Pixinguinha!

### 6. SAUDADES DE OURO PRETO

## Programa Nº 11 em 10-3-1948 (Referência: 1948d)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Fãs da Velha Guarda, boa noite. Preparem-se mais uma vez para voltar ao passado nas asas dessas melodias cheias de encantamento. Preparem-se para evocar os bons tempos em que não havia filas, nem comandos, nem a pressa assassina dos nossos dias. Ao organizarmos cada uma dessas audições, nosso pensamento vai todo para vocês, que nos devem estar ouvindo agora.

Cada música que escolhemos, é objeto de considerações especiais. E por fim, só incluímos nessas meias horas aquelas que nos deixam a certeza de que hão de despertar saudades, que hão de encher vocês de pensamentos bons e de lembranças amáveis.

Naturalmente que não podemos adivinhar a preferência de todos, mas por isso, repetimos sempre o convite para que vocês nos orientem, nos digam que músicas desejam ouvir. Se não houver alguma dificuldade intransponível, podem estar certos de que todos os pedidos de vocês serão atendidos. E quando vocês estiverem se deleitando com as músicas que vocês mesmos nos indicaram, não se esqueçam de aplaudir, mesmo daí de suas casas, como fazem os que aqui se acham nesse auditório, os bambas dessas audições: o Pixinguinha, com o seu saxofone! O Benedito Lacerda sua flauta e o seu famoso regional! O Raul de Barros, seu bombardino e o Grupo dos Chorões! E a Orquestra toda formada do Pessoal da Velha Guarda!

### APRESENTAÇÃO DE “CORROCA”

Principiava assim uma das mais queridas cantigas de seresteiros da Velha Guarda. Seu autor, Luiz de Souza, foi um pistonista que pertenceu à famosa Banda do Corpo de Bombeiros no tempo do saudoso Anacleto. Luiz de Souza principiou sua vida como músico do Exército. Pertenceu ao Ameno Resedá, para o qual escreveu números de grande sucesso. Foi mais tarde diretor da Orquestra do cinematógrafo Palais, que ficava ali na avenida Rio Branco, lembrem-se?

É pois de um chorão de respeito a polca-choro que vai abrir essa audição. Trata-se de uma que se chamou “Corroca”, e que vocês ouvirão pela flauta de Benedito e pelo saxofone do Pixinga e acompanhamento do regional.

#### 1. CORROCA

### APRESENTAÇÃO DE “MARRECO QUER ÁGUA”

Ei! Sosseguem aí, marrecos! Sosseguem marrecos aí, sosseguem! Esperem um pouco que a vez de vocês há de chegar! Esses marrecos que o Pessoal da Velha Guarda contrata para executar um certo número de Pixinguinha, ouvintes, eles são por demais impacientes. Mal a gente os coloca aqui no palco, eles se põem logo a berrar, e a gente não pode dizer mais nada. Calma aí, marrecos! Hm!

Eles só sossegam um pouco quando vêem o maestro levantar o braço pra dar início à música. Ai então eles se acomodam, sentam-se nas suas cadeiras, e ficam atentamente lendo a música que tem aí na estante. E aí, por incrível que pareça, esses palmípedes, como que se transformam em músicos, em professores de orquestra, vejam só...

Nessa polca-marcha que vão apreciar em seguida, quando vocês ouvirem grasnar, não pensem que são os pistões, não... São os legítimos marrecos, que lá estão firmes, grasnando na hora exata. A música é dedicada a eles, pois o Pixinguinha denominou mesmo “Marreco Quer Água”. A execução está, como disse, confiada aos marrecos e à Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

#### 2. MARRECO QUER ÁGUA

### APRESENTAÇÃO DE “SEU ANASTÁCIO CHEGOU DE VIAGEM”

A cançoneta foi um gênero curiosíssimo que, não se sabe por que, caiu completamente de moda. Foi número indispensável no teatro, nas festinhas familiares, etc. Até bailes eram interrompidos para que em certa altura se formasse roda, e um declamador, acompanhado ao piano pela indefectível Dalila, ou um cançonetista, acompanhado também ao piano, viesse distrair um pouco a platéia. Se isso se desse hoje em dia, se um poeta ou um cantor cismado em interromper um baile para declamar ou para cantar, não iria nem até o meio do número, não é mesmo? Se o negócio se passasse em casa grã-fina, 15 segundos depois de ele começar, já o salão estaria completamente vazio. Se estivesse em casa de gente meio rústica, o camarada seria impiedosamente vaiado e talvez mesmo apedrejado, hein? O mundo de hoje é inteiramente diverso do de ontem. O que se admitia ou que se apreciava ontem, hoje ninguém mais admite ou aprecia.

O número de agora servirá como bom teste. Vai ser recordada agora uma célebre cançoneta de mais de 50 anos. Seu nome é “Seu Nastácio Chegou de Viagem”. Os versos exploram as aperturas de um coronel do interior que veio visitar a capital federal e voltou para o seu vilarejo assombrado, contando como os seus olhos viram e entenderam certas coisas dessa grande cidade daquele tempo. Os moços não conhecerão a cançoneta, é certo.

Mas eu duvido que qualquer ouvinte mais avançado em anos não se recorde, e até não cantarole daí mesmo esses versinhos ingênuos do “Seu Nastácio Chegou de Viagem”, que vão ouvir na voz do França.

### 3. SEU NASTÁCIO CHEGOU DE VIAGEM

#### APRESENTAÇÃO DE “BUENOS DIAS”

É curioso observar-se a influência que a nossa música veio sofrendo periodicamente dos ritmos e das melodias estrangeiras. A valsa, por exemplo, já depois de aclimatada entre nós, já depois de se ter fixado por aqui sob uma forma nitidamente nacional, possuindo modalidades só nossas, só brasileiras; a valsa, há uns 30 ou 40 anos, começou a revelar uma forte influência Ibérica. Os compositores daquele tempo, especialistas em valsas, esmeravam-se em produzir por aqui peças com todas as características das que nos chegavam da Espanha com a sua forma bimbante, festiva, em cuja melodia e em cujo ritmo andava todo o reboço e estridor das castanholas. É desse período a célebre valsa que irão ouvir em seguida. Seu autor foi um popularíssimo pianista desta cidade, o Aurélio Cavalcanti. Reparem quanto salero conseguiu ele introduzir nessa valsa que denominou “Buenos Dias”, e que aqui vai ser executada por El Personal de la Vieja Guardia, Olé!

### 4. BUENOS DIAS

#### APRESENTAÇÃO DE “DORINHA, MEU AMOR”

O samba, a notabilíssima forma musical brasileira, que teve, a bem dizer, seu início nessa cidade há trinta anos atrás, já tem sua existência marcada por milhares de exemplos que provam sua riqueza de possibilidades. No gênero já surgiram verdadeiras jóias, que ficaram marcando etapas na existência da gostosíssima modalidade musical. E é um exemplo famoso do passado que trazemos agora para vocês. Tem somente vinte anos, pois surgiu em fins de 1928. Tendo sido o maior sucesso do Carnaval do ano seguinte, seu autor já era então compositor consagrado, seu nome, José Francisco de Freitas. Fora autor da celeberrima “Zizinha”, da “Eu vi você beliscar Lili”, etc., etc., etc.

Para lembrar o samba que se segue, fomos buscar um novo chorão, o Jorge Veiga. Quando apareceu o samba em questão, ele foi gravado pelo Mario Reis. Sua inconfundível maneira de cantar será aqui, num pequenino trecho, lembrada pelo Jorge Veiga. Atenção, pois, ouvintes, vai passar o Grupo de Chorões recordando o lindíssimo samba “Dorinha, Meu Amor” de José Francisco de Freitas.

### 5. DORINHA, MEU AMOR!

#### APRESENTAÇÃO DE “QUE PERIGO!”

O autor desse notável hino que ouvem, é um advogado campista de nome Tiécio Cardoso. Compositor inspirado, Dr. Tiecio Cardoso tem escrito também outras músicas que, por modéstia, por despreocupação, por desinteresse em mesmo em mover questões fora da sua verdadeira atividade, vão ficando desconhecidas do grande público, uma vez que o autor não as ?????.

Felizmente, temos agora a possibilidade de dar a vocês uma prova da inspiração do competente advogado. Quando Pixinguinha esteve em Campos em 1917, conseguiu escrever uma de suas músicas, um choro alegre que se denominava “Que Perigo”. Não se sabe bem se o título é uma advertência aos acompanhadores ou aos próprios solistas. O choro é realmente um perigo, e exige de todos um declarado virtuosismo. Com esse choro fica provado o ecletismo de seu autor. Que tanto compõe vibrantes canções patrióticas, como escreve choros brejeiros para flauta e violão. Vamos lá, Pessoal da Velha Guarda. Vamos lá, Benedito e Pixinguinha e regional. Vamos à música do autor do “Dobrado Brasil”, vamos ao “Que Perigo”!

### 6. QUE PERIGO!

## Programa Nº 12 em 17-03-1948 (Referência: 1948d)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! Amigos incondicionais da Velha Guarda aqui estamos. E aqui estamos com mais um bom punhado de melodias e ritmos brasileiríssimos e que reafirmam mais uma vez bem alto o propósito desses programas, que é exaltar a nossa boa música de ontem e de hoje, e provar o alto valor poético e musical de nossa arte popular. Há quem pense, com um partidarismo absurdo, que toda e qualquer música popular não presta, e que só as grandes obras clássicas, as sinfonias, os quartetos, as sonatas, etc., etc., é que prestam. Pois estão redondamente enganados. Há muita sinfonia por aí que não vale um caracol. Há muita obra de grande autor considerada até legítima droga. Por outro lado, sabemos também que boa parte da música popular também não vale grande coisa, mas em compensação, há no gênero legítimas obras-primas, que como perfeição, como expressão de arte, nada ficam a dever às obras tidas como clássicas no repertório musical de todo o mundo.

O Pessoal da Velha Guarda se empenha em revelar sempre as jóias de nossa músicas popular. Tudo que houver de bom em samba, em choro, em polca, em schottisch, em valsa, etc., passará aqui por esse programa. Se vocês quiserem fazer uma manifestação de agradecimento a quem realiza obra tão louvável e de profundo brasileiro, então sim batam palmas com força para Pixinguinha, o maestro e instrumentador 100% brasileiro! Para Benedito Lacerda e seu regional brasileiro até debaixo d'água! Para Raul de Barros que revive com seu bombardino a tradição dos chorões d'antanho! E para esta orquestra em que só se vê gente da Velha Guarda!

### APRESENTAÇÃO DE “ASSIM É QUE É”

Músicos conscientes que são, estes elementos da Orquestra do Pessoal da Velha Guarda já afinam seus instrumentos para a execução do número de abertura. Alguns deles, ouvintes, tocam hoje nos mesmos instrumentos com que há 30, 40 anos vêm ganhando honradamente a sua vida, executando músicas dos estilos mais diversos. Desde as simples cantigas populares até as peças sinfônicas mais complexas. Nota-se, porém, um fenômeno curioso nesse instrumental do Pessoal da Velha Guarda. Quando toca música brasileira, da boa, seu som se torna mais vibrante, mais alegre, mais entusiástico, e por incrível que pareça, cada instrumento parece vibrar mais, irradiando uma claridade condizente com a sua sonoridade. É exatamente que se vai dar agora com o Pessoal da Velha Guarda, que vai tocar uma velha polca-marcha de Pixinguinha, uma que se chama “Assim É Que É”, e que foi instrumentada e que vai ser regida pelo seu autor.

#### 1. ASSIM É QUE É

### APRESENTAÇÃO DE “O PINHAL”

É com imensa alegria que vemos ressurgirem velhas cantigas que já iam caindo completamente no esquecimento. Soubemos há poucos dias que o grande cinematografista patricio Humberto Mauro está realizando um pequeno filme natural em que é exaltada a imensa riqueza florestal dos nossos estados sulinos. É a glorificação do pinheiro, uma forma sugestiva em que ressalta toda a beleza dos pinherais poéticos de Paraná e Santa Catarina. A música de fundo para o pequeno filme não podia ser mais apropriada, pois Humberto Mauro escolheu a mais condizente com as cenas que vai exibir. Trata-se da famosíssima e tradicional cantiga brasileira “O Pinhal”, da autoria de Armando Percival e Maria da Cunha. É como um aplauso ao cineasta ao seu gesto de patriotismo realizando mais um filme que irá contribuir para tornar o Brasil mais conhecido dos brasileiros, que o Pessoal da Velha Guarda vai fazer desfilar agora o Grupo dos Chorões lembrando a linda cantiga do passado. Atenção, pois, ouvintes, “O Pinhal”.

#### 2. O PINHAL

### APRESENTAÇÃO DE “QUE PERIGO”

Foi assim, ouvintes, pedindo bis que os apreciadores do legítimo choro brasileiro se manifestaram depois que Benedito e Pixinguinha executaram aqui na semana passada o notável “Que Perigo” da autoria do nosso bom amigo, o Dr. Tiécio Cardoso. Vamos recordar ligeiramente o que dissemos antes sobre o Dr. Tiécio Cardoso. Ele é um advogado campista que vive lá na sua cidade, olhando o Brasil inteiro com um imenso amor que se reflete nas iniciativas que leva a cabo para glorificar o seu torrão natal. Ele é o autor do conhecido dobrado patriótico denominado “Marcha-Brasil”. Foi dele a idéia do impressionante monumento ao expedicionário campista que se ergue na praça São Salvador naquela cidade erigido por subscrição popular e com a cooperação da Associação de Imprensa Campista. Tiécio Cardoso como compositor tem escrito um bom número de pequenas peças deliciosas. Foi uma delas, a que Pixinguinha aprendeu em 1917 com o próprio autor, que foi executada aqui na audição passada. E foram tantos os pedidos de bis que recebemos, que não pudemos deixar de incluí-la hoje novamente. Não será preciso que se diga nada para justificar essa repetição. Vocês mesmos ouvindo a grande música, que é um choro chamado “Que Perigo”, vocês mesmos compreenderão logo que esse bis era

indispensável. Atenção, pois, aqui vêm Benedito e Pixinguinha e o regional para enfrentar o “Que Perigo”, de Dr. Tiécio Cardoso.

### 3. QUE PERIGO

#### APRESENTAÇÃO DE “SOLUÇOS”

A denominação de choro, que é hoje comuníssima, apesar de pensarem o contrário inúmeros musicólogos, é relativamente recente. O nome veio da designação de chorões que foi dada no passado aos grupos de flautas, cavaquinhos, bombardinos, oficleides, violões, etc., que percorriam as ruas, fazendo serenatas. Como tocassem músicas muito dolentes, em andamento arrastado, num plangência tocante, chorando nas melodias e nos contracantos, receberam o nome de chorões. O grupo era o choro, e os tocadores, os chorões.

