

# **Joaquim Callado**

**O PAI DO CHORO**



CATALOGO  
DE MUSICAS



ANDRÉ DINIZ

# Joaquim Callado

O PAI DO CHORO



**ZAHAR**

Jorge Zahar Editor

Rio de Janeiro

Copyright © 2008, André Diniz

Copyright desta edição © 2008:  
Jorge Zahar Editor Ltda.  
rua México 31 sobreloja  
20031-144 Rio de Janeiro, RJ  
tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800  
e-mail: jze@zahar.com.br  
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo  
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Projeto gráfico e composição: Mari Taboada  
Capa: Miriam Lerner

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

---

D61j Diniz, André, 1975-  
Joaquim Callado: o pai do choro / André Diniz. – Rio de Janeiro:  
Jorge Zahar Ed., 2008.

il.

Apêndice: O que ouvir? – O que ver? – O que ler? – Cronologia  
Contém discografia  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-378-0085-0

1. Callado, Joaquim, 1848-1880. 2. Choro Carioca (Grupo musical).  
3. Compositores – Brasil – Biografia. 4. Flautistas – Brasil – Biografia.  
5. Choros (Música) – Brasil – História e crítica. I. Título.

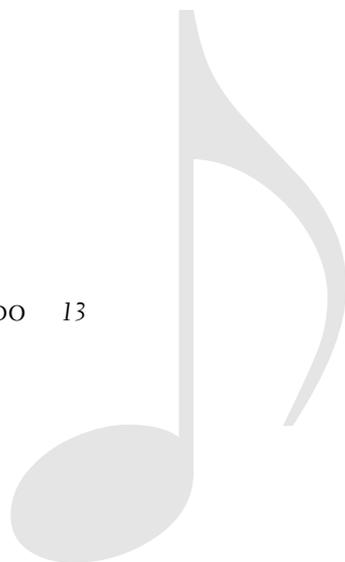
08-2201

CDD: 782.42164  
CDU: 78.067.26

---

# Sumário

PREFÁCIO, POR EDINHA DINIZ	9
APRESENTAÇÃO: TUDO COMEÇOU COM CALLADO	13
1 PRIMEIRO SOLO	15
2 O CHORO E OS CHORÕES	29
3 O IMPÉRIO DA BOA MÚSICA	41
4 O PAI DOS CHORÕES	63
5 “O MESTIÇO INOVADOR”	73
6 A OBRA DO FLAUTISTA	83
7 AS COMPOSIÇÕES E GRAVAÇÕES	101
O que Ouvir?	115
O que Ver?	116
O que Ler?	117
Cronologia	119
Notas	123
Referências Bibliográficas e Discográficas	132
Agradecimentos	140
Sobre o Autor	141
Créditos das Ilustrações	142
Índice Onomástico	144





*Para Marcos Gomes e Juliana Carneiro,  
pela amizade, oportunidade e carinho.  
Para José Ramos Tinhorão, pela referência  
de pesquisa e pela capacidade de inaugurar  
o que hoje é senso comum entre os  
pesquisadores da cultura: que a nossa  
música, moderna e cativante, é o ângulo mais  
produtivo para entender esses muitos Brasis.*



# Prefácio

O SOM DO CHORO ESTÁ AÍ, NO AR, cada vez mais presente. Ao mesmo tempo ancestral e jovem, ele soa vigoroso, conquistando novos contingentes de praticantes e consumidores entre a juventude. Embora muitos dos interessados conheçam algo de sua gênese, poucos sabem a quem ele é tributário.

O fascínio que as origens despertam parece inerente à condição humana. É como se dependêssemos delas para traçar um caminho e projetar um destino. No caso do choro, como em geral da música brasileira de caráter popular, esse conhecimento vem se construindo graças a esforços de pesquisadores devotados que conseguem superar a precariedade das fontes, o descaso institucional e, quase sempre, a falta de recursos.

Como tudo começou? De que maneira o choro se desenvolveu e chegou até aqui? Qual a intuição genial que deu origem à novidade? Quem teve essa intuição? Com que motivação? O que André Diniz nos apresenta com *Joaquim Callado, o pai do choro* é a biografia de um pioneiro, o criador de um estilo que fez escola na música brasileira.

Além de traçar a trajetória do genial flautista, o autor nos revela como a sua memória de *pai do choro* foi construída. A recuperação da biografia de Joaquim Callado por André Diniz traz, assim, os nomes daqueles que mantiveram sua lembrança viva no plano da pesquisa histórica. Sem o registro, mesmo lendário, feito pelo chorão Alexandre Gonçalves Pinto, sem a defesa de seu papel fundamental na formação da música brasileira

exercida pela folclorista Mariza Lira, e sem os esclarecimentos musicais do maestro Baptista Siqueira, a dificuldade em levantar a biografia de Joaquim Callado, hoje, seria infinitamente maior.

Superando a falta de fontes, André Diniz traçou um painel completo da vida e da obra de Joaquim Antônio da Silva Callado, o Calladinho, criador incontestável do conjunto Choro Carioca na década de 1870, grupo musical constituído de uma flauta, um cavaquinho e dois violões, com predominância de um solista. Estava criada ali a sonoridade original que passaria à história com o nome de *choro*.

Desde o ressurgimento do estilo na década de 1970 o nome de Callado se firmou como *pai do choro*. Mas faltava um registro sistematizado para o grande público, e é isso que André Diniz, agora, nos dá com a publicação de um volume (o primeiro!) dedicado a Joaquim Antônio da Silva Callado.

A pesquisa com o arquivo inédito de Chiquinha Gonzaga que comecei a desenvolver naquela mesma década de 1970 me trouxe o nome de Callado como uma das grandes admirações da maestrina. Era fácil perceber como sua primeira biógrafa, Mariza Lira, cuja fonte de informação foi o companheiro da compositora, João Baptista Gonzaga, se deixara encantar pela figura mítica do flautista. Sim, mítica, porque naquela época ainda circulavam muitas lendas a respeito do músico. Dois de seus netos, a quem entrevistei, além de reproduzirem relatos dos ciúmes da avó Feliciano despertados pela jovem pianista parceira de seu marido, acreditavam que a morte do flautista se dera por envenenamento, provocado por rivalidade e inveja de músicos.

Acompanhamos com André Diniz a evolução dessa primeira manifestação de música brasileira urbana que surgiu como conjunto instrumental responsável pelo abrasileiramento das técnicas de execução dos instrumentos europeus, revelou-se um original estilo interpretativo dos gêneros musicais importados e tornou-se, décadas depois, um gênero ele próprio, não sem antes designar os bailes animados pelo característico

agrupamento musical. Em sua evolução histórica, o *choro* foi, portanto, conjunto, estilo, baile popular, gênero musical. E em todas essas acepções, a palavra significou originalidade e vigor.

Autor de uma obra bem menor em número de composições que seus contemporâneos Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, ambos pianistas, o flautista Joaquim Callado se distingue entre os músicos formadores de uma música brasileira pela intuição genial de criar uma escola de instrumentistas populares que vem-se revelando de inesgotável criação musical.

EDINHA DINIZ

*Rio, maio de 2008*



# Apresentação:

## Tudo começou com Callado

QUANDO, EM 2002, TERMINEI MINHA dissertação de mestrado no Departamento de Memória Social da UNIRIO, nunca poderia imaginar que aquela paixão que cultivava pelas rodas de choro em minhas andanças pelo Rio de Janeiro, e não raro pelo Brasil, e que virou meu objeto de estudo, acabasse me lançando como aspirante a escritor na literatura de nossa música popular. Da dissertação *Joaquim Callado, o pai dos chorões* saiu o livro *Almanaque do choro*, que hoje, para grande surpresa e satisfação de todos nós, caminha com vigor para sua terceira edição nesta mesma editora.

E tudo começou por onde tinha de começar, pelo começo. Por um sujeito que os relatos de memorialistas, jornalistas, músicos e pesquisadores indicam ser o pai do choro e que entrou para a história como fundador do primeiro grupo de chorões e precursor de flautistas exuberantes, como Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho: Joaquim Antônio da Silva Callado.

O carioca Joaquim Callado nasceu em 1848 e viveu apenas 32 anos, tempo suficiente para transformá-lo no músico mais popular da segunda metade do século XIX. Amigo e um dos maiores responsáveis pela incursão da maestrina Chiquinha Gonzaga nas rodas musicais e boêmias do Rio, foi aluno do maestro Henrique Alves de Mesquita e ganhou, pelas mãos do imperador d. Pedro II, a Ordem da Rosa, uma das mais distintas comendas do Império. Filho de músico de banda, acabou por tornar-se

professor do único conservatório público do Brasil daquela época. Sua obra gira em torno de 66 composições, com destaque para “A flor amorosa”, a música mais gravada e executada de seu repertório nas rodas de choro do país.

Não se trata de um trabalho definitivo sobre o mestiço Joaquim Callado. Mas, passados seis anos da conclusão desta biografia, infelizmente este ainda é o único texto sobre ele. Devido à falta de informações sobre sua vida, passamos uns bons meses nos arquivos da cidade do Rio de Janeiro para encontrar, geralmente, apenas algumas linhas de referência em dicionários e estudos que abordam a história de nossa musicalidade. Por isso, o livro que ora o leitor tem em mãos traz a esperança de que o esforço empreendido para compor a vida do flautista esteja o mais próximo possível da realidade, daquela realidade tão cara aos historiadores, mas tão negociada, nos últimos tempos, diante da narrativa dos escritores e jornalistas.

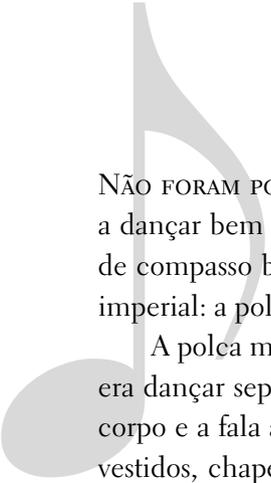
Durante a feitura deste livro, só encontramos fontes de fácil acesso na hora de organizar a obra do flautista, pois os pesquisadores Anna Paes e Maurício Carrilho já estavam fazendo um mapeamento das melodias dos chorões do último quartel do século XIX. Assim, o catálogo de composições apresentado aqui é resultado do empenho dos dois, acrescido do trabalho minucioso do flautista Leonardo Miranda, um apaixonado pelo pai dos chorões.

Torço para que esta biografia de Joaquim Callado estimule o leitor a ouvir sua obra, pois este é, sem dúvida, o nosso principal objetivo.

# 1. Primeiro Solo

“Foram convidar um lacedônio  
a ir ouvir um homem que imitava  
com a boca o canto do rouxinol.  
‘Eu já ouvi o rouxinol’, respondeu ele.  
A mim, quando me falaram de um homem  
que tocava flauta com as mãos,  
respondi: ‘Eu já ouvi o Callado’.”

MACHADO DE ASSIS<sup>1</sup>



NÃO FORAM POUCAS AS MOÇAS e rapazes que, no ano de 1845, passaram a dançar bem juntinho, ao som de uma novidade vinda da Europa que, de compasso binário e melodia saltitante, virou febre no Rio de Janeiro imperial: a polca!

A polca mudou os hábitos da sociedade patriarcal. Como o costume era dançar separado minuetos e quadrilhas, com a polca veio o calor do corpo e a fala ao pé do ouvido. A polca chegou até a designar nomes de vestidos, chapéus, pessoas e epidemias. O jornal humorístico *Charivari* dizia que se “dançava à polca, andava-se à polca, trajava-se à polca, enfim, tudo se fazia à polca”.<sup>2</sup>

A polca agitava, no plano da dança, uma sociedade que andava agitada na política. D. Pedro II fora coroado imperador do Brasil com apenas 15 anos de idade, em 1841, com o intuito de acalmar, com a sua autoridade de monarca, as revoltas provinciais contra a capital do Império, o Rio de Janeiro, centro das decisões políticas do país. O Rio, para os revoltosos, era uma nova Lisboa.

