

Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Sebastião Nolasco Junior
UFG - sebjunio@hotmail.com

Magda de Miranda Clímaco
UFG - magluiz@hotmail.com

Resumo: Esse trabalho visou as interações do compositor Anacleto de Medeiros com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX, atuando como chorão e como regente de bandas. Através de fontes bibliográficas, sonoras, arquivísticas e da fundamentação em Chartier (2002), que refletiu sobre as representações sociais, foi possível considerar as implicações do músico com o choro e com a banda, num cenário sociocultural carioca de lutas de representações forjadoras de processos identitários.

Palavras-chave: Anacleto de Medeiros. Cenário sociocultural carioca do final séc. XIX/Início XX. Choro e bandas. Interações musicais e sociais. Processos identitários.

Anacleto de Medeiros: a glance at the work of a master of *choro* and bands in Rio's sociocultural scene

Abstract: This study contemplated Anacleto de Medeiros' interactions as a *chorão* and a band conductor with Rio de Janeiro's musical and social environment from the late nineteenth and early twentieth century. Based on bibliographical, audible and archival sources and on Chartier (2002), who studied social representations, we were able to analyze the musician's contributions for the *choro* and the band, in a *carioca* sociocultural scenario of struggles of forged representations of identity processes.

Keywords: Anacleto de Medeiros. Rio's sociocultural scenario from the late nineteenth/early twentieth century. *Choro* and bands. Musical and social interactions. Identity processes.

1. Introdução

A investigação aqui proposta tem como objeto de pesquisa as interações do compositor Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907) com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX e o papel desenvolvido por esse compositor como músico ligado ao gênero musical choro e como um dos principais regentes de banda brasileiros. Segundo autores como Diniz (2007), Anacleto passou grande parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro, principal centro cultural do Brasil nesse período, onde participou da efervescência sociocultural carioca que influenciou a sua produção musical, atuando de forma significativa como compositor e chorão. Por outro lado, foi considerado um dos principais regentes e arranjadores de banda da época e um dos fundadores e primeiro regente da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCBRJ). Essa banda teve um papel importante no cenário das primeiras gravações de discos brasileiras,

quando a insuficiência sonora dessas gravações trazia a necessidade de um volume sonoro potente (TINHORÃO, 2010), vindo também daí o seu destaque no presente trabalho.

As primeiras investidas nessa pesquisa, portanto, propiciaram vislumbrar a possibilidade de Anacleto de Medeiros ter transitado e contribuído para o desenvolvimento das peculiaridades linguísticas tanto do choro quanto da banda, o que levou a alguns questionamentos: Que elementos do cenário sociocultural carioca interferiram na interação de Anacleto com o ambiente do choro e das bandas? Qual o papel desse compositor no desenvolvimento da música popular instrumental brasileira nesses dois contextos? Com que processos identitários interagiu? Assim, buscando responder essas questões, objetivou-se investigar a figura histórica de Anacleto de Medeiros na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e princípio do século XX, buscando os elementos socioculturais e as interações musicais que influenciaram a sua atuação como chorão e como regente de bandas. A abordagem metodológica consistiu, sobretudo, em levantamento bibliográfico e exploração de fontes sonoras e arquivísticas. A fundamentação teórica teve como suporte o conceito de representações sociais forjadoras de processos identitários, de acordo com Chartier (2002).

2. O Rio de Anacleto

Para que pudesse ser situada historicamente a atuação do compositor Anacleto de Medeiros, julgou-se necessário uma melhor compreensão de seu *locus* de atuação, a cidade do Rio de Janeiro do período recortado. Desde a chegada de D. João VI e sua corte ao Brasil em 1808, essa cidade, então capital do país, iniciou um desenvolvimento infraestrutural, econômico e sociocultural, que, segundo Tinhorão (2010: 205), teria na segunda metade do século XIX um ponto culminante, sobretudo, com os investimentos de D. Pedro II na implementação de serviços públicos urbanos. Esses investimentos resultaram no surgimento de uma camada social diversificada, composta também pelas classes mais baixas da sociedade, o que incluiu a figura dos "pequenos funcionários de serviços públicos" e os escravos recém-libertos (1888). Foi nesse contexto que a elite do Rio de Janeiro começou a almejar a “modernização” da cidade, buscando reformar e higienizar o seu “centro”, construir avenidas largas, dentre outras melhorias, buscando imitar Paris reformada, considerada modelo de cidade moderna no final do século XIX, como aponta Pesavento (2002).