Mas as músicas que eles tocavam eram polcas, eram schottischs, eram valsas, mazurcas, eram pas-de-quatres, etc. Só muito mais tarde foi que a designação daqueles grupos foi se passando para as músicas de seu repertório, e uma dessas músicas de um desses gêneros, a polca, foi se passando a chamar também choro. Uma das músicas de Pixinguinha pode muito bem nos dar hoje uma idéia de como era aquela forma de execução que deu origem à curiosa denominação. Trata-se de uma polca, que é hoje um choro, cujo nome vem a calhar para tal peça. É “Soluços”. É um choro-serenata, em que se sente claramente o soluçar tristonho tão ao gosto do Pessoal da Velha Guarda. A execução aqui está a cargo de Benedito na flauta, de Pixinguinha no saxofone e do regional. Ouçam.

### 4. SOLUÇOS

#### APRESENTAÇÃO DE “CARIDADE”

Cada pedido dos ouvintes é uma ordem para nós. Eis aí por que voltamos a contar aqui uma passagem pitoresca da vida de nossa cidade e que ficou registrada por uma famosa música popular. Nós vamos trazer agora para vocês, uma música que surgiu numa época muito especial dessa cidade. Era uma crítica às inúmeras instituições de caridade que a partir de 1925 mandavam para nossas ruas centrais senhoras e senhoritas a vender flores, senhoras e senhoritas munidas de um cofre onde o público ia colocando os seus óbulos. A coisa começou com a venda de margaridas. Vieram depois outras flores. Cada instituição de caridade inventava um dia dedicado a uma flor. Depois, por originalidade, vieram dias de medalhinhas, de emblemas, de penas, e houve até o dia do pão, e creio que da banana. Tudo muito louvável. Mas é que o povo já andava escabriado com tanto peditório, e já ninguém mais enfrentava de boa vontade as amáveis, e por vezes mesmo lindas vendeuses. Foi como uma crítica de tantos dias de flores, e de legumes, e como um eco das suposições que o povo fazia a respeito daquelas coletas, que surgiu um certo samba chamado “Caridade”. Era da autoria de Sebastião Neves e de Anísio Mota. É isto que vamos lembrar agora nessa passagem do Grupo dos Chorões. Ouçam.

### 5. CARIDADE

#### APRESENTAÇÃO DE “TUDO PRETO”

Hoje em dia o maxixe é música ou dança já inteiramente desaparecida. Mas há 20 anos atrás andava ainda tão em moda, que não havia revista teatral que não apresentasse entre seus quadros, um que exibisse a dança ou a música espetacular. O número que vai ser executado em seguida está ligado a um acontecimento teatral muito falado nessa cidade. Em 1922, recebíamos aqui a visita de uma estrondosa companhia francesa de revistas que revolucionou o Rio de Janeiro. Era a famosa companhia Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi, com um repertório empolgante de peças vistosas, com mulheres lindíssimas que enlouqueciam o carioca, com recursos cênicos nunca vistos até então, e com músicas de um novo estilo, com fox-trots parisienses inspirados numa curiosíssima coreografia que aqui se implantou imediatamente que era o shimmy. O sucesso da Ba-Ta-Clan atraiu para cá outras grandes companhias. Junto com ela apareceu a Velasco, em anos seguintes nós tivemos a escandalosa Companhia do Casino de Paris, cujos quadros considerados pouco decentes provocavam bengaladas dentro do teatro entre os que queriam que o negócio parasse, e a maioria que queria ver as coisas até o fim.

O interesse pelas companhias teatrais exóticas fez nascer aqui a idéia da formação de uma trupe toda de pretos. E foram arrebanhados todos os valores negros que possuíamos na arte da representação. A companhia estreou no Teatro Rialto em agosto de 1926 com a peça Tudo Preto. Foi esse título, ouvintes, que um dos nossos compositores, o maestro Júlio Casado, instrumentador da Casa Edison, escolheu para uma de suas músicas. Foi um maxixe que não pertenceu à revista negra, mas que lhe prestava uma homenagem no título, que era também “Tudo Preto”.

Todo o valor musical do maxixe de Júlio Casado está na curiosa baixaria que ele desenvolve a melodia no estilo clássico do gênero. Ouvindo-a, garanto que muitos dos ouvintes não de lamentar o fato dos compositores terem abandonado gênero tão atraente.

E como a música se presta a comparações, reparem se a maioria das composições modernas, dessas inexpressivas que hoje surgem aos montões, poder-se-ia comparar em atração, em vivacidade, ou em gostosura a maxixes iguais a esses que os autores escreviam a vinte e poucos anos atrás!

#### 6. TUDO PRETO

## Programa Nº 13 em 24-03-1948 (Referência:1948e)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil! A turma da Velha Guarda aqui está de novo reunida. Pixinguinha e Benedito já rebuscaram os velhos arquivos, e de lá tiraram para hoje um bom punhado de músicas que hão de satisfazer a todos os paladares: músicas tristes, músicas alegres, músicas românticas, e músicas que são verdadeiras crônicas do passado. Cada uma terá seu valor especial, cada uma portanto deverá ser apreciada pelo que representa. De uma coisa todos vocês devem estar certos. É que se foram escolhidas por Benedito e Pixinguinha, é porque de fato são todas exemplos bem representativos do que nós possuímos de melhor em cada gênero. E acontece também o seguinte: como a maioria dos números que aqui são executados nunca aparecem em outro qualquer programa de rádio, é natural que muitos ouvintes os queiram ouvir muitas vezes. E então chegam pedidos sobre pedidos. Isto somente prova quanto é acertado o critério que preside a escolha do repertório da Velha Guarda. Um artista, como vocês sabem, vive do estímulo que lhe dá o seu público. Felizmente, este estímulo não tem sido negado aos que realizam estas audições. E eu pessoalmente fico satisfeíssimo percebendo que cada vez vocês aplaudem com mais entusiasmo Pixinguinha com o seu saxofone (aplausos), Benedito Lacerda, sua flauta e seu regional (aplausos), Raul de Barros e seu bombardino e o Grupo de Chorões (aplausos mais entusiasmados), e esta orquestra toda formada de Pessoal da Velha Guarda (aplausos).

### APRESENTAÇÃO DE “TÔ FRACO”

Os animais têm servido como bom assunto para a fecunda inspiração do nosso Pixinguinha. Vocês em programas passados já puderam observar como ele transportou para a música o grasnar dos marrecos e o coachar dos sapos. Seguindo uma série zoológica, vamos apresentar hoje uma manifestação sonora familiar aos nossos ouvidos: o grito característico da galinha-d’angola, conhecida de muitos como capote. A lástima estridente, no dizer de Afrânio Peixoto, da curiosa galinha de pescoço pelado, é reproduzida aqui numa onomatopéia pitoresca que lhe atribui o significado de “estou fraco”. Há de certo um contraste entre a estridência e o volume do grito e o que ele representa. É que ninguém que esteja realmente enfraquecido tem forças bastantes para andar afirmando a toda hora, alto e bom som, que está naquele estado de fraqueza. O grito do “tô fraco” até me faz lembrar uma cena que eu assisti num teatro, em que o ator, por necessidade de interpretação, já que figurava um moribundo, dizia sempre num murmúrio: “Ai, não posso mais, tô fraco, estou perdendo as forças”. Mas um expectador lá dos fundos, como não ouvisse bem, reclamou. Isto obrigou o ator a recitar um pouco mais alto a sua frase. Mas aquele volume ainda não contentou o expectador que continuou a reclamar. Diversas tentativas então foram feitas para atender o homem da platéia, que teimava em dizer que não ouvia nada. E por fim o ator moribundo teve que representar o seu papel de homem na última lona, numa voz tonitruante assim: “AI! NÃO POSSO MAIS! ESTOU PERDENDO AS FORÇAS!!” [risos]. Tudo isso, ouvintes, vem a propósito do número que vão ouvir em seguida pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Trata-se de um choro de Pixinguinha em que a orquestra vai imitar o grito da galinha-d’angola. Atenção, pois, para o choro “Tô Fraco”.

#### 1. TÔ FRACO

### APRESENTAÇÃO DE “AI EU QUERIA”

Não é de hoje, ouvintes, que muita gente quer saber o que que a baiana tem. A Bahia no Brasil, pelo seu passado histórico, pelo interesse etnográfico e etnológico que desperta, enfim, por tudo que ela representa na tradição do país, tem feito com que a atenção geral se volte insistentemente para a boa terra. A música popular tem registrado um interesse pelas coisas da Bahia por meio de cantigas que marcaram época, e que fizeram aumentar a curiosidade por tudo que acontecia no grande estado do norte. Em 1918, por exemplo, referindo-se ao intenso movimento político da época, Sinhô punha em foco a Bahia num notável samba de que todos vocês se lembram.

Coro: “*A Bahia é boa terra, ela lá e eu aqui, iaiá.*”

Almirante: Dois anos depois era ainda Sinhô que em outro samba fazia voltar a Bahia à ordem do dia graças àquele estribilho famoso.

Coro: “*A Bahia não dá mais côco para botar na tapioca.*”

Almirante: E no ano seguinte, isto é, em 1921, era tamanha a influência dos costumes baianos nesta cidade, que nas vésperas do carnaval, nas inúmeras batalhas de confete, tornaram-se notados os indivíduos que se travestiam de mulher usando de preferência o traje típico das baianas. Isto fez nascer um samba que ironizava a moda assim.



Coro: *“Todo homem quer, quer, quer, quer, saia de baiana pra vestir-se de mulher.”*

Almirante: A Bahia tornava-se um assunto querido entre os compositores, e para confirmar a tendência pouco depois, o maior sucesso das ruas, nos bailes e nos teatros era um certo samba da autoria de Cirino que exaltava a Bahia de maneira originalíssima assim.

Coro: *“Dizem que Cristo nasceu em Belém, a história se enganou. Cristo nasceu na Bahia, meu bem, e o baiano criou.”*

Almirante: Tanto alarde em torno das coisas daquele estado fizeram crescer a curiosidade de toda a gente. Pixinguinha não se livrou dessa curiosidade. Tanto que a confessou num samba que escreveu de parceria com Vidraça. Samba que o Grupo dos Chorões vai lembrar agora. Ouçam pois e ajudem se quiserem daí o “Ai, Eu Queria” de Pixinguinha e Vidraça.

## 2. AI EU QUERIA

### APRESENTAÇÃO DE “ANDRÉ DE SAPATO NOVO”

Poucas músicas terão o privilégio de poder ser identificadas por uma nota, hein? E entre estas poucas está o grande choro “André de Sapato Novo”. Basta que Pixinguinha extraia do seu saxofone este Mi grave para que todos reconheçam logo que música vem por aí. Aquele grave, como todos sabem, representa a parada que faz a todo momento o indivíduo que calça o sapato novo que lhe aperta o pé. O calo está gritando dentro do calçado, e o jeito é fazer umas paradas para ajeitar os dedos comprimidos. O choro “André de Sapato Novo” do saxofonista André Victor Corrêa, falecido recentemente, segura as agonias do autor num dia em que calçou um sapato novo. A execução estará a cargo de Benedito na flauta e Pixinguinha no saxofone. Cada nota assim (Pixinguinha toca um Mi 2) no saxofone do Pixinguinha representa uma daquelas paradas providenciais. Ouçam.

## 3. ANDRÉ DE SAPATO NOVO

### APRESENTAÇÃO DE “VOU ANDANDO”

Na vasta família dos instrumentos musicais existem aqueles cuja sonoridade presta-se de maneira pasmosa para dar a idéia de um pensamento ou de uma situação e até de um gesto. Quando um orquestrador quer imprimir ao seu trabalho uma tonalidade tristonha, melancólica, usa com destaque, por exemplo, o violoncelo. Basta sua plangência para dar à música o caráter que ele deseja. Quando quer dar ao seu trabalho um aspecto marcial, usa, é lógico, os metais, os trompetes, os trombones. Para significar coisa saltitante, buliçosa e agitada, um instrumentador geralmente lança mão do flautim. É este o caso de agora. Pixinguinha tem uma polca-marcha que se chama “Vou Andando”. O título sugere logo movimento. Lembra alguém que se despede, alguém que parte alegremente depois de se despedir. Para conjugar o que o título sugere com efeito musical bem condizente, Pixinguinha aí usou o flautim. Vocês vão ouvir a polca, e diante da primeira parte, confiada ao flautim, hão de ter a impressão daquela cena do indivíduo que se despede e sai caminhando apressadamente e alegre depois de ter dito “Vou andando”. Ouçam a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

## 4. VOU ANDANDO

### APRESENTAÇÃO DE “MORRO DA FAVELA”

Já tivemos hoje um exemplo zoológico, e aqui vai outro, ouvintes. Algumas aves domésticas tem sido usadas insistentemente pelos compositores, citadas pelos seus nomes, ou mesmo contribuindo com efeitos sonoros que reproduzam suas vozes, obrigando os cantores a habilidades verdadeiramente zoológicas. Não é de hoje, entretanto, o sistema, hein? Já há muitos anos, bem uns 30, a música de maior sucesso neste Rio de Janeiro era uma certa polca lançada pela Orquestra Pickman no conhecido Clube dos Políticos, e que logo se divulgou por todo o Brasil. Seu nome era “Morro da Favela”, mas o que lhe deu fama foram os versinhos anônimos desviados completamente do sentido do título. Os versinhos faziam alusão a uma ave doméstica que vocês logo saberão qual é. Ou, ouvindo logo a melodia da primeira parte, ou ao ouvir o breque que Pixinguinha fez na segunda parte, e no qual vai aparecer uma imitação do bicho. Ao reconhecerem qual era a ave, muitos de vocês vão lembrar logo, pelo menos a picaresca quadrinha que foi o que mais contribuiu para que a polca se espalhasse logo. Muitos de vocês vão rir lembrando os versos. Mas tomara que ninguém, vendo vocês rindo, e percebendo neste riso a certeza de que vocês sabem a letra, tomara que ninguém venha pedir a vocês que a recitem, hein? Atenção pois, amigos, que aí vai uma música que marcou época. A polca “Morro da Favela”, de Passos, Borneo e Barnabé.

## 5. MORRO DA FAVELA

### APRESENTAÇÃO DE “PASSINHO DE MOÇA”

O Pessoal da Velha Guarda atende agora ao pedido do ouvinte Olavo C. Guimarães de Santa Nésia que pede para ouvir de novo a linda schottisch “Passinho de Moça”, de Henriquinho Dourado. O belo arranjo que vão ouvir é de Pixinguinha.

## 6. PASSINHO DE MOÇA

## Programa Nº 14 em 06-07-1950 (Referência: 1950a)

### ABERTURA

Boa noite, ouvintes do meu Brasil. Aqui está novamente o Pessoal da Velha Guarda, o mais autorizado grupo de chorões jamais reunido no Brasil. Verdadeira concentração de valores da música popular de nossa terra, e que há muitos e muitos anos vem pugnando pela preservação do nosso patrimônio musical. Honra pois ao Pessoal da Velha Guarda.

### INTERVENÇÃO DO PATROCINADOR

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente semanal do Sal de Fruta Eno aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Locutor: Sal de Fruta Eno, laxante ideal, apresenta a canção do bom humor!