A última dessas revoltas que ainda balançaria os símbolos imperiais antes das longas décadas de calmaria do Segundo Reinado seria a Praieira,

em 1848. Tratava-se de mais uma tentativa dos pernambucanos, agora influenciados pelo ideário revolucionário dos socialistas europeus, de lutar contra os desmandos do poder da capital e o domínio dos portugueses. Como o jornal deles, *Diário Novo*, ficava na rua da praia, acabaram recebendo o apelido de “praieiros”. Latifundiários, comerciantes e setores médios da sociedade deram-se as mãos para combater juntos. Porém, como sempre acontecia nessas insurreições, na hora em que a revolta ganhou propostas mais participativas e democráticas, a elite recuou e deixou o povo andar com as próprias pernas. Muitos populares foram presos e torturados pelas milícias do Império.

Foi nesse mesmo movimentado ano de 1848, em que a Europa viu publicado *O manifesto comunista* de Karl Marx e F. Engels – que incendiaria ainda mais as barricadas revolucionárias –, que nasceu, em 11 de julho, um flautista mestiço que faria história na música popular: Joaquim Antônio da Silva Callado.

Tal qual outros músicos, Callado nasceu em berço musical. E é impressionante a ligação desses instrumentistas populares com as bandas de música. Callado, bem como o nosso contemporâneo e renomado clarinetista Paulo Moura, era filho de mestre de banda. Joaquim Antônio da Silva Callado, pai, era professor de música, tocador de cornetim e trompete e regente da Banda Sociedade União de Artistas. Não há registros de que a mãe, Matilde Joaquina de Sousa Callado, tenha tocado algum instrumento – apesar de ser comum à época as mulheres aprenderem piano ou bandolim. Mas a música fazia parte do dia-a-dia de Matilde.

A família freqüentava os encontros promovidos pelas sociedades musicais e apreciava os festejos de Carnaval. Joaquim Callado, pai, era pintor da Sociedade Carnavalesca dos Zuavos, e conta-se que Callado, ao seis anos, já assistia aos desfiles. Surgidas em 1855, essas sociedades levavam para o Carnaval, com suntuosidade, personagens da história mundial, como Nicolau I e Luís XIII. As pioneiras foram a Club X, a Zuavos e a União Veneziana.

Joaquim Callado herdou o gosto dos pais pelo Carnaval de rua. Participava dos préstitos das sociedades e acabou inspirando-se na festa de



*Um grupo de mulheres tocando bandolim, instrumento que, com o passar dos anos, seria fundamental para o choro.*

momo para compor, aos 19 anos, sua primeira melodia conhecida: a quadrilha “Carnaval de 1867”. Nesse ano é fundada e desfila pela primeira vez a Sociedade Carnavalesca Democráticos (ainda hoje sua sede é referência na noite carioca da Lapa). As sociedades do já adulto Callado tinham um perfil diferente. Mantinham o luxo das pioneiras, mas traziam em seus desfiles a crítica aos costumes da época e inauguraram o Carnaval das mulheres despidas. Os desfiles de cavalos e os carros com ricas fantasias foram substituídos pelas festivas bandas de música em carros que mais pareciam panfletos políticos. A Zuavos, em que Callado pai era pintor, virou Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo e, ao lado do Clube dos Fenianos e do Clube dos Democráticos, era uma das mais populares. No meio desse mesmo ano de 1867, no dia 19 de junho, Callado perderia o pai, aos 52 anos, vítima de infarto.



*Pintura de um folião da Sociedade Carnavalesca dos Zuavos.*

As primeiras melodias Callado aprendeu com o pai, que, além de ser professor de música, tinha muitos amigos que freqüentavam sua casa e adoravam ensinar um pouco de música àquele menino que vivia tocando piano com as mãozinhas desajeitadas. Até porque seria improvável Callado estudar nas raras e caras “escolas” particulares que existiam, mantidas por músicos famosos. Já no final da adolescência, e totalmente apaixonado pela flauta transversa, teria aulas com o maestro Henrique Alves de Mesquita, o “professor dos chorões” do século XIX. Henrique, a quem a nossa historiografia ainda precisa fazer justiça devido a sua importância no meio cultural carioca, virou referência para o quarteto inaugural da música popular instrumental no Rio: Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré. Só para o leitor avaliar o papel de Henrique na segunda metade do século XIX, foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga se inspirou, compôs e tocou a sua primeira melodia de sucesso, a polca “Atraente”; foi com ele que Anacleto teve aula no Conservatório de Música e se apresentou publicamente nos teatros do Rio; foi com ele ainda que Callado aprendeu regência e composição. O pianista Ernesto Nazaré, realçando sua importância, fez para ele o tango “Mesquitinha”. O maestro foi o primeiro músico do Império a ir como bolsista para a Europa, em 1857, quando Callado tinha então nove anos. Quando voltou, em 1866, passou a ministrar aulas para o jovem flautista de 18 anos.

A proximidade entre Joaquim Callado e outros jovens músicos populares do maestro era uma grande oportuni-

de para que conhecessem um pouco mais da linguagem que haviam escolhido para ganhar a vida. Em um Rio de Janeiro provinciano e diminuto em seu espaço social, era muito comum o encontro de músicos de diferentes níveis sociais; eles estavam sempre se cruzando, trocando informações e participando de audições públicas. Essa convivência contribuía significativamente para o aprimoramento de suas técnicas.

A única escola pública de música do país tinha sido fundada no mesmo ano de nascimento do flautista Callado: 1848. O imperador d. Pedro II acolhera as reivindicações dos músicos, liderados pelo maestro Francisco Manuel da Silva, para a criação do Conservatório de Música. A escola oferecia vagas gratuitas para homens e mulheres e muitos dos principais nomes da música brasileira de meados do século XIX passaram pela instituição. No futuro, quando ela tivesse três décadas de existência, o balzaquiano Callado seria seu professor na cadeira de flauta.



*Maestro Henrique Alves de Mesquita, considerado o professor dos chorões do século XIX.*



*Conservatório de Música na rua da Lampadosa, atual Luís de Camões, no Centro do Rio. Única escola pública exclusiva de música do Império. Callado foi professor na cadeira de flauta.*

Hoje ela está incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e sua sede fica no carioquíssimo bairro da Lapa.

Por falar em escola e educação, a ilustre figura do imperador, que para muitos foi o monarca mais sábio do século XIX, não foi suficiente, durante os seus quase 50 anos de governo, para mudar o quadro desigual e elitista da educação no Segundo Reinado. Apesar de d. Pedro II ter feito discursos em favor da educação na Assembléia Legislativa do Império, reforçando as leis que asseguravam o ensino gratuito na Constituição de 1824 – e que obrigavam a criar escolas de primeiras letras nas cidades e vilarejos e escolas para meninas em cidades maiores –, suas idéias não foram colocadas em prática. Os professores que ministravam o ensino básico eram geralmente leigos e, sem apoio do governo, rapidamente se afastavam do magistério. Parece que, mesmo sendo homem de ciência e artes, d. Pedro II não aproveitou seu poder de monarca para motivar as forças políticas a implantarem no país uma educação que atendesse à maioria dos jovens.

Diga-se, a propósito, que a instrução gratuita era restrita à população livre. Os escravos não eram considerados cidadãos e sim mercadoria (sintoma clássico do secular fantasma da desigualdade e do atraso da nação). As famílias de baixa renda eram obrigadas a matricular seus filhos nas escolas primárias, caso contrário teriam de arcar com multas pelo “descaso” para com sua prole. E as escolas públicas eram profissionalizantes, delimitando bem o espaço do trabalho manual para a população pobre, enquanto para as elites era reservado o ensino secundário e universitário, ou seja, o trabalho intelectual da sociedade.<sup>3</sup>

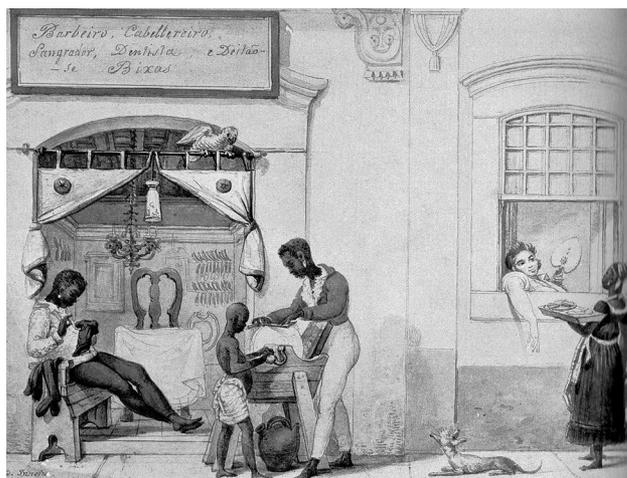
Não há notícias sobre onde Joaquim Callado estudou. Acho pouco provável que tenha freqüentado as escolas de arte e ofício, criadas para meninos muito pobres que voltavam para casa só no final de semana – quando tinham casa para voltar. Alguns músicos do final do século XIX estudaram em escolas com esse perfil, como Anacleto de Medeiros e o maestro Francisco Braga, seu companheiro no Conservatório de Música. O primeiro estudou na Escola de Aprendizes do Exército e o segundo, na

Escola dos Meninos Desvalidos. Mas o flautista Callado, embora fosse de classe média baixa, tinha pai com emprego, o que permitiu que a família comprasse um piano e, posteriormente, uma flauta. Por isso, não é difícil imaginar que muitos daqueles professores de primeiras letras, desestimulados com o trabalho para o Estado, garantissem seus rendimentos ministrando aulas em casa como preceptores.

Se pairam dúvidas sobre a formação inicial do jovem Callado, sabemos que, do ponto de vista da aprendizagem musical, o que formava mesmo os instrumentistas da época eram os diversos tipos de bandas que foram se constituindo na cidade. A banda era sempre a escola mais acessível à realidade social dos músicos. E, como filho de mestre de bandas, Joaquim Callado freqüentava-as desde pequeno.

As primeiras de que se tem notícia eram grupos conhecidos como barbeiros – uma espécie de “banda primitiva” –, que existiam desde o século XVIII. Eram formadas, basicamente, por escravos obrigados pelos senhores a aprenderem novos ofícios, e a profissão de barbeiro era a única a deixar tempo vago para a aprendizagem de outros trabalhos, daí a denominação desses grupos. Os barbeiros se apresentavam em festas religiosas, profanas e até oficiais; tocavam dobrados, fandangos e quadrilhas. Era comum encontrar nos jornais notas ressaltando a qualidade musical de es-

*Nesta aquarela de Debret, podemos notar o tempo ocioso dos escravos barbeiros, que acabavam aprendendo outros ofícios, como o de músico.*



cravos postos à venda. O pintor Debret, em seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, oferece um retrato dos barbeiros do período: “Dono de mil talentos, ele [o barbeiro] tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda como de executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, em verdade arrançadas ao seu jeito.”<sup>4</sup>

No terceiro quartel do século XIX, a “música de barbeiro” foi perdendo espaço para outras formas de representação musical. Seu espírito foi canalizado para os grupos de instrumentistas, mas é nas bandas de música urbanas que detectamos mais claramente a sua continuidade. Com o surgimento das bandas da Guarda Nacional, em 1831, teve início o desenvolvimento das bandas militares nos grandes centros do Império, cujas apresentações, nos coretos das praças e nas festas cívicas, as transformaram em referência obrigatória de diversão. Logo surgiram as bandas civis, que imitavam sua formação e tocavam em bailes e também nos coretos.

O coreto foi o espaço público crucial para a exibição dos músicos e a democratização da arte musical (até hoje, em cidades pequenas, ele cumpre esse papel). Cada praça ostentava um coreto. E era chique tê-lo. Coreto é diminutivo de *coro*. Refere-se também a uma parte ou ao todo das capelas laterais das igrejas, sempre objeto de atenção dos artistas. No século que estamos retratando, o coreto instalado na frente ou em um dos lados da matriz adotou a forma circular e abriu-se para bandas, orquestras e grupos e para a dança do povo. Fora da igreja, todos podiam usá-lo, por isso foi um valioso elemento de estímulo ao gosto musical e à integração social.

Com a diversidade de bandas musicais, o Rio de Janeiro se consolidou nesse momento como centro formador de músicos profissionais. Músicos que não raro tinham nelas a única maneira de fugir da miséria em que se encontravam. Estamos falando de um tempo em que ser instrumentista de banda representava comida e dignidade.