A partir do processo de modernização pela qual passou a cidade do Rio é possível vislumbrar, por meio das representações implícitas nesse desenvolvimento, o modelo de cidade que os cariocas almejavam construir. Com base nessas representações que, segundo Pesavento (2003: 41), “são portadoras do símbolo, ou seja, dizem mais do que aquilo que

mostram ou anunciam”, tal modelo elevava a cidade do Rio a ser digna do título de capital do império. Estava aí o símbolo representativo da construção de um processo identitário que atendia aos ideais impostos por uma determinada dimensão sociocultural. Embora a parcela dominante e elitizada da sociedade, por meio dessas representações coletivas, segundo a autora, buscasse uma “identidade nacional” que via num "cadinho" do Rio de Janeiro – o seu centro – um modelo de cidade moderna, as camadas mais baixas da população, nesse processo, escoadas para locais mais precários como o bairro Cidade Nova, localizado próximo à região portuária, tinham outros ideais. Essa incompatibilidade na estrutura sociocultural carioca é resultante do que Chartier (2002) denominou lutas de representações. De um lado, a força da sociedade elitizada em busca da idealização de cidade moderna e, do outro lado, a classe desfavorecida que investia nas práticas socioculturais evidenciadoras de outros processos identitários, reveladores do seu modo peculiar de ser e estar no mundo, de viver com força um presente onde não faltava encontros, uma ambiência de afeto, confraternização, sempre regada por uma música fluídica, no estilo improvisatório, por muita dança, muita comida e bebida, conforme revelado por Pinto (1936). Sobre as lutas de representações Chartier (2002: 17) diz que elas “têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. Afinado com Chartier, Silva (2014: 91) expõe que “é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”. Foi esse cenário que serviu de palco para a atuação de Anacleto de Medeiros como chorão.

3. O choro e o cenário da música popular urbana carioca

A configuração da camada social diversificada nesse contexto carioca, portanto, foi a grande responsável por produzir e, inicialmente, consumir o choro que se desenvolvia em meio a essas lutas de representações. Enquanto uma parcela da sociedade com maior projeção econômica se divertia nos teatros e dançava nos grandes salões ao som de grupos instrumentais as danças importadas da Europa, sobretudo as polcas, no subúrbio, mais especificamente no bairro Cidade Nova, as festas realizadas nas salas e nos quintais das casas das famílias humildes, comandadas por esses mesmos grupos instrumentais (formados por flauta, cavaquinho e violão) assumiam uma maneira peculiar de interpretar essas danças. Isso acontecia quando as faziam interagir com o lundu, um gênero afro-brasileiro influenciado pelos batuques dos negros e pelo fandango espanhol, como aponta Tinhorão (2010), numa

circunstância que levou a algumas das primeiras manifestações da música popular urbana brasileira, dentre elas, o choro. Se das danças européias o choro herdou a funcionalidade do tonal e a forma rondó, do lundu e do ambiente brasileiro absorveu algo da contrametricidade, da languidez e de uma ginga peculiar, isso aconteceu junto ao cultivo de um estilo improvisatório que tem a ver, sobretudo, com variações da linha melódica. Importante lembrar com Cazes (1998) que, no início, por volta de 1870, o choro não era considerado um gênero musical e sim um “modo de tocar”, através do qual os chorões executavam os ritmos e as harmonias européias nas reuniões festivas das casas de famílias humildes, só se firmando como gênero musical a partir da década de 10 do século XX. Por outro lado, Pinto (1936), através de seus relatos, observa que o choro se desenvolveu em um ambiente descompromissado, sempre regado por muita comida e bebida. Referindo-se à ambiência acolhedora e descontraída dos locais onde o choro era praticado, descreveu “aquellas [sic] festas simples onde imperavam a sinceridade, a alegria espontânea [sic], a hospitalidade, a comunhão [sic] de idéas [sic] e a uniformidade de vida!” (PINTO, 1936: 10). Nesses saraus, muitas vezes chamados por Pinto de “bocas livres”, os músicos tocavam em troca de um jantar e algo para beber, conforme pode ser observado no seu relato: “vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrário [sic] dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos sahindo [sic] de barriga. Não viemos aqui para passar "gin-ja" (que quer dizer fome). (PINTO, 1936: 17-18).

É possível perceber, a partir do cenário exposto, que os agentes envolvidos com essas práticas e costumes fundados em meio à sociedade em questão, buscavam, através do “imaginário”, se firmar como grupo social diante das condições que lhes eram oferecidas. O imaginário, para Pesavento (1995: 15), “faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”. Sendo assim, a prática e o ambiente do choro refletiam a ascensão de uma classe recém-formada que, carente de uma identidade que a representasse, buscou se fortalecer e projetar sua realidade por meio da união e classificação de seus agentes. Chartier (2002) expõe algumas modalidades da relação das representações com o mundo social:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição (CHARTIER, 2002: 23).

Anacleto de Medeiros, atuando como chorão, conviveu com esse cenário que implicava também em lutas de representações forjadoras de processos identitários.