[em ritmo de polca rápida]

*Tudo azul, tudo bem, tudo calmo e sereno  
Nós tomamos Sal de Fruta, Sal de Fruta Eno  
Alegria ao deitar, bom humor ao despertar  
Com Sal de Fruta Eno tudo bem!  
Cante assim também*

*Em vidros gigantes [?], grande ou pequeno  
Sal de Fruta Eno, Sal de Fruta Eno  
Em vidros gigantes[?] grande ou pequeno  
Sal de Fruta Eno, Sal de Fruta Eno*

Locutor: Os amigos ouvintes já podem se preparar para identificar as melodias do sexto concurso Eno. Quando ouvirem este diapásão, fiquem atentos [trio vocal cantando “E, N, O”].

### APRESENTAÇÃO DE “JACY”

O Pessoal da Velha Guarda abre esta audição com uma verdadeira surpresa. Trata-se de uma schottisch-gavota. O gênero já constituía originalidade nos tempos em que a schottisch era moda, e o que não se dirá hoje em que a dança tornou-se obsoleta, e só nos aparece como legítima curiosidade do passado? A união de uma schottisch com uma gavota produz musicalmente um reforço de graça que aumenta segundo a inspiração daquele que a compõe. Nesse caso, a delicadeza e o bom gosto estão presentes do princípio ao fim porque o autor aqui foi o famoso Irineu de Almeida. Pixinguinha transportou a schottisch-gavota para os instrumentos d'O Pessoal da Velha Guarda e aqui vamos apresentá-la agora. Seu nome é “Jacy”.

#### 1. JACY

### INTERVENÇÃO DO PATROCINADOR

Locutor: Tenha cuidado com a sua alimentação, tenha mais cuidado ainda com a sua boa digestão. Distúrbios após as refeições encontram seu remédio no Sal de Fruta Eno. E-N-O. E já que falamos em Eno, atenção: [trio vocal cantando “E, N, O”]. A primeira melodia desta audição, a melodia dos nossos dias, classificada como melodia E, dará 200 cruzeiros a um dos acertadores do seu nome.

[samba-canção]

### APRESENTAÇÃO DE “DESCENDO A SERRA”

Vamos por aí a fora fazer uma viagem em companhia de Benedito Lacerda, Pixinguinha e o Regional. Nosso trem é esse instrumental batuta, e o itinerário será traçado por um buliçoso choro que nos levará por vales e montes, num delicioso passeio sonoro. A impressão de subir e descer montes e colinas é perfeita graças a efeitos cromáticos da flauta e do saxofone que deram título ao choro: “Descendo a Serra”.

#### 2. DESCENDO A SERRA

Locutor: Bem-estar Sal de Fruta Eno. Boa disposição após o almoço ou jantar, Sal de Fruta Eno. E-N-O chama mais uma vez a atenção dos ouvintes [trio vocal cantando “E, N, O”]. Identifiquem, ouvintes, esta melodia N, música de ontem.

[pianista toca um tango habanera lento]

#### APRESENTAÇÃO DE “DOM QUIXOTE”

A música faz o papel de cronista de uma cidade como o Rio de Janeiro. Pela sua forma, seu ritmo, suas características melódicas, seu título, uma música torna-se um retrato fiel de sua época ou dos acontecimentos de seu tempo. Aqui temos por exemplo esta velha schottisch que se chama “Dom Quixote”. A homenagem que presta à velha revista de mesmo nome vem lembrar o sucesso literário da obra de Cervantes. E tudo isso, como percebem, é evocação histórica, registro de uma época. Vamos ouvir a schottisch “Dom Quixote” de J.M. de Azevedo Lemos.

### 3. DOM QUIXOTE

#### APRESENTAÇÃO DE “TRÊS ESTRELINHAS”

Quando os ouvintes da velha guarda ouvem o nome de Anacleto de Medeiros, ficam imediatamente em expectativa interessada. Isso porque todos sabem que música de Anacleto, saudoso fundador da Banda do Corpo de Bombeiros—banda que aliás completou há quatro dias seu 94º aniversário—mas como dizíamos, música de Anacleto é sempre um prazer sonoro. Pois aí vai para os ouvintes da velha guarda uma das mais famosas polcas de Anacleto: a “Três Estrelinhas”, que recebeu versos de Catulo da Paixão Cearense.

### 4. TRÊS ESTRELINHAS

#### INTERVENÇÃO DO PATROCINADOR

Locutor: Forças combatidas pelas gripes ou outras enfermidades são recuperadas facilmente com a Emulsão de Scott. Emulsão de Scott é o fortificante das gerações.

#### APRESENTAÇÃO DE “GADU NAMORANDO”

Almirante: Um choro mais que famoso no Brasil. Choro de nome curioso, de ritmo sacolejante e de melodia de enorme beleza: “Gadu Namorando”. “Gadu Namorando”, ouvintes, velho choro de Estanislau Silva, o Lalau, que Benedito Lacerda, Pixinguinha e o regional oferecem agora aos ouvintes da Velha Guarda.

### 5. GADU NAMORANDO

#### APRESENTAÇÃO DE “CONVERSA FIADA”

Almirante: O Pessoal da Velha Guarda vai mostrar como se pode tornar interessante uma conversa fiada, especialmente quando ela é conduzida por um mestre como Pixinguinha e executada por bambas como esses professores que aqui se reúnem. O tom da conversa, prestem atenção, aí está claro neste arranjo de Pixinguinha, em ritmo de polca-choro. Pronto, maestro. Pode começar a sua “Conversa fiada” com o Pessoal da Velha Guarda.

### 6. CONVERSA FIADA

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente semanal do Sal de Fruta Eno e da Emulsão de Scott.

[Jingle em ritmo de polca]:

*Eu sou forte, tu és forte  
Somos fortes todos nós  
Emulsão de Scott  
Nós gostamos de tomar  
No almoço e no jantar  
Tão bom tomar  
Emulsão de Scott*

Emulsão de Scott constitui a mais perfeita combinação do melhor óleo de fígado de bacalhau com cálcio e fósforo. Emulsão de Scott em todas as épocas e idades. Emulsão de Scott, o tônico das gerações.

*Tão bom tomar  
Emulsão de Scott*

Locutor: Mandem suas cartas para os concursos Eno dirigindo-as à Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

[Vinheta final]

Almirante: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi O Pessoal da Velha Guarda em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, os números de bossa do Grupo dos Chorões, os acompanhamentos do famoso Regional de Benedito Lacerda, o pianista Lauro Araújo, o cantor Gilberto Alves. O locutor foi Osvaldo Luiz. Na próxima quinta-feira, às 20 horas, aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno!

[Término da vinheta final]

Locutor: Estão ouvindo a Rádio Tupi, o Cacique no ar, PRG3 ondas médias, ZYC9 ondas curtas

## **Programa Nº 15 em 14-12-1950 Referência: 1950b**

### **PROPAGANDA DA PASTA DENTAL MACLEIN**

#### **ABERTURA**

Almirante: Boa noite amigos de todo o Brasil. Hoje é quinta-feira, e, como sempre acontece nesse dia da semana, nós aqui estamos com O Pessoal da Velha Guarda. Este é um programa brasileiríssimo, em que vocês ouvem músicas que nenhum outro programa lhes permite ouvir. É um trabalho digno este de restauração da nossa genuína música popular. A música brasileira do passado. honra, pois, ao Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente da emulsão de Scott e do Sal de Fruta Eno aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro. [jingle em compasso ternário, da pasta dental McClean]. E desde agora alertamos a nossos ouvintes para os três detalhes melódicos que serão apresentados no concurso Eno de hoje, e que serão sempre precedidos deste diapasão [trio vocal cantando “E, N, O”].

#### **APRESENTAÇÃO DE “CABEÇA DE PORCO”**

Almirante: Vai hoje inicialmente o Pessoal da Velha Guarda evocar uma curiosa cena do Rio Antigo, e que será de certo lembrada pelos mais velhos. Havia aqui, na rua do Riachuelo, certa casa de cômodos, verdadeira cidadela, reduto de desordeiros, onde se desenrolavam as cenas mais degradantes, motivo por que choviam as reclamações da vizinhança. Era uma enorme moradia coletiva, onde se abrigavam criaturas de toda a espécie, a nata da ralé do tempo, e onde a polícia jamais conseguira penetrar. Era uma verdadeira Canudos encravada na zona do Senado nesta capital. Um prefeito, porém, Barata Ribeiro, conseguiu destruir o já célebre arraial a que toda a gente conhecia pela designação popular de Cabeça de Porco. Para registrar o fato espetacular que foi a liquidação da Cabeça de Porco, surgiu certa polca cujo autor nunca nos foi possível descobrir, e que constituiu legítimo sucesso no seu tempo. Pixinguinha vai apresentá-la agora em arranjo especial para O Pessoal da Velha Guarda. Atenção gente antiga, aí vai para que vocês sintam saudades do velho Rio, a “Cabeça de Porco”.

#### **1. CABEÇA DE PORCO**

Locutor: Beber todos bebem, mas é preciso que se saiba, para beber bem, é preciso ter em casa o Sal de Fruta Eno, que evita a ressaca. Sal de Fruta Eno. E já que falamos em Eno, atenção: [trio vocal cantando “E, N, O”]. Aqui está a melodia E, música de nossos dias no concurso de hoje. O nome certo vale 200 cruzeiros.

[Orquestra toca trecho de um samba]

#### **APRESENTAÇÃO DE “A MENINA DO SOBRADO”**

Almirante: Vêm agora ao microfone Benedito, Pixinguinha e o Regional para executar mais um encantador choro de Zequinha Reis, autor de tantas peças repletas de brasileirismo. Esta tem um nome, tem um som de namoro. Daí o nome que recebeu de: “A Menina do Sobrado”.

#### **2. A MENINA DO SOBRADO**

Locutor: A vida lhes sorri depois de uma dose de Sal de Fruta Eno, laxante e antiácido estomacal. E no verão, o Sal de Fruta Eno refresca o organismo. E por falar em Eno, atenção: [trio vocal cantando “E, N, O”]. Eis aqui a melodia N, música de ontem, em nosso concurso de hoje. O nome exato da melodia N vale 300 cruzeiros.

[Orquestra toca trecho de “O Teu Cabelo Não Nega” (Lamartine Babo)]

#### **APRESENTAÇÃO DE “SERENA”**

Almirante: Sobre Aurélio Cavalcanti já falamos inúmeras vezes nesses programas. Compositor fertilíssimo. Especialista em valsas, Aurélio Cavalcanti fornece-nos sempre motivo de saudade com a lembrança de qualquer de suas músicas. Aí vai por exemplo sua valsa intitulada “Serena”.

#### **3. SERENA**

Locutor: Um abuso na comida é natural. Só não é natural é que você passe mal depois deste abuso. Por isso tome uma dose do Sal de Fruta Eno, que normaliza as funções digestivas. E já que falamos em Eno, atenção: [trio vocal cantando “E, N, O”]. Ouçam atentamente a melodia O, do nosso concurso de hoje. É a música de anteontem, cujo nome certo lhes dá 500 cruzeiros.

[orquestra toca trecho a identificar]

#### APRESENTAÇÃO DE “NA CASA BRANCA DA SERRA”

Almirante: Se há modinha que se possa considerar tradicional no Brasil, é esta chamada “Na Casa Branca da Serra”, da autoria de Miguel Emídio Pestana, com versos de Guimarães Passos. Há dezenas de anos que “Na Casa Branca da Serra” tem sido ao mesmo tempo do repertório dos seresteiros de rua como das mais graciosas senhoritas exibindo-se nos elegantes saraus, já em desuso. É com prazer, pois, que O Pessoal da Velha Guarda, por intermédio do Grupo de Chorões, recorda a “Casa Branca da Serra”.

#### 4. A CASA BRANCA DA SERRA

#### APRESENTAÇÃO DE “JURITY”

Almirante: Os pássaros do Brasil são freqüentemente lembrados pelos compositores, especialmente por aqueles que escrevem para solos de flauta. Raul Silva, o saudoso Raul Silva, escreveu, entre outros, o choro intitulado “Jurity”. Em sua execução, Benedito se esmera, produzindo em sua flauta curiosíssimas imitações de gorjeios de arrolos que recordam com fidelidade os pios da conhecida pomba jurity das nossas capoeiras.

#### 5. JURITY

Almirante: No sorteio, ouvintes, que acabamos de fazer das cartas dos concorrentes do último concurso Eno, saíram vencedores os seguintes ouvintes que acertaram os nomes exatos das melodias em questão. A melodia E era a marcha “Pindamonhangaba”, “música de hoje”, “Pindamonhangaba”, vai dar 200 cruzeiros a Francisco Vieira de Araújo de Itatiaia, estado do Rio. A melodia N, “música de ontem”, era a marcha “História do Brasil”, dará 300 cruzeiros a José Gonçalves Dias, rua 8 de setembro, 95, em Cachambi. Melodia O, “música de anteontem”, era o “Vem Cá, Mulata”, prêmio de 500 cruzeiros para Célia Xavier Ramos, rua Francisco da Serra, 388, Várzea, Recife, Pernambuco.

Locutor: Os prêmios desse concurso Eno seguem todos pelo correio. E agora, para que vocês possam conferir o nome das três melodias e-ene-o, Eno, apresentadas neste programa, vamos repeti-las rapidamente [trio vocal cantando “E, N, O”]; cada uma das três músicas não-identificadas é repetida pela orquestra].

Envie os nomes das três músicas do concurso Eno em três folhas de papel separadas. Dê-em o nome exato das músicas, o nome absolutamente exato. O prazo para a chegada das respostas à Rádio Tupi é até quinta-feira próxima ao meio-dia. A remessa dos prêmios é feita pelo correio.

#### APRESENTAÇÃO DE “A MULHER DO BODE”

Almirante: A respeito da música que se segue, correm uma série de histórias, todas elas interessantíssimas. Uma delas, por exemplo, conta que o autor dessa música, que era o saudoso pianista Cardoso de Menezes, se inspirou em certo cavaleiro portador de um vistoso cavanhaque e cuja esposa se fazia notar por excelentes atributos físicos que logo davam na vista. A história bem pode ser verdadeira, pois se ajusta perfeitamente ao título que Cardoso de Menezes deu a sua música: “A Mulher do Bode”. Seja como for, a célebre polca é das mais interessantes do repertório da Velha Guarda, e por isso aqui vai num arranjo de Pixinguinha.

#### 6. A MULHER DO BODE

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da emulsão Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Anúncio comercial: Sal de Fruta Eno, laxante ideal apresenta a canção do bom humor!

*Tudo azul, tudo bem, tudo calmo e sereno  
Nós tomamos sal de fruta, Sal de Fruta Eno  
Alegria ao deitar, bom humor ao despertar  
Com Sal de Fruta Eno, tudo bem  
Cante assim também  
Em vidros gigantes, grande ou pequeno  
Sal de Fruta Eno, Sal de Fruta Eno [bis]*

Locutor: Mande suas cartas para os concursos Eno endereçando-as à Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

#### Vinheta final

Almirante: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro O Pessoal da Velha Guarda, em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para o Pessoal da Velha Guarda, os números de bossa do Grupo dos Chorões, os acompanhamentos do Regional de Benedito Lacerda, o cantor Gilberto Alves e o pianista Lauro Araújo. O locutor foi Carlos Frias. Na próxima quinta-feira às 20 horas aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno!