A familiaridade com o ambiente musical da época, somada ao aprimoramento de sua arte, vai despertar no espírito do nosso flautista uma linguagem muito particular, possibilitando que ele se torne um dos músicos mais populares da cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. E foi como instrumentista, compositor e organizador dos primeiros grupos de choro da cidade que Joaquim Callado se tornou conhecido da população carioca.

\* \* \*

JOAQUIM CALLADO ERA UM MESTIÇO que usava sempre um pince-nez – aqueles óculos pequenininhos que eram utilizados para ler de perto – e espessos bigodes negros caídos nos cantos da boca. Seus cabelos tinham um tratamento especial. O músico separava-os bem ao meio, deixando salientes dois relevos chamativos. Parece que sua forte feição mestiça caía bem no gosto das mulheres. Não eram apenas as audições que fazia nas casas das senhoras que o levavam a homenageá-las com composições. Também sua simpatia e seu jeito afável o incentivavam a escrever músicas para mulheres. A polca “Querida por todos”, feita para Chiquinha Gonzaga,



*Joaquim Callado sem o bigode que o caracterizaria em imagens da época. Aqui o jovem flautista poderia ter uns 19 anos.*



*Callado de óculos e gravata-borboleta, em sua fase mais madura, já reconhecido na cidade como um dos grandes nomes da música na segunda metade do século XIX.*

é uma dessas melodias. “Ernestina”, “Salomé”, “Celeste”, “Conceição”, “Maria Carlota” e “Aurora” fazem parte de uma lista em que podemos incluir as sutis “A desejada”, “Dengosa” e “A sedutora”.

Alguns dos títulos de suas peças influenciaram o espírito brincalhão com que os músicos populares do período nomeavam as composições. Esse estilo meio zombeteiro e duelístico passaria para a tradição do choro e das marchas de Carnaval: “Ai, que gozos”, “Cruzes, minha prima!”, “Como é bom”. E ainda podemos confrontar com outras da época: “Durma-se com um barulho deste”, “Gago não faz discurso/ Dentuça não fecha a boca”, “Capenga não forma/ Corcunda não perfila”.

Callado compunha suas músicas com muita simplicidade, em qualquer momento do dia. Bastava ter uma inspiração que escrevia, por exemplo, nos largos punhos descartáveis que então se usavam, sobre algum livro, em um canto de jornal ou mesmo em papel de pão. Não raro, ao caminhar pelas estreitas ruas do Rio, parava num café cantante para elaborar a melodia que vinha em seu pensamento. O bonde era outro local onde a inspiração do mestiço chegava, ao longo dos vagarosos trajetos puxados a tração animal.

Os caminhos percorridos por suas músicas são sempre cheios de surpresas, o que nos leva a crer que ele conhecia profundamente harmonia (mais uma vez sobressai o aprendizado com o maestro Henrique). Mostrava preocupação com o virtuosismo e a exploração dos recursos da flauta, o que resultava em lindas músicas. Era com esses recursos que tirava do instrumento toda a sua musicalidade e, se me permitem, com fôlego de diva de ópera. Tocava flauta de ébano (feita com a madeira de mesmo nome e com chaves de número variado). As modernas flautas transversas Boehm – nome do ourives e flautista alemão Theobald Boehm, que as desenvolveu –, com sonoridade sensivelmente melhor, só se tornariam conhecidas no Brasil com a chegada do flautista belga Mathieu-André Reichert, em 1859, e demorariam um pouco para se popularizar.



O doutor Gonzaga Filho, irmão da maestrina Chiquinha Gonzaga, transcreveu textualmente em seu livro *Palestra* a opinião de Callado sobre a flauta:

Possuo duas flautas, uma para concertos e recreio próprio e outra que estou amansando. Os instrumentos de sopro seguem a sorte do piano. A princípio reclamam ser surrados durante certo tempo: chegam depois ao período de mansidão, ao cabo de largo tempo decaem, tornam-se desafinados e é perder esforços corrigi-los.<sup>5</sup>

O folclorista e musicólogo Renato Almeida escreveu que Joaquim Callado tinha “não só um sopro muito segu-

*Um dos muitos cafés da cidade do Rio, onde artistas como Callado iam para bater papo e, freqüentemente, criar melodias.*

ro, como ainda uma técnica assombrosa, dizendo-se que executava quase sempre toda a melodia em rapidíssimos saltos oitavos, dando a impressão perfeita de que eram duas flautas a tocar”.<sup>6</sup>

O chorão Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como Animal, ao relatar as suas memórias do choro, que remontam aos últimos anos do século XIX, afirmou que

Callado foi um flautista de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o seu valor, na



sua flauta, quando em bailes, serenatas (que eram feitas em plena rua, pois naquele tempo eram permitidas, não havendo intervenção da polícia). Callado tornou-se um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo.<sup>7</sup>

Alexandre Pinto, ainda confirmando a firmeza e a técnica do sopro de Callado, mas fornecendo informações que fortalecem a lenda de que o flautista era considerado “um deus” no

*Flauta de Callado  
que se encontra  
na Universidade  
Federal do Rio de  
Janeiro.*

meio do choro, diz-nos que, de certa feita, ele foi convidado para tocar em um teatro da cidade. Ao chegar, colocou sua flauta na estante e alguém, com a intenção de estragar sua apresentação, desaparafusou uma das chaves do seu instrumento. Callado nem notou, pois “tocou à força do beijo” e foi aplaudidíssimo pelo público. E o mesmo Alexandre resumiu que ele não era só

músico para tocar de primeira vista, como também para compor qualquer choro de improviso, quantas vezes acha-

va-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 zás! 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 linda inspiração da mesma.<sup>8</sup>

Nascia o pioneiro flautista do choro Joaquim Callado.



## 2. O Choro e os Chorões

*“O choro é a alma musical do povo brasileiro.”*

VILLA-LOBOS<sup>1</sup>

HÁ UMA GRANDE DISCUSSÃO ENTRE OS pesquisadores sobre a gênese do termo “choro”. Vou citar rapidamente as principais versões sobre a origem da palavra, embora, particularmente, prefira a definição do maestro Baptista Siqueira. Segundo ele, é provável que o termo tenha surgido, na segunda metade do século XIX, a partir da “colisão cultural” entre “choro” (de “chorar”) e *chorus* (em latim, “coro”, “pequeno grupo”). Já para o folclorista Luís da Câmara Cascudo, a palavra “choro” vem de “xolo”, festa que os negros faziam nas fazendas no período colonial. Por confusão com a parônima em português, passou a ser escrita “xôro” e chegou às áreas urbanas como “choro”. O pesquisador Ary Vasconcelos pensa diferente. Para ele, “choro” vem de “chorameleiros”, grupos de instrumentistas famosos na era colonial. Os chorameleiros utilizavam instrumentos de sopro, o que levou o povo a associar qualquer grupo musical a eles, e o termo acabou sendo encurtado para “choro”. O pesquisador José Ramos Tinhorão segue outra linha: em sua visão, a palavra vem das baixarias executadas nos graves dos violões (em tom plangente), que possibilitariam o teor melancólico da melodia, quase um choro.<sup>2</sup>

O que sabemos, com certeza, é que, no início, a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam. Mas na década de 1920, quando Pixinguinha começava a ser a referência máxima do estilo, já se usava “choro” para falar de um gênero consolidado. Hoje, o termo pode tanto ser empregado nessa acepção como designando um repertório de músicas que inclui vários ritmos (característica libertária do gênero).

O choro das últimas décadas do século XIX abarcava diversos gêneros estrangeiros abasileirados: valsas, polcas, quadrilhas e schottisch passeavam pelas flautas, cavaquinhos, violões, oficleides e clarinetes dos músicos cariocas. O choro era filho da polca européia com ritmos afro-brasileiros. Os chorões, nome dado aos grupos de instrumentistas populares que tocavam choro, se apresentavam em aniversários, festas populares, casamentos e batizados, nos arranca-rabos de “cabeças-de-porco”, nas estalagens iluminadas a lamparina de querosene e também nos salões da elite imperial. Mas era no calendário religioso que se faziam mais presentes. Longe do advento do disco e da Era do Rádio, e ainda com o teatro de revista dando seus primeiros passos, eram eles os maiores divulgadores das novas composições populares, iniciando a “nacionalização” dos gêneros musicais estrangeiros.

Joaquim Callado era filho da primeira geração de chorões, que compreende o período que vai de 1870 até 1889, segundo a classificação de Ary Vasconcelos.<sup>3</sup> A seu lado destacam-se Viriato Figueira, flautista e saxofonista, Virgílio Pinto, flautista e compositor, Saturnino e Miguel Rangel, flautistas, Juca Vale-Violão, Ismael Correa, Lequinho, Luizinho, Baziza Cavaquinho e outros tantos músicos.

A música produzida por esses instrumentistas era fruto da diversificação da sociedade carioca, do crescimento das camadas médias e de uma maior demanda por entretenimento. O Rio de Janeiro crescia com investimentos econômicos, ocasionados pelo fim do tráfico negreiro, em 1850. Principal cidade brasileira e centro nervoso vital da política nacional, o Rio da década de 1880 rumou em direção a uma maior especialização do trabalho e ao aumento da burocracia estatal: o número de funcionários públicos mais que dobrou, passando de 2.351 para 5.074. O de advogados triplicou, indo de 242 para 761; o de médicos subiu de 394 para 965; e o de empregados do comércio – lojistas e ambulantes – explodiu de 23.481 para 48.048.<sup>4</sup>

O historiador José Ramos Tinhorão dá uma descrição das mudanças ocorridas no Rio de Janeiro após 1850:

Como não poderia deixar de ser, essa multiplicação de obras e negócios ... iria implicar a simplicidade do quadro social herdado da Colônia e do Primeiro Reinado. E isso se traduziria no aparecimento, ao lado da moderna figura do operário industrial (às velhas fábricas de chapéus e calçados vinham somar-se outras, como a primeira fábrica de chocolate, em 1864, e a de fumos e cigarros, em 1874), das camadas algo difusas dos pequenos funcionários de serviços públicos – repartições civis e militares, Correios e Telegrafia, Alfândega, Casa da Moeda, Arsenal da Marinha, Estrada de Ferro Central do Brasil – e de empresas particulares (inglesas, belgas e norte-americanas) da área dos transportes urbanos, da produção de gás e da iluminação pública.<sup>5</sup>

A citação resume as transformações econômicas e a complexidade social que se delineavam no espaço urbano do Rio de Janeiro. Os próprios chorões vinham das camadas médias da

*Um grupo de chorões. Sentado à esquerda, o professor de violão Quincas Laranjeiras. Atrás dele, com uma flauta na mão, o jovem Pixinguinha.*



sociedade: trabalhavam nos Correios e Telégrafos, nas bandas militares e em pequenos cargos públicos. A condição de boêmios não permitia que tivessem atividades mais rigorosas, como as de assentadores de trilhos da Central ou de estivadores do cais do porto. Esses chorões geralmente residiam na Cidade Nova, bairro construído sobre o mangue, e em vilas que iam do Centro antigo até o Estácio e a Tijuca, pois pertenciam a uma camada social que os diferenciava dos moradores dos cortiços e dos barracos do morro de Santo Antônio.

A população do Rio de Janeiro crescia intensamente. Entre 1872 e 1890, o crescimento foi de mais de 4% ao ano, resultado em grande parte da intensificação das migrações internas – decorrentes do desmoronamento da ordem escravista – e da chegada de imigrantes estrangeiros.<sup>6</sup> No início da década de 1890 a cidade tinha mais de meio milhão de habitantes, dos quais apenas metade havia nascido nela; os demais vinham de outras províncias, como Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e São Paulo.

Todos queriam uma oportunidade de trabalho na capital do Império, para fugir do ar atrasado do campo e das pequenas províncias. Eram, sobretudo, negros libertos e, antes de 1888, escravos fugidos. O Rio se viu repleto de artistas que acabavam sobrevivendo muitas vezes em ambiente insalubre e que atuavam em saraus e bailes populares ou ingressavam nas bandas de música.