4. Anacleto de Medeiros: um mestre do choro e das bandas

Segundo Diniz (2007), dotado de formação musical institucionalizada, Anacleto foi um dos músicos responsáveis por praticar o choro também no centro do Rio de Janeiro. O autor comenta a sua participação nesse cenário carioca:

Anacleto era participante assíduo de pelo menos uma roda de músicos no Centro do Rio, na rua da Carioca n. 40. Organizada na loja Cavaquinho de Ouro, ficou conhecida no início do século XX por reunir os músicos Luís de Sousa, Quincas Laranjeiras – o mais renomado professor de violão do seu tempo – Albertino Pimentel Carramona, Juca Kalut, Mário Cavaquinho e o jovem Villa-Lobos. A nata do choro passava por ali (DINIZ, 2007: 46).

Outro fator que pode elevar ainda mais a importância desse compositor para o cenário da música popular, ainda no dizer de Diniz (2007), é a sua atuação como maestro e arranjador de bandas. Num momento em que as bandas desenvolveram um papel significativo como opção de entretenimento, se consistindo também em importante veículo de divulgação da música popular urbana brasileira, Anacleto de Medeiros fez interagir com essa formação instrumental a linguagem musical e a sonoridade encontradas nas rodas do choro. Foi ele ainda um dos fundadores e primeiro regente de uma das principais bandas da época, a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (BCBRJ).

Diniz (2007: 42) revela que o contato de Anacleto com a música se deu nos “preparatórios para a labuta iletrada”, a Escola de Aprendizes do Arsenal de Guerra. Apesar do perfil dessa instituição, se interessou pela Banda que ensaiava no pátio da escola, iniciando, provavelmente aí, a sua paixão pelas bandas de música, que, segundo Tinhorão (2010), depois de se disseminarem no século XIX por toda a Europa, chegaram também neste período ao Brasil. Cazes, por sua vez, afirmou que na interação do músico chorão com as bandas, a influência da cultura chorística foi tão marcante, “que sua produção musical pode ser vista, também, como a tradução da linguagem das rodas de choro para a banda de música, contribuindo enormemente para o enriquecimento musical de ambas as manifestações” (CAZES, 1998 apud SOUZA, 2003: 12). Souza (2009) lembra ainda que o auge da trajetória de Anacleto como músico, compositor e maestro de banda se deu em 1896, quando foi criada a BCB RJ. Sob a sua batuta essa banda se destacou em meio às demais bandas do Rio de Janeiro, devido à qualidade técnica e a sonoridade suave obtidas, fator esse incomum às demais bandas da época. Na citação de Souza (2009), é possível notar o que Anacleto

representou para esse grupo recém-formado, contribuindo automaticamente com a música brasileira:

Como organizador e maestro ensaiador da BCBRJ, Anacleto de Medeiros contribuiu efetivamente para a cultura musical brasileira. Como arregimentador, foi, pouco a pouco, convidando os melhores instrumentistas da época para integrar essa instituição musical. Como regente, o rigor rítmico, a afinação primorosa e a maciez de interpretação em conjunto foram os elementos de destaque no cenário fonográfico. E como compositor, a expressividade e a singeleza melódicas formaram o tempero do timbre melancólico de suas valsas, enquanto que o ritmo sincopado e buliçoso foi o ingrediente principal de suas polcas amaxixadas (SOUZA, 2009: 12).

Outro fator responsável pelo destaque da BCBRJ em relação à qualidade sonora, decorrente também da atuação de Anacleto, é o fato de essa banda contar com inúmeros músicos chorões, dentre os melhores da época. Em contato com tais músicos, através dos choros que frequentava, convidava-os para participar da banda, oportunizando, também, um vínculo empregatício fixo e formal a muitos deles que até então atuavam de forma amadorística. No site da própria instituição do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/>), ao escrever um histórico sobre a BCBRJ, André Diniz e Evelyn Chaves se referem à BCBRJ como a “banda dos chorões”. Segundo esses autores Anacleto

profissionalizou músicos que tocavam dispersos em diferentes grupos da cidade. Irineu de Almeida, ou Irineu Batina, primeiro professor do genial Pixinguinha, integrou a Banda tocando oficleide ao lado dos músicos Luís de Souza (cornetim e trompete), Candinho do Trombone, Casemiro Rocha (pistonista e compositor), Liça (bombardão), Irineu Pianinho (flauta), Edmundo Otávio Ferreira (requinta) e João Ferreira de Almeida (bombardino), entre tantos outros chorões.