## **Programa Nº 16 em 22-11-1951 (Referência: 1951a)**

Almirante: Boa noite, ouvintes do meu Brasil. Aqui estamos novamente com O Pessoal da Velha Guarda para mais uma audição revivendo êxitos do passado. Este é talvez o programa musical mais brasileiro do rádio, pois nele só entram músicas ou genuinamente brasileiras, ou aclimatadas aqui de tal forma que são consideradas brasileiras. Honra, pois, ao Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: Depois da farra, depois de noitadas, onde se comeu demais, bebeu demais, fumou demais, tome Eno, e amanhecerá pronto para outra farra. E-N-O.

### **APRESENTAÇÃO DE “TEU BEIJO” / “HILDA”**

Almirante: Mário Alves foi um tão exímio chorão no cavaquinho, que seus amigos acabaram o designando menos pelo sobrenome do que pelo instrumento. Assim o nome de Mário Cavaquinho projetou-se pelos tempos a fora, trazendo até nossos dias a fama e a inspiração daquele modesto executante, que deslumbrava os amigos com o seu virtuosismo. Mário Cavaquinho tinha uma memória prodigiosa, e disso deu prova quando um dia, ouvindo pela primeira vez Ernesto Nazareth executar uma de suas músicas, pegou o seu cavaquinho, e logo após compôs uma verdadeira paráfrase, em que volta e meia perpassavam frases ou lembretes da melodia de Nazareth. Entre as muitas composições que Mário Cavaquinho nos deixou, vale ressaltar a polca-choro que ele intitulou “Teu Beijo”, que vai aparecer aqui agora pelo Pessoal da Velha Guarda num arranjo de Pixinguinha.

#### **1. TEU BEIJO / HILDA**

Locutor: Uma comida boa é sempre fácil de comer, mas às vezes é difícil de digerir. Ajude a sua digestão com uma dose do Sal de Fruta Eno digestivo, antiácido e laxativo. Sal de Fruta Eno [trio vocal cantando “E, N, O”]. Quando o diapasão Eno soar novamente fiquem atentos. Logo em seguida serão mostradas as melodias E-N-O de nosso concurso Eno de hoje. Portanto, lápis, papel e boa memória.

### **APRESENTAÇÃO DE “A LÂMPADA”**

Almirante: Está aqui uma música, ouvintes, que vem bem a propósito para os tempos de hoje. Trata-se de uma valsa de Luiz Gomes da Silva, valsa quase cinquentenária, e que recebeu o nome de “A Lâmpada”. Pela gravura que se vê na parte impressa, ao lado do título vê-se que aquela lâmpada que inspirou a valsa não foi uma lâmpada como as que nós hoje conhecemos, isto é, uma lâmpada elétrica, mas sim um legítimo lampião de querosene dos bons tempos. A música vem hoje a propósito devido à gravíssima situação em que se encontra o Rio de Janeiro, prestes a ficar às escuras com a falta d’água no Ribeirão das Lajes. Tem a Light toda a razão quando recomenda a economia de luz e de força. Se não houver um pouco de sacrifício de todos, todos estarão depois sofrendo males imprevisíveis. Economizem portanto luz e força. Neste particular, não sejam do contra. Tomem o Sal de Fruta Eno, e apaguem as luzes desnecessárias. Mas ouvintes, voltemos à valsa. Ela aqui vai como uma homenagem àqueles que já desencavaram seus velhos lampiões de querosene e já estão diminuindo as possibilidades da calamidade pública. E quem sabe, ouvintes, se por falta de ajuda dos elementos não tenhamos todos de voltar aos tempos do lampião de querosene, hein? Por enquanto, vamos ao lampião, por meio da valsa de Luiz Gomes da Silva executada aqui pelo professor Lauro Araújo.

#### **2. A LÂMPADA**

Locutor: Nada de complicações, vamos facilitar as coisas. Se a sua digestão não está se processando normalmente, tome o Sal de Fruta Eno. Toda a digestão é fácil quando há Sal de Fruta Eno [trio vocal cantando “E, N, O”]. O diapasão Eno soou pela segunda vez no Pessoal da Velha Guarda anunciando as melodias E-N-O do nosso concurso Eno de hoje. Como sabem, a melodia E, “música de hoje”, dá um prêmio de 200 cruzeiros. A melodia N, “música de ontem”, dá um prêmio de trezentos cruzeiros, a melodia O, “música de anteontem”, dá um prêmio de quinhentos cruzeiros. E agora, vamos ver como andam as memórias de vocês. Melodia E [orquestra toca um samba]. Melodia N [saxofone sola uma valsa acompanhado por piano]. Melodia O [violinos tocam uma seresta].

Aguardem novamente o diapasão Eno para confirmar as melodias E, Ene, O.

### **APRESENTAÇÃO DE “MEU CASAMENTO” / “OLHOS DE VELUDO”**

Almirante: A memória dos mais antigos fixou um número bastante grande de músicas de seu tempo. Se perdirmos a alguém que já tenha passado dos 50 que nos lembre as músicas que mais o impressionaram em sua meninice, teremos uma enquete curiosa, revelando a predominância de certas melodias. Uma música que fatalmente há de aparecer em todas as respostas é a que se chamou inicialmente “Meu Casamento”. Seu autor foi

um modesto flautista que morreu tragicamente aí por 1929 sob as rodas de um trem na estação do Engenho Novo numa tarde em que se dirigia para casa depois de sair do seu emprego de tecelão na fábrica Confiança de Vila Isabel. A música de Pedro Galdino, destinada inicialmente só à execução, recebeu, logo que ganhou popularidade, uns versos de Gutenberg Cruz. E foram esses versos, ouvintes da Velha Guarda, que a fizeram chegar ao máximo da fama, difundindo-a por todo o Brasil. E ainda mais, versos que tiveram a influência decisiva de mudar inteiramente o seu nome. Pois de “Meu Casamento”, a schottisch passou a ser conhecida principalmente por “Olhos de Veludo”. “Olhos de Veludo”, de Pedro Galdino, já foi ouvida aqui com os versos. Agora, para atender a ouvintes, aqui vai ela, em arranjo especial de Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda.

### 3. MEU CASAMENTO

#### APRESENTAÇÃO DE “AS BAIANAS”

Almirante: Antigamente, em cada lugar, em cada cidade por esse imenso Brasil, iam surgindo canções que, ou ficavam restritas à terra natal, ou se difundiam pelo resto do território, levando a outros cantos as belezas melódicas daqui e dali. Aqui no Rio, por exemplo, os chorões e os seresteiros tinham em seu repertório melodias do norte ou do sul, que eram sempre indicadas com a evocação respeitosa de seus lugares de origem. Com que encanto por exemplo eram evocadas aqui modinhas e canções de Pernambuco, do Rio Grande do Sul, de Minas, da Bahia, etc. Aqui está, como prova, certa modinha que foi encanto de várias gerações pelo Brasil afora. Terá mais de 70 anos, e durante todo esse tempo, jamais foi esquecida. Tanto assim que pode ser hoje lembrada aqui no Pessoal da Velha Guarda. Seu nome é “As Baianas”, e seus autores, da música José de Aragão, e dos versos Tito Lívio.

### 4. AS BAIANAS

Almirante: Grande interesse, ouvintes, despertou, como sempre, o nosso concurso Eno da semana passada. Fizemos a costumeira apuração das respostas certas e há pouco realizamos o sorteio, tendo sido premiados os seguintes ouvintes concorrentes. A melodia E, música de hoje, era o samba de Haroldo Barbosa “Não se Aprende na Escola”, que dará 200 cruzeiros a Sílvio Mesquita de Souza, rua Pereira Leitão, 6, em Turiaçu, aqui no Distrito Federal. Este prêmio seguirá pelo correio. A melodia N, música de ontem, era o “Chiribiribi Quá Quá”, marchinha de Ary Barroso. Prêmio de 300 cruzeiros para Jurandir Coelho, rua Sargento de Milícias, 1.176, Pavuna, Distrito Federal. Este prêmio seguirá pelo correio. A melodia O, música de anteontem, era o “Fubá”, samba de Romeu Silva, prêmio de 500 cruzeiros para Espártaco Catani, rua Amazonas 75, Sorocaba, São Paulo. Também este prêmio seguirá pelo correio.

#### APRESENTAÇÃO DE “MORRO DA FAVELA”

Aqui vai, ouvintes, agora uma música que também teve sua época. Pelo título, ninguém a reconhecerá, mas pela melodia, ela há de despertar lembranças cheias de encantamento. Será bom dizer que antes que tal música mereceu em seu tempo uns versinhos picarescos que contribuíram grandemente para a sua mais rápida popularidade. Eram quadrinhas que se iniciavam com um versinho, em que se repetia três vezes o nome “peru”. É evidente que nós não poderíamos nem de longe pensar em recitar aqui qualquer um daqueles versinhos. Mas é também certo que muitos ouvintes, ouvindo a melodia, hão de reconstituir integralmente e de memória qualquer uma daquelas quadrinhas. Não há porém nada tão inocente como qualquer melodia. Razão por que nada nos constrange em lembrar aqui a famosa música. Era uma polca-marcha, e teve a melodia compilada por músicos, que faziam então parte de uma orquestra de renome. Eram eles Passos, Borneo e Barnabé. A música se chamou “Morro da Favela” e a instrumentação de agora é de Pixinguinha para O Pessoa da Velha Guarda.

### 5. MORRO DA FAVELA

#### APRESENTAÇÃO DE “GLÓRIA”

Almirante: Há músicas que os nossos ouvintes não se cansam de ouvir. Há músicas do passado que ficaram como marcos no seu gênero, o que equivale à imortalidade. Uma dessas foi a valsa escrita pelo Bonfiglio de Oliveira, o saudoso autor do choro Flamengo, chama-se ela “Glória”, e recebeu versos de Branca M. Coelho. Uma carta de Araguari, em Minas, da ouvinte Glória Bacelar nos intima a lembrar aqui a música que tem o seu nome. E nós indagamos curiosos, será ela a Glória da música de Bonfiglio?

### 6. GLÓRIA

Locutor: Tudo em ordem com o Sal de Fruta Eno, intestino, fígado e estômago, tudo em ordem com o Sal de Fruta Eno [trio vocal cantando “E, N, O”]. Vamos conferir as melodias E, N, O, do nosso concurso Eno de hoje. Prêmio de 200, 300 e 500 cruzeiros respectivamente para quem acertar os seus nomes exatos. Atenção. Melodia

E, música de hoje, [samba tocada pela orquestra], Melodia N, música de ontem, [saxofone sola uma valsa acompanhada de piano], Melodia O, música de anteontem [violinos tocam uma seresta]. O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da Emulsão Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Jingle em ritmo de polca:

*Eu sou forte, tu és forte  
Somos fortes todos nós  
Emulsão de Scott  
Nós gostamos de tomar  
No almoço e no jantar  
Tão bom tomar  
Emulsão de Scott  
Tão bom tomar*

Emulsão Scott constitui a mais perfeita combinação do melhor óleo de fígado de bacalhau com cálcio e fósforo. Emulsão de Scott, em todas as épocas e idades. Emulsão Scott, o tônico das gerações.

Mandem suas respostas para o concurso Eno numa folha de papel para cada resposta, endereçando-as à Rádio Tupi, Rio de Janeiro.

[Vinheta final]

Almirante: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro O Pessoal da Velha Guarda em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda, o cantor Alcides Gerardi, o pianista Lauro Araújo, o locutor Luis Brandão. Na próxima quinta-feira, às 20 horas, aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno.

## Programa Nº 17 em 13-03-1952 (Referência: 1952a)

Locutor: Sal de Fruta Eno apresenta O Pessoal da Velha Guarda, um programa para oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas aqui aparecerão tocadas também por um legítimo grupo de chorões, formado de bombardinos, flautas, violões, saxofones e cavaquinhos, e entoadas por legítimos seresteiros. Também aqui vocês terão o trêfego saxofone de Pixinguinha, que também dirige o Pessoal da Velha Guarda. Tudo isso ouvintes, organizado pela mais alta patente do rádio.

Almirante: Boa noite, ouvintes do meu Brasil. Aqui, no grandioso teatro-auditório da Rádio Tupi, já está reunido o Pessoal da Velha Guarda, eméritos professores que relembram semanalmente músicas do passado. Aqui os ouvintes encontram ainda as informações mais exatas sobre os autores e as datas de velhas melodias. Honra, pois, ao Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da Emulsão de Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Jingle em ritmo de foxtrot lento:

*Sal de Fruta Eno*  
*Sal de Fruta Eno*  
*Alegria e bem-estar*  
*Tira o mau-humor*  
*É laxante de valor*  
*Sal de Fruta Eno*  
*Vamos tomar*

Não seja do contra, mantenha o seu bom-humor diário tomando diariamente Sal de Fruta Eno. Antiácido, laxante ideal, alcalinizante eficaz, E-N-O.

*Sal de Fruta Eno*  
*Sal de Fruta Eno*

Locutor: À noite ao deitar e de manhã ao levantar, E-N-O.

### APRESENTAÇÃO DE “A MULHER DO BODE”

Muitos de nossos ouvintes conheceram pessoalmente vários daqueles músicos que citamos aqui freqüentemente. Muitos conheceram por exemplo o querido pianista que foi Cardoso de Menezes, cujo virtuosismo dentro de sua classe foi motivo de admiração no seu tempo. Esta é a razão por que recebemos insistentes pedidos de músicas de Cardoso de Menezes. E a razão por que aí vai, pelo Pessoal da Velha Guarda, uma de suas composições mais conhecidas e mais curiosas. Trata-se de “A Mulher do Bode”, charge em que o autor fixou certa criatura que freqüentava um de nossos cinemas acompanhada de um cavalheiro de cavanhaque. Querem ouvir esta música nesta audição, dois amáveis ouvintes do Rio: Raul Queiroz e Pedro Rosa, sendo que este se declara velho companheiro do saudoso pianista. Pois, ouvintes, aí vai num belo arranjo de Pixinguinha: “Mulher do Bode” de Cardoso de Menezes.

#### 1. A MULHER DO BODE

Locutor: O verão aí está com seus dias quentes sufocantes. Refresque o organismo e mate a sede excessiva com uma boa dose de Sal de Fruta Eno. Eno é laxante ideal, eficiente antiácido e alcalinizante saboroso. Mas não confunda. Sal de Fruta só Eno, E-N-O [trio vocal cantando “E, N, O”]. Atenção ouvintes da Velha Guarda. O diapasão Eno vibrou pela primeira vez neste programa. Quando o ouvirem novamente, fiquem atentos, pois logo em seguida serão mostradas as melodias E-N-O do concurso Eno de hoje. Fiquem atentos.