*Cidade Nova,  
berço dos sons  
miscigenados que  
iam formando  
a musicalidade  
carioca.*



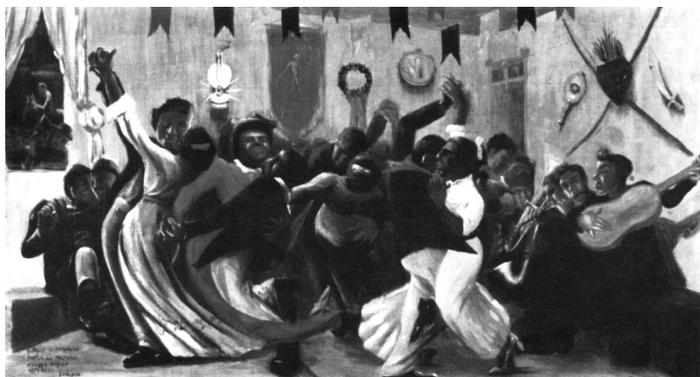
Alguns desses artistas migrantes iam trabalhar nos bailes caseiros, tocando noite adentro. Quando não havia uma boa oferta etílica e gastronômica por parte do anfitrião, era comum afirmarem que o “gato dorme no forno” ou que “não tem pirão”. Muitas vezes os músicos “davam no pé” quando faltava comida e bebida, já que o “pirão da festa” era fundamental para o andamento da roda de choro.

É no livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto, que encontramos, mais uma vez, informações sobre o ambiente social das festas desses tempos:

Os choros, quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu uma festa naqueles tempos em casa. Hoje ainda este nome não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os choros de hoje não serem como antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos. ... [entrando muitas vezes] o sempre lembrado oficleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões.

Prosegue o autor:

As festas em casa do Machadinho se prolongavam por muitos dias, sempre na maior harmonia de intimidade e entu-



*Baile de choro na Cidade Nova em óleo sobre madeira intitulado “Festa” (1909), do artista Joachin. À direita, podemos notar os instrumentos do choro: violão, sopros...*

siasmo, e eram dignos de grande admiração os conjuntos de chorões que se sucediam uns aos outros, querendo cada qual mostrar as suas composições e o valor de suas agilidades mecânicas e sopro aprimorado.<sup>7</sup>

Esses bailes modestos, com a participação musical dos chorões, não eram bem-vistos por parte da elite carioca. Eram vários os nomes depreciativos para caracterizar tais eventos: forrobodó, maxixe, chinfrim. Um artigo do teatrólogo França Júnior, da década de 1870, publicado no jornal *O Paiz*, faz um retrato do preconceito vigente: “Não há habitação modesta onde, no dia seguinte ao de um forrobodó, maxixe, chinfrim, como se diz na gíria, não se veja a dona da casa a mandar a negrinha empastar de barro as manchas de gordura que sujaram o soalho.”<sup>8</sup>

Callado tocou nos forrobodós que aconteciam em estalagens modestas, cortiços, pensões e clubes, alegrando esses ambientes até alta madrugada. Sua residência ficava, como se diz na gíria, na “boca da botija”, ou seja, na área em que mais as “negrinhas tinham que limpar as paredes depois dos bailes”, segundo o pouco afeito à criatividade popular França Júnior. Morava na pulsante Cidade Nova, bairro de afro-descendentes que era o pulmão musical do Rio. Residiu na mesma rua em que a baiana Ciata moraria anos depois (Visconde de Imtaúna, n.117). Foi na casa da principal matriarca do samba que surgiu o lendário “Pelo telefone”, que, ao ser registrado na Biblioteca Nacional, entrou para a história como pioneiro do gênero. Calladinho, como era carinhosamente chamado nas festas, circulou como poucos músicos na região em que o sambista Heitor dos Prazeres chamou de A Pequena África. A construção da avenida Presidente Vargas, nos anos 1950, só deixaria para as nossas gerações a música e a imagem do bairro.

O flautista, que também vivia de dar aulas particulares, conseguia manter uma relação um pouco mais profissional, ganhando cachê, nas festas que as famílias de classe média faziam para apresentar suas filhas à sociedade. Aí Callado tocava solo ou, o que deveria acontecer com frequência, ao lado de uma sinhazinha ao piano.

As audições nas casas populares e nos “arranca-rabos” ele as fazia pelo prazer de se divertir com os amigos, comendo e bebendo em meio à fartura que os festejos proporcionavam. E seria nesses espaços, ao som de flauta, clarinete, violões, cavaquinho, trombone, oficleide e pistom, que Joaquim Callado exercitaria sua verve de flautista chorão, brincando descontraído e sem compromisso com as melodias, num clima envolvente que marcaria os primários passos do choro.

Em 1870, o jornal *Diário de Notícias* relatava uma apresentação beneficente de Callado – tão comum entre os músicos populares em nossa sociedade cristã – para a Associação Tipográfica Fluminense, ocorrida no Teatro São Pedro, com a presença de diversos membros da corte:

O teatro estava literalmente cheio de espectadores. Representou-se a *Morgadinha de Valflo* em que tanto se distinguiam Furtado Coelho, Ismenia e Guilherme. Depois do drama, o sr. Callado tocou na flauta, acompanhado ao piano pelo sr. Castro, algumas variações sobre motivos do *Elixir do amor*. Se o sr. Callado aparecesse agora entre nós apregoado pelos tubos da fama, seria um grande artista, mas como temos visto gradualmente seu progresso quase ninguém sabe que temos entre nós um flautista capaz de rivalizar com os melhores.<sup>9</sup>

Na década de 1870, Callado começaria sua caminhada como músico famoso na sociedade carioca. Ele havia acabado de concluir seu curso com o maestro Henrique Alves de Mesquita. Três anos depois da apresentação no Teatro São Pedro, outra audição beneficente de Callado seria citada em reportagem que já se refere ao flautista como “sempre festejado pelo público”:

Aí, no Cassino, às 19, assistimos ao benefício de Celestino Júnior. O jovem pianista merecia-nos e merece-nos muita simpatia. Não podíamos faltar ao seu convite, mormente quando o beneficiado era dono do auxílio valiosíssimo de um artista modesto e insigne que se chama Callado, o flautista sempre festejado pelo público.<sup>10</sup>

Pode-se deduzir que a relação professor-aluno com Henrique Alves, a experiência acumulada nos grupos de choro, a circulação de suas composições pela cidade e a divulgação das audições beneficentes e profissionais consolidaram a popularidade de Callado. A folclorista Mariza Lira, registrando informações colhidas na tradição oral, se derrete em elogios:

As músicas de então, modinhas, lundus, valsas, polcas e quadrilhas, saídas da sua flauta, eram verdadeiros rebuliços de suspiros e corruptions. Ninguém como ele para sentimentalizar a nossa modinha, requebrar o lundu, espreguiçar uma valsa, retorcer uma polca num verdadeiro busca-pé de arabescos ou repinicar uma quadrilha em ressonância pirotécnica.<sup>11</sup>

Os chorões do século XIX executavam e compunham melodias de forma intuitiva. Aliás, só na década de 1980 registrou-se uma geração em que grande parte tinha formação acadêmica ou havia participado de cursos que ensinavam a linguagem musical. Até então, os tocadores de cavaquinho aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos.

Como o popular Callado sabia ler música e ainda tinha a malícia do improvisado das ruas, foi em torno dele que os músicos começaram a se reunir e em pouco tempo estava formado o conjunto Choro Carioca, ou Choro do Callado. O grupo era um dos mais requisitados para as audições na cidade. Um cavaco, uma flauta e dois violões eram o que bastava para alegrar as festas da corte imperial.

Era extremamente relevante o papel do flautista nesses grupos de choro, pois ele aguçava o gosto pelo ritmo, estimulando a qualidade musical dos acompanhadores de ouvido. Era um hábito o flautista desafiar, brincar e, às vezes, “fazer cair”, com as suas “armadilhas” harmônicas, o cavaquinista e os violonistas. O calor das rodas, as malandragens nas execuções e a provocação dos instrumentistas solistas foram dando a tônica de liberdade e de improvisado do gênero. O pesquisador Mozart Araújo descreve a função dos outros instrumentos em um grupo de choro:

A importância de cada instrumento pode ser imprevisível, pois decorre de um impulso improvisatório, não previsto no esquema ideal da peça executada. A um simples aceno de olhar, o instrumento acompanhador – o violão, por exemplo – toma a dianteira do solo e passa a conversar com o instrumento solista, enquanto o cavaquinho fica na gozação, dando risada. ... É uma coisa estupenda a gente apreciar, nesses momentos, a capacidade de improvisar do verdadeiro chorão.<sup>12</sup>

Apesar de ser um virtuose na flauta, um sagaz compositor e um personagem simpático e solicitado, nosso músico e suas composições estavam longe de ser unanimidade. Como sempre aconteceu em relação aos músicos e às músicas produzidas pelo povo, havia críticos contundentes da obra de Callado e da relativa relevância social que ela lhe proporcionava – já tivemos uma breve palhinha dessas opiniões com o teatrólogo França Junior. Na *Revista Musical de Bellas Artes*, que saía sempre aos sábados, encontramos críticas diretas ao flautista. Em agosto de 1879 a publicação relata uma entrega de prêmios pela Academia Imperial de Bellas Artes a diversos artistas, seguida de um concerto de Callado: “Todo o programa foi um acervo de disparate – executado por Callado –, que rastejou por um verdadeiro escândalo ... que fique na memória o dia 2 de agosto de 1879 como um dos mais tristes da arte no Brasil.”<sup>13</sup>

Em 1873, Joaquim Callado compôs e lançou seu “Lundu característico”, obtendo grande sucesso de público. É possível que essa composição tenha sido a gota d’água para os críticos que tinham no lundu urbanizado um de seus alvos prediletos. Mas por que o lundu era um escândalo? Porque era tido como dança à base de percussão, exclusiva dos escravos! Foi da fusão com o lundu africano que os gêneros estrangeiros do século XIX, sobretudo a polca, foram caracterizando nossa cultura musical e fazendo do choro e do maxixe seus filhos diletos.

Já percebemos que o flautista Callado foi um dos personagens de destaque na criação e divulgação dos “novos ritmos”. Em 1879, ele não só já havia composto o seu lundu como havia consolidado o seu nome no meio musical – é por isso que muitas das críticas à “nova música” recaíam

A seu amigo Francisco Martins Barreira

**CRUZES MINHA PRIMA!!!!****POLKA**

Composta Por JOAQUIM ANTONIO DA SILVA CALLADO.

*Propriedade exclusiva do Author*

Andamento vagaroso; com muita graça e expressão.

PIANO.

Partitura da polca "Cruzes, minha prima!", composta em 1875 por Joaquim Callado.

sobre sua obra. Ao classificá-lo como “escândalo”, “disparate” e “símbolo da pobreza artística do país”, a imprensa nos lega um retrato da força que as novas composições populares ganhavam na sociedade.

Vale lembrar que, em breve, essas novas composições, apontadas como “disparates”, direcionariam suas garras mais afiadas para o maxixe, pioneiro gênero dançante carioca que radicalizou a polca. Era como se fosse uma lambada da época. O corpo colava, mexia e não desgrudava mais. Nome associado a uma planta rasteira comestível muito comum nas casas simples da Cidade Nova, o maxixe foi o grande gênero do teatro musicado. Possivelmente, “é da descida das polcas dos pianos”, segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, “para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficleide, que nasceu o maxixe”.<sup>14</sup>

Na primeira página da *Revista Musical de Bellas Artes* do dia 1<sup>a</sup> de novembro de 1879, um leitor de nome Mário, em carta intitulada “Uma verdade”, condena as composições novas que, segundo ele, mostravam pouco estudo musical. Esse leitor refere-se a compositores populares que faziam interpretações cheias de “carioquice” dos gêneros europeus. Quatro meses depois, o incansável Mário mantinha suas críticas à música do povo, afirmando que “a arte musical existe no país; nos incultos e no estado por assim dizer primitivo”.<sup>15</sup>

Mesmo que não levássemos em consideração o valor da criação musical do povo, é fato bem estudado que a música popular serviu – se é que podemos separá-la totalmente da música de escola –, na virada do

*O maxixe. Pelo envolvimento físico do casal, o leitor pode concluir o quanto essa dança foi criticada por setores conservadores da sociedade.*



século XIX, como fonte indispensável de inspiração aos compositores eruditos que buscavam fundar uma estética nacional. Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Heitor Villa-Lobos, entre outros, recolhiam nas obras dos compositores populares urbanos e no folclore elementos para as suas sofisticadas composições. Villa-Lobos, considerado um dos maiores compositores eruditos das Américas no século XX, freqüentou rodas de choro na juventude, inclusive nas memoráveis rodas na casa de Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha, e permaneceu no ambiente dos chorões mesmo depois de se tornar músico profissional. Relembrando essa época, Villa-Lobos afirmou certa vez que “depois dos concertos, quando a gente pegava um trem, ia pra bem longe, tomar cachaça e fazer serenata, fazer choro”.<sup>16</sup> Ele compôs a série “Choros”, dando ao gênero um grande prestígio no meio acadêmico.