Nesse contexto, essa corporação deu sua grande contribuição à música popular urbana brasileira também por meio das primeiras gravações mecânicas realizadas no Brasil a partir de 1902. Como os primeiros fonógrafos, devido à limitação tecnológica não tinham grande capacidade para a captação sonora, os grupos mais utilizados nas primeiras gravações foram as bandas de música, devido o seu potencial sonoro. A BCBRJ foi a responsável pelos primeiros registros realizados pela Casa Edson, uma das pioneiras da gravação no Brasil. Segundo Franceschi (apud SOUZA, 2003: 15), “a relação das primeiras gravações encontradas no Catálogo para 1902 da Casa Edson é toda de discos com a Banda do Corpo de Bombeiros do maestro Anacleto de Medeiros”. Esse mesmo pesquisador acrescenta que “ao ouvirmos estes discos é que percebemos a diferença entre a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e as demais bandas militares. A do Corpo de Bombeiros soava com uma maciez de interpretação inesperada numa banda militar”.

Em relação ao repertório gravado pela BCBRJ nesse início do século XX, é possível notar, por meio de um levantamento realizado no site do Instituto Moreira Salles (<http://www.acervo.ims.com.br>), uma das principais fontes de gravações históricas do Brasil, que grande parte desse repertório era composto por valsas e polcas, gêneros que circulavam pela mão dos chorões. As 114 músicas gravadas pela BCBRJ na primeira década de gravação no Brasil encontradas no Instituto Moreira Salles estão divididas em: 33 valsas, 28 polcas, 23 dobrados, 11 schottisch, 8 tangos, 4 hinos, 2 marzurcas, 2 gavottas, 1 maxixe, 1 quadrilha e 1 marcha. Esse panorama pode evidenciar o repertório “chorístico” dessa banda composto pelos gêneros de dança europeus interpretados “à brasileira” pelos chorões. Aliás, sobre esse repertório, Cazes (1998: 32) diz que através do trabalho do maestro Anacleto à frente dessa banda, “a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento”. Em meio a esses registros puderam ser encontradas 14 composições do próprio Anacleto de Medeiros, dentre elas, “os schottisches *Iara*, *Implorando* e *Santinha* e as polcas *Três Estrelinhas* e *Medrosa*”, composições que Vasconcelos (apud VELLOSO, 2006: 12) diz serem de grande importância para o enriquecimento da literatura do choro.

5. Considerações Finais

O estudo apresentado buscou as interações de Anacleto de Medeiros com o cenário musical carioca do período abordado, inclusive, as suas implicações com os sentidos e significados que forjaram esse cenário. Representações relacionadas às circunstâncias sociais dos chorões, grupo que integrava, evidenciaram um sentimento de união de seus agentes, ações, discursos e posicionamentos, que apontaram para um modo peculiar de ser e estar nessa sociedade, processos identitários. Foi através das peculiaridades das suas rodas de choro, portanto, que esses músicos deram uma resposta às condições que lhes eram impostas na cidade moderna, reformada, mostrando um processo de lutas de representações. Por outro lado, nesse contexto, tanto os grupos dos chorões quanto as bandas de música, nas interações que realizaram, contribuíram para o desenvolvimento e para as imbricações sociais da música urbana que se estabelecia no Rio de Janeiro. Músicos atuantes nas duas formações levaram o choro a interagir com a linguagem da banda, e vice-versa, a encontrar nela um grande veículo de sua divulgação e desenvolvimento. Anacleto de Medeiros, como observado, foi uma peça fundamental nessas interações, levando, inclusive, através da BCBRJ, a música dos chorões aos registros fonográficos, o que, possivelmente, influenciou outro ângulo dos caminhos pelos quais essa música veio a trilhar. Pode ser observado, portanto, que, vivendo em consonância com os processos identitários que se estabeleciam na trama sociocultural do Rio, esse músico

representou, por meio de suas composições e práticas musicais, sem deixar de marcar encontro com outros grupos, o que era reivindicado pelo grupo social e musical que integrava.

Referências

- CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. RJ: DIFEL, 2002.
- DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.
- PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- _____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. Em Busca de uma Outra História: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- PINTO, Alexandre G.. *O Chôro: Reminiscências dos chorões antigos*. RJ: Tipografia Glória, 1936.
- SILVA, Thomaz T. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Thomaz T. (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014. P. 73-102.
- SOUZA, David Pereira. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. Rio de Janeiro, 2009. 149f. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes – PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Um Olhar na Produção Musical do Maestro Anacleto de Medeiros: três edições críticas*. Rio de Janeiro, 2003. 153f. Dissertação (Mestrado). Centro de Letras e Artes – PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- VELLOSO, Rafael H. S. *O saxofone no choro: introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Rio de Janeiro, 2006. 87f. Dissertação (Mestrado) Escola de Música – PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio Janeiro, 2006.

Sites consultados

- <http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/> Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.
- <http://www.acervo.ims.com.br> Acessado em: 28 de fevereiro de 2016.