### APRESENTAÇÃO DE “PERDÃO EMÍLIA”

Almirante: Entre as velhas e mais plangentes modinhas do Brasil figura a célebre “Perdão Emília”, sotrurna cantiga que foi furor pelo Brasil afora nos tempos das serenatas. Jamais se apurou quem a escreveu. Aproveitando-se dessas circunstâncias, um cantor paulista apossou-se dela, gravando-a em discos com o seu nome. É uma desfaçatez, que foi uma nódoa na decência da profissão de autor e de cantor nessa terra. “Perdão Emília”, segundo informações de antigos ouvintes, informações a que dou curso sem apoiar ou desapoiar, foi

composta por um português chamado José Henriques da Silva, que residiu longo tempo em São João da Barra. Foi escrita há 63 anos, em 1889, quando o seu autor contava 24 anos de idade. Isto, repito, é a informação de um ouvinte que nos deu por carta, e que jamais pudemos apurar. A velha modinha que vai agora para atender ao que nos pedem D. Jerusa Carvalho e sua irmã D. Mariana Carvalho.

## 2. PERDÃO EMÍLIA

Locutor: Cuidado com os alimentos do verão quando a fermentação se dá mais facilmente. Previna-se com Sal de Fruta Eno toda vez que fizer alimentação mais pesada. Eno elimina a prisão de ventre, combate a azia e corta a acidez do estômago. Mas não confunda, Sal de Fruta só Eno. E-N-O [trio vocal cantando “E, N, O”]. O diapasão Eno vibrando pela segunda vez no O Pessoal da Velha Guarda anuncia agora as melodias E, música de hoje, prêmio de 200 cruzeiros, N, música de ontem, prêmio de 300 cruzeiros, e O, música de anteontem, prêmio de 500 cruzeiros no concurso Eno de hoje. Atenção.

Almirante: Melodia E, música de hoje [Orquestra toca um samba-canção]

Almirante: Melodia N, música de ontem [Orquestra toca um samba]

Almirante: Melodia O, música de anteontem [Orquestra toca um schottisch]

Locutor: Aguardem no final deste programa a confirmação das melodias E-N-O.

### APRESENTAÇÃO DE “PASSINHO DE MOÇA”

Almirante: O encantador ritmo da schottisch volta, como sempre, ao O Pessoal da Velha Guarda para fazer a delícia de inúmeros ouvintes, inclusive e principalmente daquele que a pediu, ou melhor, daquele que pediu especialmente a que vocês irão ouvir agora. Chama-se o ouvinte Dr. Geraldo de Campos Braga, residente em Sorocaba. Ele nos pede a delicada schottisch de Henriquinho Dourado, célebre flautim dos velhos tempos, e inspirado autor dessa “Passinho de Moça”, preparada em forma brasileiríssima pelo Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda.

## 3. PASSINHO DE MOÇA

Locutor: Não há época para as crianças se fortificarem. Em qualquer tempo as crianças necessitam tratamento para que se desenvolvam bem com ossos firmes e organismo sadio, evitando resfriados e enfraquecimentos perigosos. Emulsão de Scott, três colheres ao dia, é o remédio indicado. Emulsão de Scott é rica em vitaminas, cálcio, e fósforo.

### APRESENTAÇÃO DE “EMÍLIA”

Almirante: Inúmeras vezes nossos ouvintes se interessam por músicas que exibimos na Velha Guarda e nos pedem informações sobre elas, inclusive cópias das mesmas. A esse respeito queremos responder a um pedido de informações sobre a linda mazurca “Emília” que aqui foi executada no mês passado. “Emília” foi uma mazurca escrita aí por 1871 em homenagem à grande atriz portuguesa Emília Adelaide que então nos visitava. É realmente muito bonita a sua música, e o nosso ouvinte Maurílio Lefebre, da Estrada de Brás de Pina, 1.539, aqui na Penha, nos pergunta como pode ouvi-la novamente e como pode conseguir tal música. Ouvi-la novamente vai ser fácil, vai ser agora mesmo. Quanto a obter a música, só se o ouvinte se dispuser a mandar tirar uma cópia do original raríssimo que possuímos. Ao piano, Lauro Araújo.

## 4. EMÍLIA

### APRESENTAÇÃO DE “NÊNIA”

Almirante: Cândido das Neves, o Índio, o filho do celeberrimo palhaço negro e cantor Eduardo das Neves, deixou uma legião de admiradores e de fanáticos por suas músicas. Especializou-se no tango-canção, e deixou no gênero exemplares de rara beleza. A maioria de suas músicas foi divulgada na voz preciosa de Vicente Celestino. E nós aqui estamos agora com Gilberto Alves, o seresteiro da Velha Guarda, para atender ao pedido da srta. Isabel Ribeiro de Ilhéus na Bahia, que deseja ouvir o lindo tango-canção “Nênias”, que Cândido das Neves compôs há uns 25 anos.

## 5. NÊNIA

Almirante: Como sempre, foi grande o número de cartas que recebemos para o concurso Eno da semana passada. Como sabem, aqui em pleno teatro-auditório, é feito o sorteio entre as cartas cujas respostas vieram certas, e aqui nós podemos anunciar hoje o seguinte: a “música de hoje” na semana passada, a melodia E, era o samba “Uma

Loura”, que vai dar o prêmio de 200 cruzeiros à ouvinte Nilva Ferreira Leita, rua Marechal Falcão da Frota 299 no Realengo.

Locutor: Este prêmio seguirá pelo correio.

Almirante: A melodia N na semana passada, “música de ontem”, era o samba “Mangueira”, que vai dar um prêmio de 300 cruzeiros à Leci Carracena, Rua Bela Floresta, 10, em Magé, no estado do Rio.

Locutor: Este prêmio seguirá pelo correio.

Almirante: A melodia O, a “música de anteontem”, na semana passada, foi o tango “Do sorriso da mulher nasceram as flores”, que vai dar um prêmio de 500 cruzeiros à ouvinte aqui do Rio, de Santa Teresa, que nos mandou um telegrama, sem nos mandar o seu endereço. O telegrama diz Ina, mas talvez seja Iná Pimentel também. Pedimos à Ina, ou Iná Pimentel, que nos mande o seu endereço porque este prêmio, como sabem, segue pelo correio também.

#### APRESENTAÇÃO DE “DA URCA AO PÃO DE AÇÚCAR”

Os ouvintes da Velha Guarda manifestam uma preferência especial pelas músicas que registram episódios do passado, e que fazem menção a coisas desta cidade. É este por exemplo o caso de uma alegre polca chamada “Da Urca ao Pão de Açúcar”, que foi escrita em 1913 para comemorar a inauguração do famoso bondinho do Pão de Açúcar. Vamos agora, para atender a pedidos de D. Jesuína Gonçalves, de Irajá, fazê-la ouvir pelo Pessoal da Velha Guarda, o arranjo de Pixinguinha sobre a gostosa polca de Amadeu Tabora “Da Urca ao Pão de Açúcar”.

#### 6. DA URCA AO PÃO DE AÇÚCAR

Locutor: Refresque o organismo, neutralize a acidez, limpe o intestino com Sal de Fruta Eno. Não sendo em vidros não é o legítimo Sal de Fruta Eno.

Jingle em ritmo de foxtrot:

*Vivo no trabalho noite e dia sem parar  
Tome Emulsão de Scott  
Na escola eu dou um duro mesmo de amargar  
Tome Emulsão de Scott*

Na anemia profunda, nas convalescenças, Emulsão de Scott rica em vitaminas, cálcio e fósforo.

Quem trabalha muito, ou faz bastante esporte  
Criança ou velho ou moço, precisa ser mais forte  
Tome emulsão de Scott, tome emulsão de Scott

Locutor: Mandem suas cartas para o concurso Eno. Uma folha de papel para cada resposta endereçando-as à Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

[Vinheta final]

Almirante: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro O Pessoal da Velha Guarda em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda, os acompanhamentos do regional de Rogério Guimarães, cantor Gilberto Alves, pianista Lauro Araújo e locutor Luiz Brandão. Na próxima quinta-feira, às 20 horas, aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno.

## Programa Nº 18 em 20-3-1952 (Referência: 1952b)

Locutor: Sal de Fruta Eno apresenta O Pessoal da Velha Guarda, um programa para oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas aqui aparecerão tocadas também por um legítimo grupo de chorões, formado de bombardinos, flautas, violões, saxofones e cavaquinhos, e entoadas por legítimos seresteiros. Também aqui vocês terão o trêfego saxofone de Pixinguinha, que também dirige o Pessoal da Velha Guarda. Tudo isso ouvintes, organizado pela mais alta Patente do Rádio!

Almirante: Boa noite, ouvintes do meu Brasil. O Pessoal da Velha Guarda está reunido aqui no magnífico teatro-auditório da rádio Tupi para mais uma audição de saudades lembrando grandes sucessos musicais brasileiros do passado. Desenvolve-se aqui um trabalho digno em prol da restauração da legítima música popular brasileira. Honra pois ao Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da Emulsão de Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Jingle em ritmo de foxtrote lento:

*Sal de Fruta Eno*  
*Sal de Fruta Eno*  
*Alegria e bem-estar*  
*Tira o mau-humor*  
*É laxante de valor*  
*Sal de Fruta Eno*  
*Vamos tomar*

Locutor: Não seja do contra, mantenha o seu bom-humor diário tomando diariamente Sal de Fruta Eno. Antiácido, laxante ideal, alcalinizante eficaz, E-N-O.

*Sal de Fruta Eno*  
*Sal de Fruta Eno*

Locutor: À noite ao deitar e de manhã ao levantar, E-N-O.

### APRESENTAÇÃO DE “FLOR DO ABACATE”

Almirante: Agora que adotamos aqui n’O Pessoal da Velha Guarda o sistema de atender a quaisquer pedidos de nossos ouvintes, podemos avaliar perfeitamente a decidida preferência que há por certas músicas. Uma das que são mais pedidas é a mais que famosa “Flor do Abacate”, de Álvaro Sandim. Álvaro Sandim foi um trombonista de mérito. É por esse razão, como uma homenagem ao autor, que Pixinguinha entregou partes destacadas desse arranjo que escreveu aos trombones da Velha Guarda. “Flor do Abacate” aqui vai agora, por insistentes pedidos de ouvintes, entre os quais queremos citar D. Almerinda Rocha, Cel. Artur Borges, Dr. Ricardo Stutz, Mário Mendonça e Heloísa Fonseca, aqui do Rio.

#### 1. FLOR DO ABACATE

Locutor: Nos dias de calor é que se dá o verdadeiro valor ao Sal de Fruta Eno. Uma dose de Sal de Fruta Eno refresca o organismo, neutraliza a acidez, facilita a digestão. Sal de Fruta Eno! [trio vocal cantando “E, N, O”]. Fiquem atentos, ouvintes. Dentro de alguns instantes soará novamente o diapásão Eno anunciando as melodias E-N-O do concurso Eno de hoje.

### APRESENTAÇÃO DE “ORAÇÃO”

Almirante: Já lá se vão uns vinte e poucos anos desde que toda esta cidade vivia no encantamento de certa música muito dolente com tonalidades místicas que trazia as assinaturas de Oswaldo Cardoso de Menezes e de Zeca Ivo. Tratava-se de um tango-canção que recebeu o nome de “Oração”. E que aqui vai agora atendendo a pedidos de Luiz Batista de Vitória no Espírito Santo.

#### 2. ORAÇÃO

Locutor: No verão os alimentos fermentam mais facilmente, e por isso a sua digestão se faz mais dificilmente. Tome o Sal de Fruta Eno portanto toda vez que fizer alimentação mais pesada. Eno elimina a prisão de ventre, combate a azia e corta a acidez no estômago. Eno, Sal de Fruta Eno [trio vocal cantando “E, N, O”]. Atenção, ouvintes, vamos agora às melodias do concurso Eno de hoje.

Almirante: Melodia E, “música de hoje”, prêmio de 200 cruzeiros. [Orquestra toca um samba-canção]

Almirante: Melodia N, música de ontem, prêmio de 300 cruzeiros. [Saxofone sola uma melodia, acompanhado de piano]

Almirante: Melodia O, música de anteontem, prêmio de 500 cruzeiros. [Orquestra toca uma valsa lenta]

#### APRESENTAÇÃO DE “SALVE O SOL”

Almirante: Uma ouvinte que se indica somente pelas iniciais I.N.O., de Salvador na Bahia, pede-nos encarecidamente uma schottisch qualquer. Pare ela, é tal a delicadeza do gênero, que a bem dizer pouco lhe importa a melodia. O ritmo por si é de tal modo encantador que embeleza qualquer melodia que nele se apóie. Diante de tais argumentos, coube-nos a tarefa de escolher uma schottisch pra satisfazer à curiosa ouvinte. E a escolha recaiu sobre uma linda melodia de Eduardinho Violão, que Pixinguinha instrumentou pro O Pessoal da Velha Guarda. Chama-se ela “Salve o Sol”, e aqui vai como um presente para I.N.O.

### 3. SALVE O SOL

Locutor: Saúde nas crianças é alegria no lar. Três colheres de Emulsão de Scott diariamente e se assegura a saúde, evitando resfriados constantes. Emulsão de Scott fortifica por nutrição. É a mais completa combinação do óleo de fígado de bacalhau, com cálcio e fósforo.

#### APRESENTAÇÃO DE “O GÁS VIROU LAMPARINA”

Almirante: Nosso bom amigo Jesuíno Barbosa de Belo Horizonte, entre as músicas que nos enviou, o que agradecemos bastante, mandou uma polca de nome “O gás virou lamparina”. Talvez ele mesmo, o ouvinte Jesuíno Barbosa, que encontrou a música em velhos guardados de sua avó, não conheça o que de pitoresco lá se encontra escondido no título exótico da polca “O gás virou lamparina”. Nós porém que rebuscamos curiosidades do passado, podemos oferecer aos ouvintes a verdadeira história do intrigante título. A história remonta aos tempos em que o benemérito Barão de Mauá tomava a seu cargo a empreitada de dotar o Rio de Janeiro da iluminação a gás. O serviço que se inaugurou a 25 de março de 1854, há 98 anos, portanto, apresentava suas naturais deficiências. Coincidiu que naquele tempo andava entre nós certa cantora lírica chamada Casaloni, cujos méritos vocais se tornaram muito discutidos. A insuficiência do gás dera motivo a uma frase de crítica: o gás virou lamparina. E foi essa frase que se misturou aos comentários, que em quadrinhas gaiatas o povo fazia da cantora. Eis aqui as quadrinhas:

*O canto da Casaloni até nos produz ruína  
Ela é a causa por que o gás virou lamparina  
Se a senhora Casaloni do teatro é a mais fina  
Pra mal do povo também o gás virou lamparina  
Só se fala em duas coisas mesmo em qualquer esquina  
Canta mal a Casaloni, o gás virou lamparina*

Aí está, pois, ouvintes a curiosa história dessa música-vovó de quase 100 anos, que O Pessoal da Velha Guarda vai reviver agora no piano de Lauro Araújo: “O Gás virou Lamparina”.

### 4. O GÁS VIROU LAMPARINA

#### APRESENTAÇÃO DE “CLÉLIA”

Almirante: É com prazer que anunciamos agora, ouvintes, outro número que vai ser repetido para atender a pedidos. Isto prova quantos ouvintes se interessam pela Velha Guarda. Lucília Prazeres de Assis, moradora do Engenho Novo no Distrito Federal, pede-nos a imortal valsa “Clélia” de Luiz de Souza e Catulo. Pois aí vai.