*Heitor Villa-Lobos, chorão desde adolescente e maior nome da música de escola do Brasil.*



Essas querelas em torno do flautista e da música popular apontavam as contradições da sociedade carioca, pois o próprio Callado devia muito de sua notoriedade como músico ao reconhecimento de parte da elite, que promovia freqüentes audições nos salões da corte. Mesmo com setores dessa elite rejeitando “a música nova”, havia os que valorizavam e participavam dos forrobodós e bailes chinfrins do povo. Ou levavam o próprio baile para dentro de casa, para a liberdade do lar, com seus requebros e saracoteios longe dos olhos da rua mas incorporados aos festejos familiares.

### 3. O Império da Boa Música

*“Foi a música, dentre as artes, a principal aliada do Império brasileiro e da sua ordem social.”*

GILBERTO FREYRE<sup>1</sup>

DIFERENTEMENTE DO AVÔ D. JOÃO E do pai d. Pedro I, o segundo monarca brasileiro era um homem das letras, da cultura, da ciência. Sem vocação para mandatário do país, d. Pedro II era um apaixonado pelo Brasil, pela liberdade, pelos novos pensamentos. Tornou-se mecenas de vários artistas. O maestro mestiço Carlos Gomes, principal nome da música na época e autor da conhecida ópera *O guarani*, foi um dos beneficiados pelo sistema de bolsas de estudo na Europa implantado por d. Pedro II.<sup>2</sup> Sua sintonia com o mundo moderno, em transformação, fez dele um amante da fotografia (o que permitiu que o país viesse a ter um dos maiores acervos do mundo de fotos do século XIX) e do telefone (foi uma das primeiras pessoas a falar pelo aparelho, na Feira de Ciência da Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1876). D. Pedro II permitiu, ainda, a venda do fonógrafo no Brasil, mas não viveu para ver a importância revolucionária da maquinazinha na história da música e o papel que o empresário judeu Frederico Figner teria para a profissionalização do mercado fonográfico, com sua Casa Edison.

Parece até que nosso monarca desenvolveu um certo sentimento de estranheza para com a escravidão, pilar do seu poder quase absolutista. Uma frase que o tempo registrou resume de maneira simples e pontual o seu perfil: “Nasci para consagrar-me às letras e às ciências, e, a ocupar posição política, preferiria a de ser presidente da República ou ministro à de imperador. Se ao menos meu pai imperasse, ainda estaria eu há 11 anos



*D. Pedro II com a família. Em suas mãos, o símbolo que gostava de usar para fortalecer, diante dos súditos, a imagem de homem de letras, de conhecimento, de voraz leitor do seu mundo.*

na apática figura do marechal Deodoro da Fonseca.

No Brasil, o incentivo ao cultivo da música nos padrões europeus começou com a chegada ao Rio de d. João e sua vultosa e extravagante corte. Uma de suas primeiras medidas foi abrir os portos às nações amigas, pondo fim ao pacto colonial (exclusividade comercial) entre Brasil e Portugal e cumprindo a promessa feita aos ingleses, quando estes se dispuseram a proteger a esquadra portuguesa em sua rota de transferência para o Brasil. Tal medida gerou uma série de iniciativas que, além de facilitar as transações mercantis do Brasil com o Velho Mundo, beneficiou a Inglaterra, pioneira na revolução industrial e detentora do título de melhor esquadra do século XIX.

Vivendo nos trópicos, a corte portuguesa quis trazer para as terras tupiniquins algumas das benesses que desfrutava na Europa. O gosto pela música foi corolário desse pensamento. Revogou-se, então, o decreto assinado em 1808 pela mãe de d. João, d. Maria I, que proibia na colônia a instalação de tipografias (gráficas) e pequenas indústrias manufatureiras. Logo, as casas de partituras proliferariam pelos pe-

com assento no Senado e teria viajado pelo mundo.”<sup>3</sup> Quando Joaquim Callado nasceu, o monarca estava iniciando a pujança de seu longo reinado; no ano da morte do flautista, em 1880, o Império entrava em franca decadência. Nos seus últimos nove anos de governo, d. Pedro II viu fugir-lhe das mãos a coroa outorgada pela tradição dos Bragança e Habsburgo. Os militares o deporiam em 1889, proclamando a República apoiados



quenos centros urbanos. A abertura dos portos possibilitou a democratização dos pianos e seu aproveitamento como elemento primordial na construção de nossa musicalidade. Em pouco tempo o Brasil, com d. Pedro I e d. Pedro II, viraria o Império da Boa Música.<sup>4</sup>

Com isso, vender partituras tornou-se investimento lucrativo. As famílias com alguma posse e os frequentadores das festas na corte eram um mercado consumidor garantido. O primeiro impressor-editor a exercer essa atividade de forma mais regular foi o flautista francês Pierre Laforge. Instalou-se, em 1834, na rua do Ouvidor, n.149, no Centro. Depois foi para a rua da Cadeia, n.89, no mesmo bairro, aí permanecendo até 1851. Imprimiu peças de grandes compositores da época, sem restrição aos mais variados es-

*A aclamação de d. João VI na interpretação de Jean Baptiste Debret.*



*Capa da partitura de “Dengozo”, de Ernesto Nazaré, em que já se nota uma preocupação com o trabalho artístico. Após os anos 1950, essa arte seria transferida para os LPs.*

dos escritores, a exemplo de José de Alencar e Machado de Assis, poderiam usufruir de edições luxuosas, rodadas nas melhores gráficas de Paris e Londres. A Garnier só deixaria de ser referência como editora e livraria no país quando a José Olympio se tornou, nos anos 1930-40, o principal ponto de encontro de intelectuais e escritores, no Centro do Rio de Janeiro.

Com o tempo, as próprias partituras ganhariam modelos cada vez mais sofisticados, com capas feitas por artistas famosos que ofereciam luxo e um toque artístico a quem as adquiria. O mesmo aconteceria depois com os LPs, na segunda metade do século XX, em traços de artistas como Lan e Elifas Andreato.

As melodias de Joaquim Callado transpostas para as partituras exigiam um grande virtuosismo dos flautistas. Segundo o maestro Baptista Siqueira,

tilos: modinhas, lundus, árias de óperas.

Assim como as partituras, os livros passaram a ser impressos na colônia, incentivando a formação de público leitor e novos escritores. No século XIX, o francês Baptiste Louis Garnier – como quase todos os franceses, ligado ao universo da arte – criou em 1844 a primeira editora comercial do Brasil, também na rua do Ouvidor. Até então, os livros geralmente eram bancados pelo próprio autor e a qualidade das oficinas de jornal era de “fundo de quintal”. Agora, sob o comando de Garnier, alguns dos nossos renoma-

as melodias, nas atividades artísticas de Callado, representam o principal objetivo, pois, com a flauta na mão, dispensava os arranjos pianísticos que, segundo ele, conduziam a deturpações das tendências nativistas [Baptista quer dizer “nacionais”, se é que podemos falar assim]; se referia ao uso que inconscientemente faziam alguns de processos mecânicos automatizados e oriundos de técnica importada. Callado preferia, e com muita razão aliás, a atmosfera violonística onde outros gênios da execução, como ele próprio o era, se encarregassem do acompanhamento instrumental no estilo de sua preferência.<sup>5</sup>

Na realidade, Callado havia trocado o aprendizado do piano, ao qual se dedicava desde pequeno, pelo da flauta, instrumento que preferia e que, sem dúvida, lhe permitia circular com mais liberdade pelas rodas dos chorões, onde construiria seu papel histórico. Mas, mesmo com os padrões de aprendizado europeus, muitos pianistas desenvolveram o ouvido musical sintonizados com os sons vindos da rua, que foram primordiais na formação de uma musicalidade com sotaque abasileirado. Aqueles batuques, violões e cavaquinhos que encontramos nas obras da maestrina Chiquinha Gonzaga e do pianista Ernesto Nazaré são bons exemplos que abordaremos um pouco mais à frente e que, de certa forma, problematizam as afirmações do maestro Baptista Siqueira.

Poucas músicas de Callado foram editadas e, após sua morte, também foram poucas as que se mantiveram no circuito dos chorões: só “Salomé”, “Linguagem do coração”, “Puladora”, “Cruzes, minha prima!” e “Perigososa” permaneceram. Já no século XX, a polca “A flor amorosa”, devido às inúmeras gravações feitas por chorões famosos e, claro, ao seu poder de comunicação, é a que mais se ouve nas rodas de choro. A primeira composição de Callado editada, em 1869, foi a polca “Querida por todos”, feita em homenagem a Chiquinha Gonzaga e publicada na Casa Narciso, na rua do Ouvidor, n.62, no Centro, com dinheiro do próprio bolso. Logo depois, a mesma casa editaria a segunda e a terceira polcas de Callado, “A sedutora” e “Linguagem do coração”, respectivamente. Mas a dificuldade de execução de suas músicas levou as editoras a renegar a maior parte delas. Por isso, sua obra, que gira em torno de 66 melodias, acabou sendo realmente



*Arthur Napoleão, destacado pianista e professor, desempenhou papel importante na vida cultural carioca como dono de casa de partituras.*

preservada pela tradição oral e pelos músicos copistas, aqueles que transcreviam para seus cadernos as composições que ouviam nas rodas de choro.

Em 1869, o Armazém de Música Narciso, de propriedade de Narciso José Pinto Braga, se associou ao pianista Arthur Napoleão. A editora ficou conhecida como Narciso & A. Napoleão e publicou mais de 2 mil peças, incluindo algumas de Joaquim Callado que eram da Narciso. Foi a única a editar Joaquim Callado à época, ao lado da Viúva Canongia e da Lyra de Apollo. Diga-se, de passagem, que o empresário, pianista e professor Arthur Napoleão virou uma referência na cultura carioca. De origem portuguesa, chegou ao Brasil em 1866, com reconhecimento internacional nos estudos pianísticos. Arthur foi professor de Chiquinha Gonzaga.

As edições de partituras tinham endereço certo no século XIX: o crescente número de alunos de piano. Depois da abertura dos portos às nações amigas, o instrumento era cada vez mais comum nos ambientes culturais da sociedade carioca e até em recantos mais longínquos do território brasileiro.

Nascido da evolução do cravo pelas mãos do italiano Bartolomeo Cristofori, no século XVII, o piano virou referência na música ocidental. O polaco romântico Chopin revolucionou a técnica do instrumento no século XIX. No Brasil, nomes como Pixinguinha, o maestro estilista do choro, e Tom Jobim, o maestro da Bossa Nova, fizeram do instrumento de corda percutada por mecanismos ativados por um teclado seu objeto predileto de composição.

Até então o piano, como todos os produtos ingleses que inundaram nosso mercado após a chegada da corte portuguesa, era muito caro e seu uso estava restrito às famí-



*O mestre Pixinguinha ao piano em 1933, com 36 anos.*

lias ricas. Com o decorrer dos anos e a maior demanda pelo instrumento, devido à multiplicação dos salões, ampliou-se a venda de pianos usados, facilitando sua aquisição pela classe média. Ter um piano era símbolo de status, de ascensão social.

O instrumento tornou-se obrigatório nos saraus dos solares das cidades e das casas-grandes de campo, assim como nos aniversários, casamentos e batizados das classes populares. E também nas lojas de partituras e de instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, nas orquestras de teatro de revista, nas sedes dos ranchos e das sociedades carnavalescas, enfim, o Rio era mesmo, como afirmou o poeta Araújo Porto Alegre, “a cidade dos pianos”.

O aumento do número desse instrumento levou à sua incorporação nos conjuntos de chorões, ao lado da flauta, do cavaquinho e dos violões. Abriu, também, a possibilidade para o surgimento dos pianistas populares, ou seja, aqueles instrumentistas com pouca teoria musical, mas com o balanço dos ritmos das ruas. O maestro Brasília Itiberê chegou a apontar como características dos pianistas “o denço, a macieza, o espírito frajola, o humor e a graça ágil”.<sup>6</sup>

Uma pianista de vulto na música popular brasileira foi Francisca Edwiges Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga. A compositora manteve uma grande cumplicidade com Callado, pois, durante o difícil período que viveu após separar-se do marido, com a rejeição de sua atitude por parte de seus familiares e da sociedade, foi por conta da amizade com o flautista que ela teve a oportunidade de sobreviver

## CATALOGO DE MUSICAS



• PARA • PIANO • PIANISTA •  
— REX —  
CASA STANDARD RIO  
93 DUVIDOR... 95

*Partitura feita  
especialmente para  
as sinhazinhas  
tocarem em  
casa, diante de  
convidados.*

com o que mais gostava de fazer: tocar piano e compor. Como pianista do grupo de chorões de Callado, o Choro Carioca, ela consolidou definitivamente sua presença na boemia da cidade.

Para a escritora Edinha Diniz, a maior autoridade na obra de Chiquinha, a polca “Querida por todos”, feita por Callado, “representou um salvo-conduto para a introdução de Chiquinha no meio musical”.<sup>7</sup> Foi em um choro organizado por Callado na casa do maestro e professor Henrique Alves de Mesquita, na rua Formosa (atual General Caldwell), no Centro – com Saturnino na flauta, Ciriaco Cardoso no violino, Patola no oficleide e outros instrumentistas – que Chiquinha lançou sua primeira composição de sucesso, a polca “Atraente”, logo editada pela Viúva Canongia. Depois de tocar piano em vários grupos de choro, ela se tornaria a maestrina Chiquinha Gonzaga, que faria imenso sucesso no teatro de revista e comporia centenas de peças musicais, entrando definitivamente para a história da música brasileira com seu estilo faceiro, saltitante, genuinamente carioca.

É de Chiquinha a primeira composição que se refere ao choro ainda como festa, encontro de músicos populares em busca do lazer e da liberdade de tocar os diversos gêneros estrangeiros: o tango “Só no choro”, de 1889, é uma homenagem carinhosa ao maestro Henrique Alves de Mesquita.

O carioca Ernesto Nazaré foi o compositor que mais ajudou a divulgar o piano, com suas melodias sofisticadas. Somente a obra do pianista já seria suficiente para preservar grande parte da tradição musical do início do século XX. Nazaré chamava de tango suas composições, que hoje são tocadas como verdadeiros choros. “Odeon” e “Apanhei-te, cavaquinho!” (eis aí um bom exemplo de diálogo entre o piano e os sons da rua) estão entre as suas principais criações. Ele “fez do seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”,<sup>8</sup> incorporando ao teclado o balanço das ruas. Nazaré foi um grande admirador de Callado, o que pode ser comprovado pela gravação de “Linguagem do coração”, numa rara demonstração de apreço por uma composição que não era de sua autoria.

Mas o piano não abafou o nosso mais democrático instrumento harmônico, visceral na história dos grupos de choro: o violão. Hoje o violão de seis cordas, tão importante no meio-de-campo entre os instrumentos do choro, vem perdendo o seu posto para o violão de sete cordas – aquele das baixarias características do choro e do samba – e é cada vez menos apreciado pelas novas gerações. Mas, na época de Callado, ele era o rei absoluto. Apesar de não ser visto com bons olhos por segmentos da sociedade carioca no final do século XIX, o violão foi presença constante nos saraus das famílias, sempre acompanhado de versos e cantorias. Com o surgimento da Bossa Nova, no final de 1950, conquistou de mala e cuia o gosto de todas as classes e virou referência de música brasileira no exterior, com João Gilberto, Baden Powell, Turívio Santos e Raphael Rabello, quatro dos muitos violonistas excepcionais de nossa história.

Os cantadores de modinha (termo genérico e depreciativo para as canções – modas – da época) utilizavam o violão como um de seus instrumentos principais. Verdadeiros bardos trovadores, saíam pelas ruas cantando músicas



*Partitura da maestrina Chiquinha Gonzaga, amiga de Joaquim Callado que se tornou um dos principais nomes da música do início do século XX.*



*O compositor e pianista Ernesto Nazareth. Só sua significativa obra contém boa parte da memória musical do Rio do começo da República.*

plangentes em emotivas serestas. Eram músicos populares que, com suas células melódicas, formulário rítmico e emprego de certos instrumentos, iam se adaptando a uma sensibilidade geral do “ser brasileiro”. O flautista Callado andava sempre por suas noites “enluaradas” com o modinheiro Chico Albuquerque, exímio cantor e violonista. Para o pesquisador Mozart Araújo, “esses elementos de nacionalização da música [contidos nas serestas] formam como que um estoque de que se utilizam voluntariamente, ‘conscientemente’, os compositores brasileiros, para fugirem à cópia servil da música importada”.<sup>9</sup> Os compositores brasileiros a que Araújo se refere são os responsáveis pelo repertório executado na virada do

*Charge da década de 1920 que brinca com a musicalidade do carioca destacando o cantador de modinha.*

### AS NOZES E AS VOZES



-Que acha desta voz de baixo?  
-É a melhor asthma que conheço...

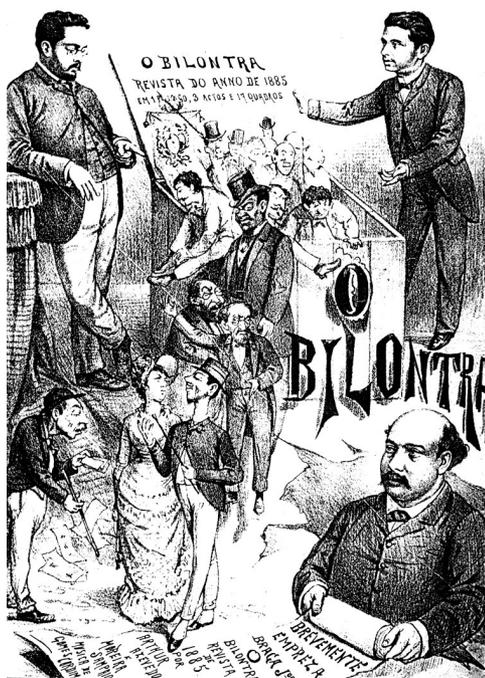
século: Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré.

Mas qual seria, no apagar das luzes do século XIX, o principal palco da cidade para esses pianistas, violonistas e cantores? Ora, ou eram as rodas de choro, ou os bailes de salão, ou mesmo as sedes das sociedades, ou ainda as casas de partituras. Não raro, alguns tocavam nos incipientes cinemas e sobreviviam como músicos de banda. Mas a coqueluche para os compositores e instrumentistas era o teatro de revista, ou teatro musicado, que se encaixou como uma luva no lazer do carioca.

Originado dos vaudevilles parisienses, o estilo encontrou no Brasil um campo fértil de desenvolvimento. Por volta de 1859, com a fundação do Alcazar Lírico, artistas franceses, radicados no Rio, inovaram as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico. Local predileto para ver e ser visto, o teatro de revista virou espaço de conquista amorosa da corte. Só que as mulheres, vestidas à moda francesa, ficavam nos camarotes com seus leques escondendo partes do rosto dos olhares masculinos lançados das cadeiras da platéia, reservada aos homens. O calor era infernal e ainda era possível presenciar o público atirando no palco ovos e tomates podres quando a peça não era do seu gosto. Os três mais destacados teatros do Rio eram o São Pedro de Alcântara, o São Januário e o Ginásio Dramático.

O nome “revista” surgiu porque as peças faziam uma retrospectiva dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais ocorridos no ano. Seus atores apresentavam ao público, de forma crítica e bem-humorada, textos musicados pelos principais escritores e musicistas da época. Chiquinha Gonzaga e o escritor Arthur Azevedo eram nomes constantemente em cartaz nos teatros.

A crítica cultural Flora Süssekind, ao se debruçar sobre o estudo das revistas, levanta a hipótese de que elas serviam como “mapas



*Cartaz de  
O bilontra, peça  
de Arthur Azevedo.*

AO ESTUDARMOS A HISTÓRIA CULTURAL da sociedade brasileira, observamos com freqüência o contato de atores sociais das classes populares com homens, instituições e espaços das elites. O nosso universo musical, expressão maior da cultura brasileira, é pontuado por esses exemplos. Desde o surgimento de gêneros musicais ou de casos particulares de ligação entre músicos diferenciados em suas formações culturais, a rede construída na sociedade brasileira põe em evidência a constante inter-relação entre a “cultura popular” e a “cultura da elite”. Um exemplo já bastante comentado é a ligação de poetas eruditos com compositores populares, dando início à parceria moderna em que as letras dos poetas românticos ganhavam roupagens melódicas de lundus e modinhas.

teatrais”, uma espécie de guia para uma população atordoada com vertiginosas invenções – como fotografia, cinematógrafo, telefone, automóvel, indústria –, levando o público a refletir sobre as mudanças de comportamento que provocavam.<sup>10</sup> O teatro de revista cumpriu um papel na divulgação da música popular brasileira similar apenas ao do rádio no final da década de 1930, empregando um número substancial de artistas do canto, da composição, do arranjo e da interpretação.

\*\*\*

Foi na livraria de Paula Brito, antiga loja de chá e cera na praça da Constituição, hoje Tiradentes – onde circulavam indivíduos de várias origens sociais e com ofícios diversos, como poetas, músicos, políticos, jornalistas, escritores –, que surgiu a Sociedade Petalógica, uma reunião de amigos por meio da qual se nota com mais clareza a relação dos poetas românticos com os compositores populares no século XIX. Segundo o antropólogo Hermano Vianna,<sup>11</sup> essa loja constituía o espaço social das mediações culturais e seu proprietário exercia a função de mediador, aquele indivíduo que fazia a ligação das camadas mais simples da sociedade com parte da elite: fazendeiros, políticos, escritores, aristocratas. O pesquisador José Ramos Tinhorão confirma esse argumento:

Paula Brito, definido pelo historiador Noronha Santos como “o mais prestigioso auxiliar do movimento literário no Brasil desse decantado romantismo, dolente e ingênuo”, tinha tudo, realmente, para assumir o papel de mediador entre a cultura popular urbana e a de elite naqueles anos de transição para o Segundo Império. Um papel tão bem representado, desde logo, pelo emprego da arte poética na criação de versos destinados a simples lundus cheios de segundas intenções maliciosas, como daria exemplo em seu “A marrequinha de Iaiá”, de 1853.<sup>12</sup>

“A marrequinha de Iaiá” é um dos mais famosos lundus compostos pelo poeta Paula Brito e por um dos músicos de quem era parceiro, Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro. Vejamos um trecho da letra:

Se dançando à brasileira  
Quebra o corpo a Iaiazinha  
Com ela brinca pulando  
Sua bela marrequinha.

A letra brinca com a sensualidade da moça, que é a própria sensualidade da música popular carioca. Trata-se de um poeta e de um músico “eruditos” criando letra e melodia com signos do universo popular! Essa

composição é uma ilustração de algo que vai muito além da valorização romântica das coisas nacionais e aponta traços recorrentes de nossa formação cultural.

A modinha, que citamos acima, existia desde o século XVIII. Ela é um exemplo de nossa cultura heterogênea, na qual coexistem diversas tradições. Maneira abasileirada de tocar as canções líricas portuguesas, sobretudo pelos mulatos das camadas populares, a modinha privilegiava temas amorosos mais explícitos na libidinagem e era acompanhada principalmente por instrumentos de cordas, como o violão ou o bandolim.