### 5. CLÉLIA



Almirante: Como sabem os ouvintes, fazemos aqui em pleno teatro-auditório o sorteio das cartas que vêm para os concursos E-N-O de cada semana. Na semana passada foram três músicas propostas aqui nesse programa. E vamos dar aqui o resultado, segundo o sorteio feito das cartas certas aqui no teatro-auditório. A ouvinte Maria Aparecida Giliano, da rua Barão de Ponte Alta nº 10, em Uberaba, foi das que acertaram na melodia E, cuja música era “Meu Sonho É Você”. Vai receber o prêmio de 200 cruzeiros. O ouvinte Amadeu Henrique, da rua Coronel Madeira nº 103, em São José dos Campos, do estado de São Paulo, foi dos que acertaram o nome certo da melodia N, música de ontem, que era o samba “Menina que Tem uma Pose”, e a ouvinte Laurivalda Duarte Moreira, da Praça Alfredo Monção, em Marabá, no estado do Pará foi das que acertaram na melodia O, na música de anteontem, que era a velha schottisch “Quisera Amar-te”, também chamada “Elvira”.

Locutor: Os prêmios seguirão pelo correio.

#### APRESENTAÇÃO DE “VOU ANDANDO”

Almirante: Pixinguinha, ouvintes, o mais brasileiro dos músicos brasileiros, um dos raríssimos instrumentadores que conservam pureza e brasilidade em seus trabalhos, é o autor de números em que não sabemos o que mais admirar, se a força da inspiração melódica, se a graça da trama instrumental. Os ouvintes da Velha Guarda não ficam indiferentes a essas qualidades, tanto que nos pedem sempre músicas do grande Pixinga. Vamos atender agora a João Losada, antigo contraabaixista e chorão do Rio, e a Ricardo M. de Souza, da cidade de Castro, no Paraná, fazendo executar pelo Pessoal da Velha Guarda sob a batuta do próprio Pixinguinha, a sua alegre polca “Vou Andando”.

#### 6. VOU ANDANDO

Locutor: Refresque o organismo, neutralize a acidez, limpe o intestino com o Sal de Fruta Eno. Não sendo em vidros, não é o legítimo Sal de Fruta Eno.

Jingle em ritmo de foxtrot:

*Vivo no trabalho noite e dia sem parar  
Tome Emulsão de Scott  
Na escola eu dou um duro mesmo de amargar  
Tome Emulsão de Scott*

Locutor: Na anemia profunda, nas convalescenças, Emulsão de Scott rica em vitaminas, cálcio e fósforo.

Quem trabalha muito, ou faz bastante esporte  
Criança ou velho ou moço, precisa ser mais forte  
Tome emulsão de Scott, tome emulsão de Scott

Locutor: mandem suas cartas para o concurso Eno, uma folha de papel para cada resposta, endereçando-as à Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

[Vinheta final]

Almirante: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro O Pessoal da Velha Guarda em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda. Os acompanhamentos do Regional de Rogério Guimarães, cantor Gilberto Alves, pianista Lauro Araújo, locutor Luiz Brandão. Na próxima quinta-feira às 20 h, aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno.

## Programa Nº 19 em 27-3-1952 (Referência: 1952c)

Locutor: Sal de Fruta Eno apresenta O Pessoal da Velha Guarda, um programa para oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas aqui aparecerão tocadas também por um legítimo grupo de chorões, formado de bombardinos, flautas, violões, saxofones e cavaquinhos, e entoadas por legítimos seresteiros. Também aqui vocês terão o trêfego saxofone de Pixinguinha, que também dirige o Pessoal da Velha Guarda. Tudo isso ouvintes, organizado pela mais alta patente do rádio!

### ABERTURA

Almirante: Boa noite, ouvintes do meu Brasil. O Pessoal da Velha Guarda reúne-se mais uma vez aqui no grandioso teatro-auditório da Rádio Tupi para recordar músicas de sucesso dos velhos tempos. Assim fazendo está colaborando para a divulgação nos tempos de agora de músicas que são o que há de mais brasileiro, e fornecendo ao mesmo tempo informações preciosas sobre autores e datas. Honra pois ao Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da Emulsão de Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Jingle em ritmo de foxtrote lento:

*Sal de Fruta Eno*  
*Sal de Fruta Eno*  
*Alegria e bem-estar*  
*Tira o mau-humor*  
*É laxante de valor*  
*Sal de Fruta Eno*  
*Vamos tomar*

Locutor: Não seja do contra, mantenha o bom-humor diário tomando diariamente Sal de Fruta Eno. Antiácido, laxante ideal, alcalinizante eficaz, E-N-O.

*Sal de Fruta Eno*  
*Sal de Fruta Eno*

Locutor: À noite ao deitar e de manhã ao levantar, E-N-O.

### APRESENTAÇÃO DE “AI, AI”

Almirante: Este programa, pelo que podemos verificar por nossa correspondência, é muito ouvido em Minas Gerais. Há ali nas Minas Gerais ouvintes atentos a essas audições. Naturalmente há de ser pra eles uma alegria maior sempre que exibimos aqui melodias de seus conterrâneos. Minas Gerais na verdade está muito bem representada na Velha Guarda. E como boa prova disso, aqui vai para os mineiros e em atenção especial ao pedido de D. Honorina dos Passos Miranda, da cidade de Campanha, no sul de Minas, uma delicada polca que o compositor mineiro Valério Vieira dedicou às moças de sua terra. A música tem um som de um suspiro de amor. E para lhe acrescentar tal intenção, Valério Vieira, numa pausa, introduziu um suspiro falado, um “Ai, ai”. Um “Ai, ai” sentido, que foi servir também para dar nome à sua música. Atenção, pois, ouvintes da Velha Guarda, e suspirem conosco durante este lindo arranjo de Pixinguinha para a polca “Ai, Ai” de Valério Vieira.

#### 1. AI, AI

Locutor: Quer o tempo seja frio ou quente, comida pesada faz sempre mal à gente. E se você abusar dos alimentos pesados, não se esqueça do Sal de Fruta Eno para recuperar o bem-estar. Sal de Fruta Eno, antiácido saboroso, refrescante e laxativo [trio vocal cantando “E, N, O”]. Quando soar novamente o diapasão Eno fiquem atentos, pois logo em seguida apresentaremos as melodias E-N-O do concurso Eno de hoje.

### APRESENTAÇÃO DE “NÃO QUERO MAIS TEUS BEIJOS” / “SUPPLICATION”

Almirante: Durante muito tempo, aqueles que se interessavam pelas coisas de música neste Rio de Janeiro tiveram a impressão, e quase a certeza, de que certa música era puramente brasileira. É que todos a conheciam simplesmente pelo título brasileiríssimo de “Não quero mais teus beijos”. A verdade porém é que a linda valsa, pois que era uma valsa, que no Brasil se tornara conhecida por tal nome, tinha na Inglaterra o seu país de origem,

e o expressivo nome de “Súplica” (“Supplication”). Era no tempo em que o gênero chamado valsa Boston alcançava grande popularidade, e “Supplication”, além de ser divulgada pelos pianos passou também a ser preferida pelos chorões, que repetiam pelas ruas afora, nas noites de lua, os sentidos versos que um poeta anônimo adaptara à sua linda melodia. Como pouquíssimos foram os que souberam que tal música era da autoria de um tal de A. Paans, a música passou a ser considerada brasileira. E tanto assim, que ainda agora quando a nossa ouvinte Maria Rosa de Cerqueira, de Copacabana, nos pede a “Não quero mais teus beijos”, faz menção em sua carta à linda valsa brasileira. A valsa porém, ouvintes, é inglesa.\* Os versos sim são brasileiros. Mas ela aí vai.

## 2. NÃO QUERO MAIS TEUS BEIJOS / SUPPLICATION

Locutor: Uma roupa leve refresca o corpo. Sal de Fruta Eno refresca o organismo. No calor, de vez em quando, tome uma dose de Sal de Fruta Eno. Além de refrescar, combate a fermentação dos alimentos, laxa suavemente, evita a acidez. Sal de Fruta Eno! [trio vocal cantando “E, N, O”]. Atenção, ouvintes, vamos agora às melodias do concurso Eno de hoje.

Almirante: Melodia E, “música de hoje”, prêmio de 200 cruzeiros. [Clarineta sola uma peça lenta acompanhada de piano]

Almirante: Melodia N, “música de ontem”, prêmio de 300 cruzeiros. [Naípe de violinos sola um tango lento acompanhado de piano]

Almirante: Melodia O, “música de anteontem”, prêmio de 500 cruzeiros. [Flauta sola a valsa “Primeiro Amor” de Pattapio Silva, acompanhada de piano]

### APRESENTAÇÃO DE “IMPLORANDO”

Almirante: Tínhamos razão quando dissemos aqui na semana passada que os ouvintes tinham decidida predileção pelas schottischs. A afirmativa se comprova depois de cada um desses programas. É que são sem conta os ouvintes que nos telefonam mostrando o seu entusiasmo pelas schottischs que aqui são apresentadas. Toca agora a vez de ser atendido o ouvinte Rubem Grilo, da rua Miguel Ferreira, 128, na Penha, que nos pede encarecidamente para ser executada aqui a mais que linda schottisch “Implorando”, de Anacleto de Medeiros, da qual Pixinguinha escreveu este lindo arranjo para a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

## 3. IMPLORANDO

Locutor: Saúde nas crianças e alegria no lar. Três colheres de Emulsão de Scott diariamente e se assegura a saúde, evitando resfriados constantes. Emulsão de Scott fortifica por nutrição. É a mais completa combinação do óleo de figado de bacalhau, com cálcio e fósforo.

### APRESENTAÇÃO DE “AMOR TEM GELO”

Almirante: O Pessoal da Velha Guarda vai poder agora exibir pros seus ouvintes uma legítima curiosidade musical. Trata-se nada mais nada menos do que uma habanera. Provavelmente o nome habanera esteja imediatamente fazendo com que vocês lembrem da mais célebre de todas as habaneras, que é hoje em dia, sem dúvida, a que aparece na famosa ópera Carmen de Bizet. A inclusão de tal gênero na ópera é perfeitamente justificável. É que sendo de origem espanhola, por ser proveniente de Havana, de Cuba, o gênero musical era bem apropriado para dar cor local a uma das cenas da ópera. Habanera foi um gênero musical muito do gosto do nosso povo também. Foi mesmo ancestral do tango brasileiro, e portanto do nosso atual samba. Pois é desse gênero de tal importância para a nossa formação musical que O Pessoal da Velha Guarda vai dar agora um bom exemplo. Aqui vai para vocês uma habanera chamada “Amor Tem Gelo”, escrita por Miguel A. de Vasconcelos em resposta a uma outra música chamada “Amor Tem Fogo”. Vamos ouvi-la no piano de Lauro Araújo.

## 4. AMOR TEM GELO

### APRESENTAÇÃO DE “ELVIRA” / “QUISERA AMAR-TE”

Almirante: O Pessoal da Velha Guarda atende agora aos pedidos de Carlos Barreto e D. Maria de Brito, que desejam ouvir música que tanto ouviram no passado. Trata-se da triste schottisch “Quisera amar-te”, tão velha que já mais ninguém sabe o seu ou os seus autores. “Quisera amar-te”, também chamada “Elvira”, foi o cavalo de batalha de inúmeros seresteiros, e hoje revive aqui n’O Pessoal da Velha Guarda.

## 5. ELVIRA

Almirante: Aqui, ouvintes, em pleno teatro-auditório foi feito agora o sorteio das cartas que trouxeram as respostas certas para o concurso Eno da semana passada. Vamos dar aqui o resultado das cartas sorteadas aqui no nosso auditório. A melodia E da semana passada era o samba “Nunca”, que vai dar um prêmio de 200 cruzeiros a M.M. Leite, da rua Baronesa de Goytacazes, 25, em Barreto, Niterói, no estado do Rio. Acertou a melodia E. A melodia N, muitos acertaram, era a “Flor do Asfalto”, mas foi sorteada aqui no auditório a carta de João de Deus do Nascimento, rua Regente Feijó, 54, 2º andar, aqui no centro, no Distrito Federal. Este vai receber o prêmio de 300 cruzeiros. A melodia O, também muitos acertaram, mas foi sorteada aqui no auditório a carta que trazia como certo o nome de “Na casa branca da serra”, e que era de Castorina Fonseca França, rua Capitão Sena 52, Praia Formosa, Distrito Federal. Muitos evidentemente acertam nos nomes dessas melodias, mas nós fazemos aqui no auditório o sorteio e anunciamos assim publicamente aqueles que são vencedores e cujos prêmios...

Locutor: ...seguirão pelo correio.

#### APRESENTAÇÃO DE “I MORETTI”

Almirante: Qualquer ouvinte pode agora pedir qualquer música ao Pessoal da Velha Guarda, que O Pessoal da Velha Guarda atende logo. Como podem ter notado, estes últimos programas têm sido feitos todos a base de músicas pedidas pelos nossos amáveis ouvintes. Agora, por exemplo, vamos atender ao que nos pede o Dr. Gérson de Matos, de Catanduva, em São Paulo, que faz questão de ouvir aqui, como diz ele na carta, “para recordar os tempos em que andei pelo Rio de Janeiro estudando, isto aí por 1907 ou 8”, para recordar portanto a alegre polca-marcha de Cesare Bonafous chamada “I Moretti”. A postos Pixinguinha e o Pessoal da Velha Guarda.

#### 6. I MORETTI

Locutor: Refresque o organismo, neutralize a acidez, limpe o intestino com o Sal de Fruta Eno. Não sendo em vidros, não é o legítimo Sal de Fruta Eno.

Jingle em ritmo de foxtrot:

*Vivo no trabalho noite e dia sem parar  
Tome Emulsão de Scott  
Na escola eu dou um duro mesmo de amargar  
Tome Emulsão de Scott*

Locutor: Na anemia profunda, nas convalescenças, Emulsão de Scott rica em vitaminas, cálcio e fósforo.

Quem trabalha muito, ou faz bastante esporte  
Criança ou velho ou moço, precisa ser mais forte  
Tome emulsão de Scott, tome emulsão de Scott

Locutor: Mandem suas cartas para o concurso Eno, uma folha de papel para cada resposta, endereçando-as à Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

[Vinheta final]

Almirante: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro O Pessoal da Velha Guarda em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda. Os acompanhamentos do Regional de Rogério Guimarães, cantor Gilberto Alves, pianista Lauro Araújo, locutor Luiz Brandão. Na próxima quinta-feira às 20 h, aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno.

## **Programa Nº 20 em 29-5-1952 (Referência: 1952d)**

Locutor: Sal de Fruta Eno apresenta O Pessoal da Velha Guarda, um programa para oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra do Pessoal da Velha Guarda. Polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas aqui aparecerão tocadas também por um legítimo grupo de chorões, formado de bombardinos, flautas, violões, saxofones e cavaquinhos, e entoadas por legítimos seresteiros. Também aqui vocês terão o trêfego saxofone de Pixinguinha, que também dirige o Pessoal da Velha Guarda. Tudo isso ouvintes, organizado pela mais alta patente do rádio! Apresentação de Carlos Frias.