Já em 1775, o poeta brasileiro Caldas Barbosa era um grande divulgador da modinha nos salões aristocráticos de Lisboa, influenciando compositores eruditos portugueses que começaram a pôr melodias em seus versos. Ao chegar em Portugal, a modinha passou por um período de “italianização”, pois os compositores eruditos portugueses estudavam na Itália e as operetas italianas eletrizavam a sociedade lusitana. Quando voltou ao Brasil, trazida pela corte de d. João VI, a nova modinha tornou a influenciar os músicos brasileiros e passou por uma fase de “renacionalização”. Na segunda metade do século XIX, será cantada por diversos segmentos da sociedade brasileira.

O poeta Catulo da Paixão Cearense foi, ao final do século XIX e início do XX, um grande divulgador de modinhas. Freqüentador assíduo dos melhores saraus da cidade, nas casas de Melo Morais Filho e de Hermenegildo de Morais, era admirado pelos mais importantes intelectuais da época. É dele, juntamente com o violonista João Pernambuco, a toada que se tornou o segundo hino nacional brasileiro e que diz assim: “Não há, oh gente, oh não, luar como esse do sertão...” Catulo foi o letrista precursor do choro. Utilizava as obras melódicas de compositores populares para exercitar sua inspiração de poeta repleto de letras parnasianas.

Outro exemplo sintomático da constante ligação entre as culturas que alguns pesquisadores ainda teimam em pôr distantes é a trajetória do flautista e compositor Mathieu-André Reichert. Nascido em 1830, em Maastricht, na Bélgica, era filho de músico ambulante e tocava desde a

infância em cafés e restaurantes modestos. Bem cedo, por volta de 1844, ingressou no Conservatório de Música de Bruxelas pelas mãos do professor de flauta Demeur. Considerado um flautista de primeira linha, foi galardoado com o título de Flûtiste Solo de la Musique du Roi Léopold II. Realizou grandes concertos na Bélgica, Holanda, França, Inglaterra e Estados Unidos.

Ao chegar à cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, mais precisamente em 8 de junho de 1859, trazia consigo outros músicos importantes, como o clarinetista Cavallini, o trompista Cavalli, ambos italianos, e os violinistas holandeses André e Luís Gravenstein, contratados por d. Pedro II para alegrar os saraus e as festas da corte. Com sua técnica virtuosística e larga experiência, Reichert logo se rendeu ao clima musical da cidade. O próprio Carlos Gomes, maior expressão internacional de nossa música no século XIX, compôs a cavatina da ópera *Joanna de Flandres* para ser executada pelo músico belga.

Numa das apresentações de Reichert, em 1864, no salão do Clube Fluminense, o público, incluindo a família real, ouviu extasiado de prazer as melodias de Donizetti, Verdi, Allard e Campana executadas em sua flauta. Na crônica da *Semana Ilustrada* do dia 20 de abril, quase um mês depois da apresentação, o concerto de Rei-



*O modinheiro Caldas Barbosa, nome reconhecido na corte, no Brasil e em Portugal.*



*Reichert, amigo de Callado e um dos grandes nomes da flauta de seu tempo.*

chert ainda repercutia na sociedade carioca: “A inspirada flauta (sic) do eminente artista, o precioso concurso de seus estimáveis colegas e o canto arrebatador das piedosas senhoras que o auxiliaram na missão do bem-fazer, deixarão gratas recordações dessa noite de delícias.”<sup>13</sup>

Agraciado com pequenas biografias nos dicionários europeus de música erudita, autor de um manual de flauta utilizado em escolas da Europa, Reichert compôs no Rio de Janeiro uma de suas peças mais características: a polca “La coquete” (tocada durante muito tempo entre os chorões com o nome de “A faceira”). Um flautista de concerto compondo uma polca com substrato de nossa cultura afro-carioca é um exemplo notório de assimilação da linguagem musical dos chorões cariocas. Enquanto isso, sua bagagem de músico de concerto era incorporada pelos instrumentistas populares que tocavam sua composição.

A aproximação de Reichert da atmosfera musical do Rio de Janeiro pode ser constatada ainda na análise que a musicista Odette Ernest Dias faz de duas composições, uma de Reichert, “Rondo caracteristique”, e outra de Callado, “Lundu característico”:

Essa composição, que Reichert dedicou “à *mon ami* L.R. da Costa Jr. de Rio de Janeiro”, além da semelhança de forma com o “Lundu característico” de Callado (a do rondó em refrão), tem uma analogia rítmica muito expressiva. Podemos citar como exemplo a página 12 do rondó e a página 5 do lundu, onde os motivos da flauta em ambas as peças são acompanhados pelo piano em ritmo cadenciado, quase de habanera, característica da transformação latino-americana da polca européia. ... Temos precocemente quase um chorinho. Reichert o teria executado acompanhado por seus amigos violonistas, companheiros de boêmia?<sup>14</sup>

Podemos responder à pergunta da musicista fazendo outra. Por que, em um Rio de Janeiro ainda inibido em sua expansão urbanística e tão bem provido de promiscuidade cultural, um músico estrangeiro que tem suas composições tocadas por grupos de chorões deixaria de participar des-

sas audições? Foi justamente por sua inserção no meio musical da cidade e por sua proximidade com Joaquim Callado, um dos principais incentivadores dos grupos de choro, que Reichert pôde criar músicas com “alma carioca”. Odette Dias reconhece a possibilidade de Reichert ter-se tornado um chorão:



O fato de [Reichert] tocar com acompanhamento de violões, em ambientes mais modestos, em casas de famílias que não possuíam pianos, não devia ser considerado como uma condescendência, se acreditamos nas crônicas de Alexandre Gonçalves Pinto, que cita como chorões todos os grandes flautistas da época, de Callado a Duque Estrada Meyer.<sup>15</sup>

*Odette Ernest Dias, uma referência no conhecimento e na execução da flauta no universo do choro.*

O flautista Duque Estrada Meyer foi o responsável por apresentar Reichert a Callado. Aluno de Callado e respeitado tanto no meio do repertório de concerto quanto nas rodas de choro, Duque Estrada Meyer tornou-se professor do Conservatório de Música e teve como discípulos os flautistas Pedro de Assis e Patápio Silva. Joaquim Callado chegou a homenageá-lo com uma quadrilha, “A família Meyer”.

Não seria inoportuno concluir que todos esses flautistas exuberantes são filhos das execuções de Callado e Reichert. É de novo a pesquisadora Odette Ernest Dias que confirma nosso prognóstico ao afirmar que “Reichert pode ser considerado, junto a Callado, o fundador da es-



*O flautista Duque Estrada Meyer, homenageado por Callado com a quadrilha “A família Meyer”.*

cola de flauta brasileira [pois] faz parte desta síntese autêntica”.<sup>16</sup>

\*\*\*

EM UM CURTO ESPAÇO DE TEMPO, o Rio perdeu seus principais flautistas. Aliás, esse Rio de belezas incomparáveis padecia com doenças crônicas, endêmicas. Não havia coleta de lixo nas ruas nem sistema de tratamento de água e esgoto, o que tornava a cidade insuportável, com mau cheiro e doenças no escaldante verão. Os detritos eram levados das casas e estabelecimentos comerciais em baldes carregados na cabeça por escravos que, por ficarem marcados nas costas por listras brancas, resultado do líquido que escorria dos recipientes, ficaram conhecidos como “tigres”. E não era raro alguém estar passando pela calçada e levar um banho de fezes e mijos atirados pelas janelas das moradias! Febre amarela, gripe, peste bubônica, sem contar a famigerada “doença do século”, a tuberculose, formavam um cardápio pouco amistoso para quem vivia no Rio e nas áreas urbanas do país no século XIX e no começo do XX. Nos períodos mais críticos, a elite, ou parte dela, ia de barca até Magé, pela baía de Guanabara, e de lá seguia de trem para a aprazível e bucólica Petrópolis.

Em 1880, o outrora famoso Mathieu-André Reichert, que tivera uma vida boêmia e perdulária, sobrevivia praticamente de favores. Alguns concertos, inclusive organizados por Joaquim Callado, foram realizados para ajudá-lo financeiramente. Muito doente, não era nem a sombra do grande músico que encantara a Europa e a corte brasileira.

Em outra parte da cidade, Joaquim Callado recolhia-se em casa sem saber que a apresentação no Teatro D. Pedro II, sob a regência do maestro Gravestein, naquele Carnaval de 1880, seria sua última audição em público. Mesmo enfermo, o flautista não quis faltar à festa que, desde pequeno, passara a cultivar com os pais e por cuja realização tornou-se um dos responsáveis quando virou músico profissional, apresentando-se anualmente nos bailes.

Ele, que era visto como um músico de compleição exemplar e pulmões fortes, veio a padecer em casa com febres altíssimas e calafrios pelo corpo. No dia 15 de março soube da morte do amigo Reichert. Ficou abalado e acabou por expirar cinco dias depois, em sua casa, na Cidade Nova. Eis uma nota sobre seu falecimento na imprensa:

Faleceu ontem, às (sic) 8 horas da noite, vítima de uma meningoencefalite perniciososa, o distinto artista nacional Joaquim Antônio da Silva Callado. O finado era professor-adjunto do Conservatório de Música Imperial – Liceu de Artes e Ofícios, cargo em que, por sua incontestável proficiência e qualidade pessoais, soube angariar a amizade de seus colegas e o respeito dos discípulos, tendo sido recentemente condecorado com o hábito da Rosa [a ordem do mérito].<sup>17</sup>



*Na subida do Morro do Castelo, onde nasceu o maestro Henrique Alves de Mesquita, uma ruela típica do Rio na época em que a cidade começava a se tornar referência musical no país.*

Joaquim Callado deixou quatro filhos e não temos notícias de que algum deles tenha mantido a tradição musical da família: Alice Callado Corrêa, Luiza Callado Ribeiro de Castro, Elvira Callado e Arthur da Silva Callado. Em dificuldades financeiras, a viúva dona Feliciano Adelaide Callado conseguiu emprego como inspetora de alunos no Liceu de Artes e Ofícios. Não ganhava muito, mas o suficiente para criar e educar os filhos.

No ano da morte de Joaquim Callado, a *Revista Musical de Bellas Artes* lançou, em 25 de dezembro, um encarte especial de três páginas em homenagem ao pai dos chorões. Continha um pequeno histórico de sua vida e a letra de sua última composição, a polca “A flor amorosa”, sucesso póstumo. A coluna Expediente trazia os seguintes dizeres:

*A Revista Musical* suspende a sua publicação até o próximo mês de junho. O nosso suplemento de hoje, que oferecemos como prêmio aos nossos assinantes, consta da última composição do finado e talentoso artista Callado. Chama-se “A flor amorosa”. É certamente uma das mais faceiras e delicadas produções do autor.<sup>18</sup>

A morte de Joaquim Antônio da Silva Callado consternou o meio musical. O poeta Catulo da Paixão Cearense tinha na parede de seu “palácio choupanol” um único retrato: o de Callado. Tempos depois, o sambista José Luiz de Moraes, o Caninha, um dos principais nomes da primeira geração do samba, não se referia a Callado sem que a fala fosse acompanhada do gesto de tirar o chapéu, símbolo de respeito e admiração. Joaquim Callado deixou sua marca de grande músico na sociedade carioca. Eis um trecho de artigo do musicólogo Marciano Brum, de 1882, que reúne comentários sobre a morte de André Reichert e Joaquim Callado:

Esses dois gênios irmãos, que tanto se identificaram na terra, devem, em mútuo e fraternal amplexo, atravessar o espaço infinito e aportar a esses mundos de luz e harmonia, que eles pressentiam nessas miríades de notas plangentes, insinuantes e arrebatadoras no fragor de escalas, volatas e trinados e no êxtase da alma; e que só a música, essa linguagem dos anjos, nô-lo pode dizer.<sup>19</sup>

Três anos depois da morte de Callado e Reichert, faleceu o flautista Viriato Figueira, aluno e companheiro de Callado nas primeiras jornadas de formação dos grupos de choro na cidade. Viriato também foi um grande solista de saxofone – para alguns críticos, o pioneiro. Legou-nos um sucesso, a polca “Só para moer”, tocada até hoje nas rodas de choro. Alguns amigos se mobilizaram para reunir os parceiros Callado e Viriato em um mesmo mausoléu no Cemitério São Francisco Xavier. Organizaram um festival e, com a renda, alcançaram o objetivo no dia 27 de julho de 1885. Assim conta-nos Alexandre Pinto: “Ali no Caju se acham os dois juntinhos [Callado e Viriato] dormindo o sono da eternidade, dando assim uma recordação perpétua aos chorões de agora, que ao passarem naquele mausoléu curvam-se respeitosamente em homenagem àquelas duas entidade (sic) que as atuais gerações ainda não deram iguais.”<sup>20</sup>