Apresentador Carlos Frias: Boa noite, ouvintes de todo o Brasil. Mais uma vez está aqui reunido O Pessoal da Velha Guarda para mais uma audição de lembranças e de brasileirismos. Ainda desta vez não temos a presença de Almirante, que continua a serviço das associadas na Bahia. Mas aqui temos o maestro Pixinguinha, que nos conduzirá pelos caminhos musicais dos velhos tempos, revivendo antigos sucessos musicais. Honra pois ao O Pessoal da Velha Guarda.

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da Emulsão de Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

### **APRESENTAÇÃO DE “ODALISCA”**

Apresentador Carlos Frias: O Pessoal da Velha Guarda prossegue no seu intuito de atender à grande multidão de ouvintes que nos escrevem pedindo esta ou aquela música de tempos que já vão longe. Explica-se esta grande afluência de pedidos pelo fato de que nada como a música se liga tão intimamente aos nossos instantes felizes. Quanta recordação não há de trazer, por exemplo, ao Sr. Cláudio A. Viegas de Pirapora esta polca de Felisberto Marques, que ele nos pede para ser executada pelo Pessoal da Velha Guarda. A polca “Odalisca”.

#### **1. ODALISCA**

Locutor: Vamos resolver o seu caso. Tome uma dose do Sal de Fruta Eno e verá como sua digestão se processará normalmente. Sal de Fruta Eno. Não confunda, Sal de Fruta só Eno. E-N-O [trio vocal cantando “E, N, O”]. Ouvintes, este é o diapasão Eno. Quando ele soar novamente, estará anunciando as melodias E, N, O do nosso concurso Eno de hoje. Portanto, fiquem atentos.

### **APRESENTAÇÃO DE “AI, MARIA!”**

Carlos Frias: Há muito tempo atrás andou em grande moda aqui no Brasil certa canção, valsa italiana de Di Capua, que logo recebeu versos de um poeta cujo nome não pudemos apurar ainda. Carlos de Andrade, que nos escreveu pedindo que fosse exibida aqui a música, também não esclareceu o nome do autor dos versos brasileiros, embora se referisse ao autor da melodia, que é Di Capua. Mas aqui está o grupo dos chorões para lembrar a célebre “Ai, Maria”.

#### **2. AI, MARIA!**

Locutor: Coma bem, beba bem, e depois digira bem como Sal de Fruta Eno. Não há digestão difícil quando há Sal de Fruta Eno para facilitá-la. Sal de Fruta Eno! [trio vocal cantando “E, N, O”]. Fiquem bem atentos às melodias do concurso Eno de hoje. Lápis e papel na mão, e toda atenção. Vai haver dinheiro. Melodia E, “música de hoje”, prêmio de 200 cruzeiros.

[Naípe de violinos toca uma valsa acompanhado de piano]

Locutor: Melodia N, “música de ontem”, prêmio de 300 cruzeiros.

[Orquestra toca um maxixe]

Locutor: Melodia O, “música de anteontem”, prêmio de 500 cruzeiros.

[piano toca “O Despertar da Montanha”]

Locutor: Escrevam o nome de cada uma dessas melodias numa folha separada e enviem suas cartas para Almirante- Concurso Eno - Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

### APRESENTAÇÃO DE “VALE TUDO”

Apresentador Carlos Frias: Vamos atender a mais um pedido aqui dos ouvintes da Velha Guarda. Trata-se do Sr. Lúcio de Alcântara, residente da Tijuca, que nos pede o choro de Jacob Bittencourt “Vale Tudo”. Vamos atendê-lo mostrando “Vale Tudo” num arranjo muito especial do maestro Pixinguinha.

### 3. VALE TUDO

Locutor: A Emulsão de Scott faz desenvolver as crianças dando-lhes dentes sãos e ossos fortes. Emulsão de Scott vitaminiza e calcifica. Emulsão de Scott constitui a mais perfeita combinação do melhor óleo de fígado de bacalhau com cálcio e fósforo. Adquirá hoje mesmo um vidro de Emulsão de Scott.

### APRESENTAÇÃO DE “CRUZES, MINHA PRIMA!”

Carlos Frias: Não são raros os casos de ouvintes que nos mandam partes de músicas pedindo que sejam elas executadas no Pessoal da Velha Guarda. E isto é muito bom, porque há de aparecer músicas que não tenhamos no arquivo da Velha Guarda. Assim, porém, não aconteceu com o ouvinte Antonio Carlos da Silva, que nos enviou a parte de piano de “Cruzes, Minha Prima!”, uma polca de Joaquim Antonio da Silva Callado. Esta polca já estava devidamente fichada em nosso arquivo sob o número 8.820. Mas nem por isso vamos deixar de ouvi-la, atendendo assim ao nosso amigo. Aí vai “Cruzes, Minha Prima!” no piano do professor Lauro Araújo.

### 4. CRUZES, MINHA PRIMA!

Apresentador Carlos Frias: Na presença do público aqui presente foi feito agora o sorteio das cartas remetidas para o concurso Eno da semana passada. Saíram vencedores os seguintes concorrentes. A melodia E, “música de hoje”, era o baião “Maria da Pá Virada”. Prêmio de 200 cruzeiros para Paulino Ceares, rua Manoel Vitorino, 511, fundos, na Piedade, nesta capital. A melodia N, “música de ontem”, era o samba “Iáia, Fruta de Conde”. Prêmio de 300 cruzeiros para José Ascensão Requena. Não estamos muito certos da última assinatura, da Fábrica Santa Rosália, em Sorocaba, São Paulo. E finalmente, a melodia O, “música de anteontem”, era a canção “A Malandrinha”, prêmio de 500 cruzeiros para Tiers Venceslau Rocha, rua São Rafael, 138, fundos, Belo Horizonte.

Locutor: Os prêmios do concurso Eno seguem todos pelo correio enviados pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

### APRESENTAÇÃO DE “CANÇÃO DE CAIUBY”

Carlos Frias: Aí entre os nossos, ouvintes, muitos hão de se lembrar de uma burlleta que fez muito sucesso em nossos teatros: “Cabocla Bonita”. Nessa burlleta aparecia uma canção de Marques Porto, Ary Pavão e Sá Pereira chamada “Canção de Caiuby”. O nosso ouvinte Pedro Cardoso vai ficar satisfeito ouvindo a “Canção de Caiuby” nesta passagem do Grupo dos Chorões.

### 5. CANÇÃO DE CAIUBY

Locutor: Uma noite perdida na farra não deve importar num dia também perdido. Recupere a boa disposição tomando logo ao amanhecer uma dose do Sal de Fruta Eno.

### APRESENTAÇÃO DE “SUBINDO AO CÉU”

Apresentador Carlos Frias: Muita razão teve o Sr. Salviano Pereira, que nos escreveu dizendo que desejava ouvir pelo Pessoal da Velha Guarda uma das valsas mais bonitas que ele conhece. E menciona então o nome de “Subindo ao Céu”, valsa de Aristides Borges. Vamos satisfazer a esse nosso amigo cedendo a vez ao Pessoal da Velha Guarda para que seja executada em arranjo de Pixinguinha a famosa “Subindo ao Céu”.

### 6. SUBINDO AO CÉU

Locutor: O Pessoal da Velha Guarda é um presente do Sal de Fruta Eno e da Emulsão de Scott aos ouvintes da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Jingle em ritmo de foxtrot:

*Vivo no trabalho noite e dia sem parar  
Tome Emulsão de Scott  
Na escola eu dou um duro mesmo de amargar  
Tome Emulsão de Scott*

Locutor: Na anemia profunda, nas convalescenças, Emulsão de Scott rica em vitaminas, cálcio e fósforo.

Quem trabalha muito, ou faz bastante esporte  
Criança ou velho ou moço, precisa ser mais forte  
Tome emulsão de Scott, tome emulsão de Scott

Locutor: Mandem suas cartas para o concurso Eno. Uma folha de papel para o nome de cada melodia.

[Vinheta final]

Apresentador Carlos Frias: E aqui se despede dos ouvintes da Rádio Tupi O Pessoal da Velha Guarda em mais uma audição de saudades. Na noite de hoje vocês tiveram os arranjos especiais de Pixinguinha para O Pessoal da Velha Guarda, os acompanhamentos do regional de Rogério Guimarães, o cantor Ernani Filho, o pianista Lauro Araújo, o locutor foi Luiz Brandão. Na próxima quinta-feira às 20h aqui estará novamente O Pessoal da Velha Guarda..

Locutor: E novamente oferecido pelo Sal de Fruta Eno.

[Término da vinheta final]

**ANEXO 3 – ROTEIROS DE PROGRAMAS O PESSOAL DA VELHA GUARDA,  
CARTAS, RECORTE DE JORNAL, PARTITURAS E FOTOS**

Figura 1 - Roteiro de uma audição *O pessoal da velha guarda* (plano geral)

O PESSOAL DA VELHA GUARDA  
Programa n.º 3  
Quarta-feira, 2 de Abril de 1947

---

1 - ORQUESTRA - CARACTERISTICA DE ABERTURA.

---

TEXT O N.º 1

2 - REGIONAL  
C O R O - PIRATA DA PERNA DE PÃO, marcha.

3 - SAXOFONES - EFEITO DO PASSO CAPENGA DO.

4 - VIOLINOS - GLISSÊS FIGURANDO LAMENTAÇÕES DO CAPENGA.

5 - SAXOFONES - IMITAÇÃO DO CAPENGA RESMUGANDO.

6 - ORQUESTRA - CAPENGA NÃO FÓRMA, polka-lindú.

7 - BATAQUE  
P A L M A S - RITMO DE JONGO; ataca forte; cae em fundo.

8 - BEN-PIX.  
REGIONAL - NO TABOLEIRO DA BAHIANA, samba jongo.

9 - ORQUESTRA - a) RITMO DE VALSA  
b) DANUBIO AZUL, valsa.

10 - GEORÇES  
C A N T O - FLOR DO MAL, valsa.

---

TEXT O N.º 2

11 - P I A N O - BREGUIRO, tango. Ataca forte; cae em fundo.

12 - ORQUESTRA - SERTANEJO, tango.

13 - BOMBARDEIRO  
REGIONAL - DANÇA, polka. Ataca forte; cae em fundo.

14 - GEORÇES  
C A N T O - OS OLHOS DELA, samba. Ataca forte; cae em fundo.

15 - C O R O  
REGIONAL - PELO TELEFONE, samba. Ataca forte; cae em fundo.

16 - BEN-PIX.  
REGIONAL - ARIKÓ NO TERREIRO, samba.  
C O R O

---

TEXT O N.º 3

17 - ORQUESTRA - CARACTERISTICA PARA FINALISAR.



Figura 2 – Roteiro da audição inaugural do *O pessoal da velha guarda* em 19 de março de 1947 (prefixo)

data: 19 Mar 1947

PROGRAMA Nº 1

O PESSOAL DA VELHA GUARDA

Abertura

---

ORQUESTRA - RITMO DE SAMBA DO PARTIDO ALTO, QUE VEM CRESCENDO, PARANDO BRUSCAMENTE:

---

LOCUTOR - (No rápido silêncio) "O Sabonete de Rector apresenta:"

---

ORQUESTRA - FRASE GRANDIOSA DE "ACORDA, ABRE A JANELA, ESTREIA:

---

LOCUTOR - (No rápido silêncio) "O Pessoal da Velha Guarda";

---

ORQUESTRA - VÁRIA, SCHOTTISCH, EM FORMA BEM DANÇANTE:

---

LOCUTOR - (Sobre a musica) Um programa para oferecer as mais lindas melodias do Brasil de hontem e de hoje, em arranjos especiais de Fixinguinha para a orquestra exclusiva do "Pessoal da Velha Guarda"...

---

ORQUESTRA - ATRAENTE, POLKA, EM FORMA GRANDIOSA, COM FERRINHA LONGA:

---

LOCUTOR - (Sobre a musica) Polkas, schottischs, valsas, modinhas, chocos... as musicas tradicionais das serenatas aqui aparecerao tambem, tocadas por um legitimo "Grupo de Choroos" formado de bombardinos, flautas, violcos, saxofonos, cavaquinhos, e entoadas por autenticos seresteiros...

---

CHORÕES  
C A N T O - Fudegse esta paixão E os aís de um coração  
Na dor cristalisar, Em porolas congelar...

---

LOCUTOR - (Sobre os 2 versos finais) Tambem aqui voces terão o melodioso encantamento da flauta de Benedito Lacerda em dialogos harmonicos com o trófege saxofone de Fixinguinha...

---

FLAUTA  
SAXOFONE - UM A ZÉRO, CHÔRO, 2 COMPASSOS INICIAIS E 2 FINAIS:

---

LOCUTOR - (Sobre a musica) Tudo isso, ovintoso, comandado pela "vaidade alta patente do Radio"...

---

ORQUESTRA - "NA PAVONA" - LIGADO IMEDIATAMENTE Á VALSA "CELELIA";

---

LOCUTOR - (Sobre a musica) T E X T O Nº 1.

---

ORQUESTRA - CRESCE E FINALISA GRANDIOSAMENTE:

Figura 3 – Roteiro de uma audição *O pessoal da velha guarda* (abertura)

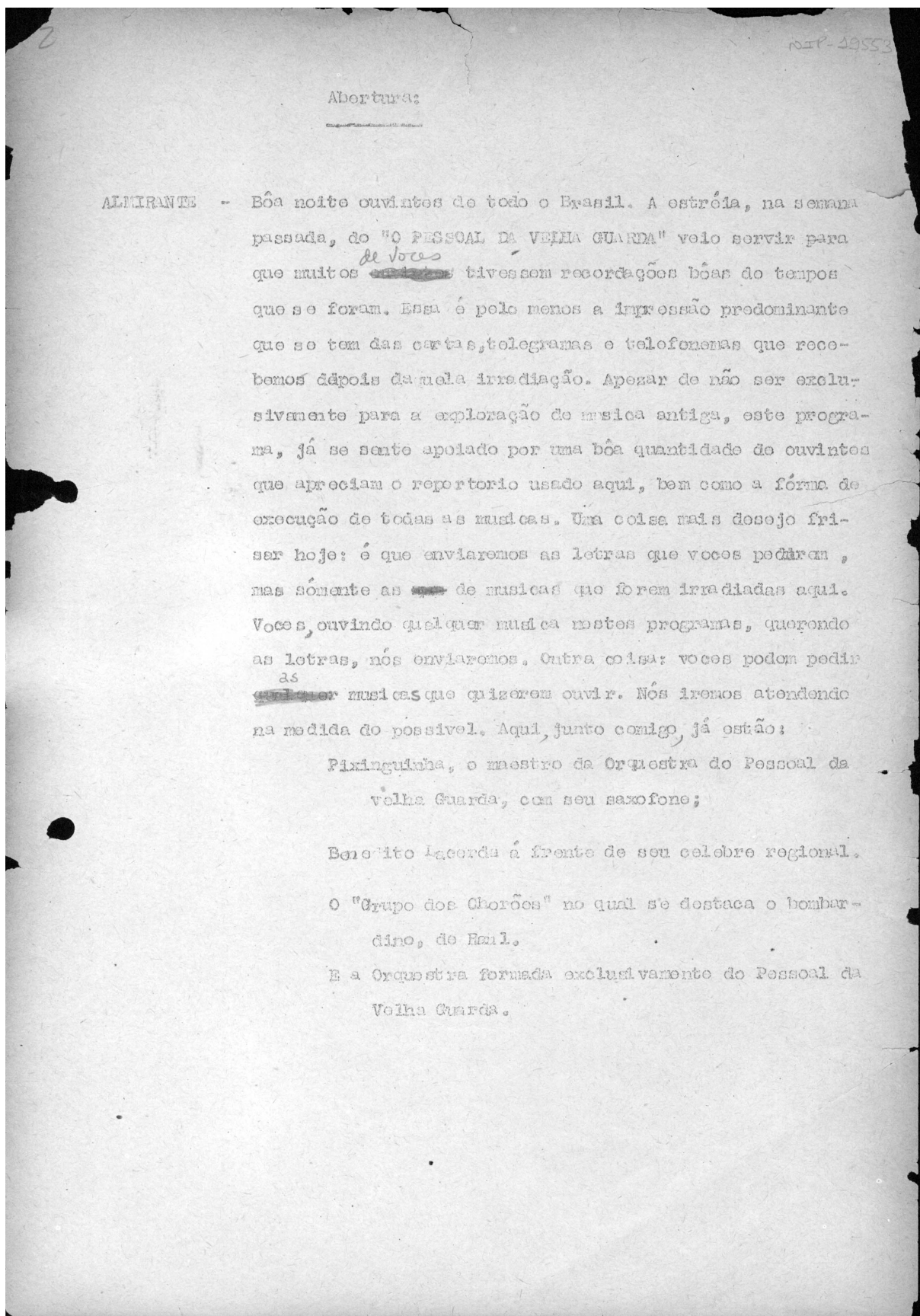


Figura 4 – Roteiro de uma audição *O pessoal da velha guarda* (apresentação de número musical)

Fig. 5 Urubatan, tango brasileiro 5

2 P I A N O - BAMBINO, tango, Ernesto Nazareth.

ALMIRANTE - (Sobre a musica) Si houve alguem que tivesse no Brasil dado grande expressão a um genero musical, esse alguem foi, sem duvida, Ernesto Nazareth. <sup>mas</sup> É errado dizer-se <sup>com o se tem dito</sup> que foi ele o inventor do tango brasileiro. O tango brasileiro foi o resultante da fusão de <sup>certos</sup> ~~varios~~ ritmos que fizeram furor em tempos remotos, tais como a habanera, o lundú e a polka. A denominação <sup>de tango</sup> andaluz, ao que tudo faz supôr, implantou-se primeiro no Brasil. Só depois, levada pelos nossos soldados que lutaram no Paraguay, se tornou conhecida na Argentina, onde se <sup>aclimatou</sup> ~~adaptou~~ e serve <sup>hoje</sup> para designar um genero tipico onde mal sobram vestigios dos ritmos que o originaram. Com o correr dos tempos o Brasil foi abandonando a designação de tango e ela ficou quasi exclusivamente para a Argentina. Na verdade o tango brasileiro só se chamou assim, por falta de outra denominação que <sup>aquele genero.</sup> especificasse melhor. Eu creio que, se o vocabulo "samba" tivesse sido lembrado antes de 1916 para indicar um genero de musica, muitas pegas que <sup>conhecemos</sup> ~~conhecemos~~ hoje como "tangos brasileiros" teriam sido apresentadas como legitimas sambas. Que um tango brasileiro nada mais é que um samba, não resta duvida. O que poderá estabelecer uma certa diferença é a opulencia da apresentação, conforme voces poderão notar neste "Urubatan", de Píxinguinha, que vai ser tocado pela Orquestra do PESSOAL DA VELHA GUARDA, ~~em~~ Prestem atenção, especialmente, no curioso fraseado que o instrumentador destinou ás 3 flautas:

3 ORQUESTRA - URUBATAN, tango brasileiro, Píxinguinha.

3.00.



Figura 5 – Carta de Érico Veríssimo a Almirante em 23 de junho de 1950

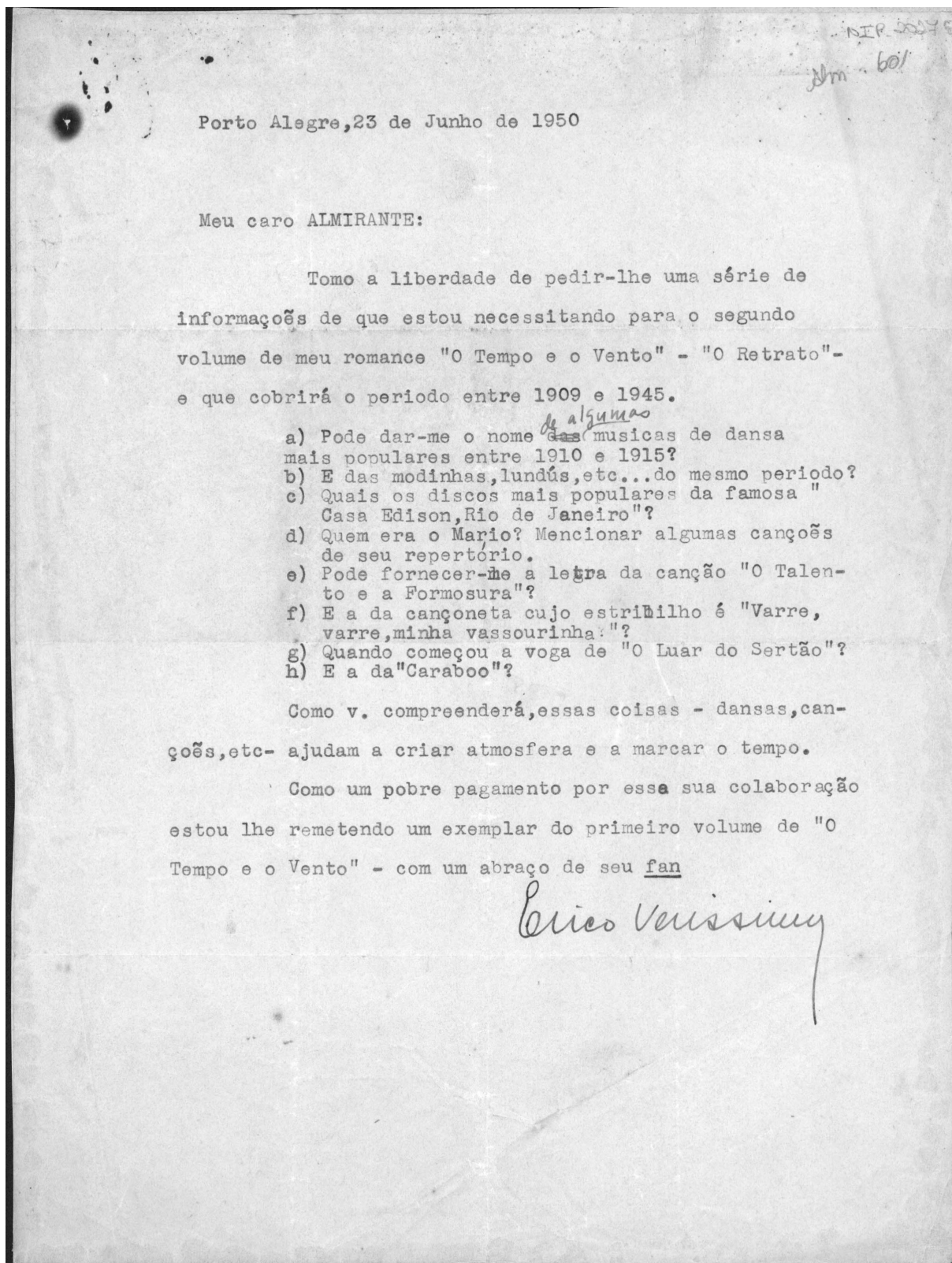


Figura 6 – Carta do ouvinte Gaspar Melo à Rádio Tupi em 24 de março de 1950

g. Gaspar Melo  
MELO

Carta 24-3-1950

A' Radio Tupi  
Programma o "Pessoal da  
Velha Guarda. Rio

Tomo a liberdade de  
enviar a' essa brilhante  
emissora um composicao  
de meu velho pai que ja  
e' falecido a 12 annos  
passado com a idade  
de 58 annos, para ser  
executado no Programma  
do Pessoal da Velha Guarda.  
Muito prazer tenho de  
ver publicad' neste programma  
esse taupo. Muito grato e  
meus respeito

Gaspar Melo.  
- musicista. -

(1)

Figura 7 – Recorte de jornal divulgando o programa *O pessoal da velha guarda*

# MELODIAS

2215



BENEDICTO LACERDA e P'XINGUINHA, expoentes máximos da nossa música popular. Musicistas e compositores consagrados. Elementos da velha guarda de "chorões" das serestas cariocas. Autores de canções popularíssimas e de fama internacional: "Carinhoso", "A Jardineira", "Eva Querida", "Brasil", "Um a Zero", "S'fres porque queres", "Seresteiro", "Vivo bem", etc. O seu número total não caberia nesta simples legenda. Ambos são exclusivos da "Victor" e da "Radio Tupi". Nesta emissora, ao lado de Almirante, os dois estão empenhados numa campanha magnífica de reabilitação da nossa música popular. "Pessoal da Velha Guarda", assim se intitula o programa que a G-3 transmite todas as quarta-feiras, às 21 horas. Todos os números apresentados são recebidos entusiasticamente pelo grande auditório que ali se reúne semanalmente. Alô! Alô, Bras'! Estejam todos a postos para participarem, também, do grande movimento nacional pela "independência da música popular brasileira".



Figura 8 – Partitura de “Flor de Liz”, de Cícero Telles de Menezes. Copista: Candinho Silva

FLOR DE LIZ

Cícero T. de Menezes

1ª 2ª

1ª 2ª

1ª 2ª

1ª 2ª

fim



Figura 9 – Partitura editada de “Dinorah”, de Benedito Lacerda

**DINORAH**  
CHÔRO *Benedicto Lacerda*

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first and second endings marked with '1' and '2'. A section is labeled 'Trio' and 'ao Trio'. The piece concludes with 'D.C.' and a double bar line with repeat dots.



Figura 10 – Fotografia de Almirante e Pixinguinha



Figura 11 – Fotografia de Pixinguinha e Almirante



#### ANEXO 4 – CD DE AUDIO (MP3) E RELAÇÃO DOS FONOGRAMAS ANALISADOS

- Faixa 01** – Programa 01 – Collector’s AER022 Lado A – referência: 1947a
- Faixa 02** – Programa 02 – Collector’s AER022 Lado B – referência: 1947b
- Faixa 03** – Programa 03 – Collector’s AER023 Lado A – referência: 1947c
- Faixa 04** – Programa 04 – Collector’s AER023 Lado B – referência: 1947d
- Faixa 05** – Programa 05 – Collector’s AER024 Lado A – referência: 1947e
- Faixa 06** – Programa 06 – Collector’s AER024 Lado B – referência: 1947f
- Faixa 07** – Programa 07 – Collector’s AER025 Lado A – referência: 1947g
- Faixa 08** – Programa 08 – Collector’s AER025 Lado B – referência: 1948a
- Faixa 09** – Programa 09 – Collector’s AER026 Lado A – referência: 1948b
- Faixa 10** – Programa 10 – Collector’s AER026 Lado B – referência: 1948c
- Faixa 11** – Programa 11 – Collector’s AER027 Lado A – referência: 1948d
- Faixa 12** – Programa 12 – Collector’s AER027 Lado B – referência: 1948e
- Faixa 13** – Programa 13 – Collector’s AER028 Lado A – referência: 1948f
- Faixa 14** – Programa 14 – Collector’s AER028 Lado B – referência: 1950a
- Faixa 15** – Programa 15 – Collector’s AER029 Lado A – referência: 1950b
- Faixa 16** – Programa 16 – Collector’s AER029 Lado B – referência: 1951a
- Faixa 17** – Programa 17 – Collector’s AER030 Lado A – referência: 1952a
- Faixa 18** – Programa 18 – Collector’s AER030 Lado B – referência: 1952b
- Faixa 19** – Programa 19 – Collector’s AER031 Lado A – referência: 1952c
- Faixa 20** – Programa 20 – Collector’s AER031 Lado B – referência: 1952d
- Faixa 21** – Prefixo do programa *O pessoal da velha guarda*
- Faixa 22** – “Tricolor” (maxixe) de Romeu Silva executado pelos Oito Batutas em 1923  
(coleção *Memórias musicais*, Biscoito Fino, 2002)
- Faixa 23** – “Linda morena” (marcha) de Lamartine Babo executada pelo Grupo da Guarda Velha em 1932
- Faixa 24** – “Meu casamento” (schottisch) de Pedro Galdino executado por Pedro Galdino e o Pessoal do Bloco – 1910 (coleção *Memórias Musicais*, Biscoito Fino, 2002)
- Faixa 25** – “Cinco companheiros” (choro) de Pixinguinha executado por Altamiro Carrilho, Antônio de Souza e Benedito Lacerda em 1947 (fitas de rolo Arquivo Jacob do Bandolim)
- Faixa 26** – “Faustina” (choro) de Gadé cantado por Almirante em 1956

**Faixa 27** – “Moleque vagabundo” (samba) de Louro cantado por Ademilde Fonseca e Garotas Tropicais em 1947? (fitas de rolo Arquivo Jacob do Bandolim)

**Faixa 28** – “Rato-Rato” (polca) de Casemiro G. Rocha cantada por Ademilde Fonseca em 1947? (fitas de rolo Arquivo Jacob do Bandolim)

**Faixa 29** – “Nininha” (polca) de Irineu de Almeida executada pelo Choro Carioca em 1912 (coleção *Memórias musicais*, Biscoito Fino, 2002)

**Faixa 30** – “Saudações” (polca) de Otávio Dias Moreno executada por Cândido Pereira da Silva e Grupo Carioca (s.d) (*A Casa Edison e seu Tempo* – CD 2 Ilustrações musicais, Sarapuí, 2002)

**Faixa 31** – “Saudações” (polca) de Otávio Dias Moreno executada pela Orquestra do Pessoal da Velha Guarda em 1947? (fitas de rolo Arquivo Jacob do Bandolim)

**Faixa 32** – “Saudações” (polca) de Otávio Dias Moreno executada por Jacob do Bandolim em 1957 (CD *Choros Evocativos*)

**Faixa 33** – “Urubatan” (choro) de Pixinguinha executado por Altamiro Carrilho em 1964 (CD *Choros imortais*)

**Faixa 34** – “Cigana de Catumby” (maxixe) de J. Rezende cantado e executado por Pixinguinha e Benedito Lacerda em 1947? (fitas de rolo Arquivo Jacob do Bandolim)

**Faixa 35** – “Cigana de Catumby” (maxixe) de J. Rezende executado pela Orquestra Cícero (s.d) (*A Casa Edison e seu Tempo* – CD 2 Ilustrações musicais, Sarapuí, 2002)