A cidade chorava a morte de seus renomados flautistas. O clima pessimista gerou até uma polca com o título “Quero chorar, não posso!”. O maestro Baptista Siqueira relata o ocorrido:

Foi impressionante para o carioca o desaparecimento dos dois flautistas chorões, ambos [Callado e Viriato] falecidos com a idade de 32 anos, entre 1880 e 1883, um em março, outro em abril... O povo ficou traumatizado de tal modo que, no ano seguinte, uma frase pessimista começou a invadir a cidade: “quero chorar, não



*Joaquim Callado na maturidade: imagem estampada na capa da edição da Revista Ilustrada que o homenageou postumamente, em 1880.*



*O flautista Viriato Figueira, parceiro de Callado nas rodas de choro.*

posso!”. Depois, como dissemos antes e não podia deixar de ser, apareceu a polca com esse nome.<sup>21</sup>

Nas primeiras décadas do século XX, o escritor Lima Barreto, em “Clara dos Anjos”, ainda constatava a saudade que o carioca sentia do flautista Joaquim Callado: “Os velhos do Rio de Janeiro ainda hoje se lembram do famoso Callado e das suas polcas, uma das quais, ‘Cruzes, minha prima!’, é uma lembrança emocionante para os cariocas que estão a roçar pelos 70.”<sup>22</sup>

O cronista João do Rio, escrevendo no começo do século XX e citando o grande folclorista Melo Moraes Filho, relembra o tempo dos primeiros chorões: “No Olimpo das serenatas do tempo, percebemos ... excelentes rapazes que passaram neste mundo para deixar duradouras recordações. E foram eles ... Zuzu Cavaquinho, Lulu do Saco e ainda o Calladinho.”<sup>23</sup>

Morria o flautista, nascia a seu lado o pai dos chorões.

## 4. O Pai dos Chorões

“Esse conjunto típico dos cariocas – os chorões – teve, inicialmente pela orientação de Callado, a seguinte organização pioneira: uma flauta, um cavaquinho e dois violões.”

BAPTISTA SIQUEIRA<sup>1</sup>

JOAQUIM ANTÔNIO DA SILVA CALLADO FOI o terceiro flautista a assumir a cadeira de flauta no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, onde ingressou em 1871. A despeito dos comentários da folclorista Mariza Lira (que atribuía a sua indicação à influência do pai de Chiquinha Gonzaga, o marechal-de-campo José Basileu), a nomeação foi resultado da qualidade de Joaquim Callado como músico e de sua popularidade na cidade.<sup>2</sup>

Na primeira metade do século XX, as alusões a Joaquim Callado passaram a fazer parte das narrativas sobre a música popular brasileira. Tido como o primeiro flautista popular brasileiro, inaugurou uma linhagem que seria seguida por Duque Estrada Meyer, Patápio Silva, Antonio Maria Passos, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho. No livro *Manual do flautista*, de Pedro de Assis (substituto de Duque Estrada Meyer na cadeira de flauta no conservatório), encontramos o seguinte comentário sobre Joaquim Callado: “Notável flautista brasileiro e compositor para o seu instrumento, tendo sido o único artista naquele tempo que teve a glória de rivalizar-se com o divino Reichert.”<sup>3</sup>

Vimos, anteriormente, que o livro de Alexandre Gonçalves Pinto *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, escrito em 1936, era a principal fonte de pesquisa sobre o choro do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Nesse livro de memória musical, destaca-se o papel do flautista Joaquim Callado nos bailes populares e se salienta que



Capa do livro  
O choro, de  
Alexandre  
Gonçalves Pinto.

festa sem ele era uma tristeza, pois tinha se tornado “um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo ... Callado foi um flautista de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época”.<sup>4</sup>

A folclorista Mariza Lira também relata, na década de 1940, que o mestiço, com sua magistral flauta, conseguia “transformar o feitiço europeu na melodia e apresentá-la lindamente brasileira ... o grande flautista criou escola, contaminando os executores da época, com suas interpretações originais”.<sup>5</sup>

Apesar das constantes referências ao Callado flautista na primeira metade

do século XX, as narrativas contemporâneas sobre a história do choro passaram a destacar o músico como o pai dos chorões. Vejamos quatro exemplos relevantes.

Em 1983, o *Jornal do Brasil*, tradicional periódico carioca, publicou uma reportagem da qual extraímos o seguinte trecho: “É grande a importância da descoberta de 55 músicas de Joaquim Antônio da Silva Callado, considerado o pai dos chorões brasileiros (foi em sua época que se chegou à formação tradicional dos regionais de chorinhos). Afinal, sua obra conhecida gira em torno de 70 composições, conforme os especialistas.”<sup>6</sup>

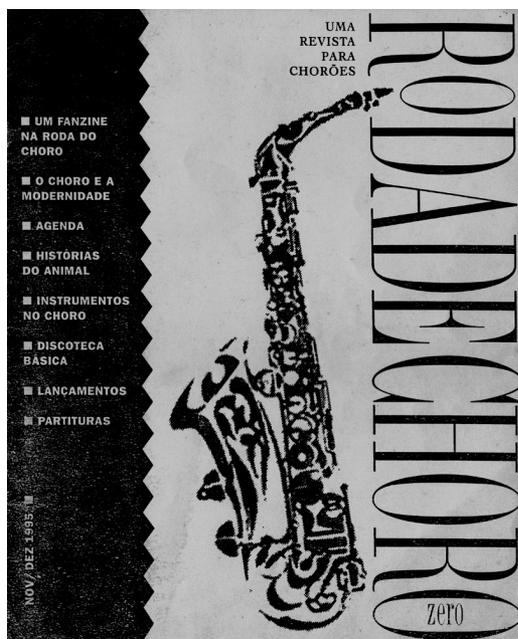
Descontando o erro de chamar os grupos de choro do século XIX de regionais, já que estes só surgiram em nossa história musical na Era do Rádio, depois de 1930, o repórter comenta que as partituras encontradas foram levadas para uma fazenda em Minas Gerais por seu proprietário, amigo

de chorões do início do século XX. Escrita 103 anos após a morte de Callado, a reportagem classifica-o, em letras destacadas no título, como o “pai dos chorões” da cidade do Rio de Janeiro.

Em *MPB: a história de um século*, livro sobre os 100 anos da música brasileira, o jornalista e pesquisador Ricardo Cravo Albin segue na mesma direção da reportagem do *Jornal do Brasil*, classificando Joaquim Callado como o pai dos chorões e afirmando que ele criou “o primeiro grupo instrumental de caráter carioca e popular no Brasil”, sendo “um raio de luz de invenção”, o farol primordial da nova música: “Dentro dessa realidade [só de músicas estrangeiras], eis que aparece um raio de luz e de invenção, o mulato Joaquim Antônio da Silva Callado ... que criou o primeiro grupo instrumental de caráter carioca e popular no Brasil. Era a música do gênio e da criatividade dos brasileiros ... a partir de Callado surgiu toda uma geração de chorões.”<sup>7</sup>

O terceiro exemplo é a *Revista Roda de Choro*, lançada no dia 16 de dezembro de 1995, no Bar Encontros Cariocas, no Rio de Janeiro. A festa de lançamento contou com a presença dos chorões Maurício Carrilho, Pedro Amorim, Walter Sete Cordas, entre outros bambas. O objetivo da revista era servir como canal de informação sobre partituras, lançamentos de livros e CDs e audições de choro e como espa-

*Número zero da importante revista Roda de Choro, pioneira no país a abordar somente o gênero.*



ço para troca de idéias entre os cultores do gênero. Superando todas as expectativas, a publicação conseguiu, nos meses seguintes, um número significativo de assinantes de vários estados e até de outros países, como França e Alemanha, atingindo a faixa de 800 assinaturas.

A pioneira revista de choro desempenhou um papel cultural relevante e singular no meio musical carioca. Tinha em seu conselho editorial a nata da crítica de choro da cidade: Ary Vasconcelos, Henrique Cazes, Hermínio Bello de Carvalho, Ilmar Carvalho, Jairo Severiano, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Amorim e Sérgio Cabral. Em torno de seus lançamentos, sempre orientados pelo livreiro e estudioso do choro Rodrigo Ferrari e pelo pesquisador de música popular e artista gráfico Egeu Laus, havia um evento cultural que aglutinava admiradores, pesquisadores, músicos e compositores do gênero. Em seu quarto número, na seção Álbum de Figurinha (espaço reservado para figuras proeminentes da história do choro), há uma pequena biografia de Callado em que se reafirma o seu papel como pai dos chorões na cidade do Rio de Janeiro: “Callado foi ... o criador do conjunto Choro Carioca, composto por um cavaquinho, dois violões e uma flauta.”<sup>8</sup>

Por último, trabalhamos com a *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Maior referência até então do universo musical (só recentemente foi publicado o *Dicionário Houaiss ilustrado de música popular brasileira*), a enciclopédia resulta da contribuição de musicólogos, musicógrafos, folcloristas e pesquisadores. Apesar de ser estruturada nos moldes positivistas – popular, erudita e folclórica –, traz um mapeamento de fôlego da fauna musical brasileira. Mesmo citando a tradição flautista de Joaquim Callado, termina a pequena biografia do verbete do músico afirmando que ele “... é considerado o pai dos chorões brasileiros, pois encabeçou a geração de músicos populares que, no fim do século XIX, fixou a formação do grupo de instrumentistas que passou à história com o nome de choro”.<sup>9</sup>

Uma enciclopédia, da década de 1970, tradicional na bibliografia musical brasileira; uma matéria em um grande jornal do Rio de Janeiro,

na década de 1980; um livro sobre a história da música popular financiado pelo governo federal e uma revista pioneira sobre choro, ambos da década de 1990. Todos com um ponto em comum: a classificação de Joaquim Callado como pai dos chorões! Afinal, em que momento de nossa história ele ganhou esse título? Ao lado dele não estavam compositores como Viriato Figueira, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e tantos outros que poderiam ocupar o mesmo espaço?

\* \* \*

## Baptista Siqueira

Em 1968, o maestro Baptista Siqueira, compositor, escritor, musicólogo e professor de música da UFRJ, apresentou um trabalho importante para o estudo e a manutenção da memória das composições populares do período imperial: *Músicas imperiais do século XIX*. Compunham o álbum melodias de Joaquim Callado, Henrique Alves de Mesquita, Xisto Bahia, Chiquinha Gonzaga, Viriato Figueira, Francisco Manuel da Silva (deste último gravou-se “A marrequinha de Iaiá”, fruto da parceria com o poeta Paula Brito, citada no terceiro capítulo), José Soares Barbosa e Cândido Inácio da Silva. O álbum trazia o seguinte comentário sobre o surgimento do choro no Rio de Janeiro: “O conjunto [refere-se ao de choro] é típico da Guanabara e surgiu das atividades de dois excelentes flautistas: Callado e Viriato.”<sup>10</sup>

O maestro Siqueira dividia o privilégio da criação dos grupos de choro com Callado e seu amigo Viriato Figueira. Apesar de sua exposição simplória, Siqueira já era o primeiro pesquisador a indicar “formalmente” Callado como um dos “pais” dos grupos de choro no Rio de Janeiro.<sup>11</sup>

Em outro livro, lançado em 1969, portanto um ano depois do *Músicas imperiais*, o maestro produziria um trabalho mais denso sobre três

músicos populares: Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Callado e Anacleto de Medeiros.<sup>12</sup> É de fundamental importância para o estudo da obra de Callado esse ensaio sobre os precursores do “choro” no século XIX, ainda que o “instrumental metodológico” seja “precário e desorganizado” e os assuntos sejam “tratados ao mesmo tempo, não havendo uma ordenação coesa dos dados apresentados”, como bem analisou o pesquisador Marcelo Verzoni.<sup>13</sup> O livro está pontuado por afirmações que dão a Callado o título de pai dos chorões. Por exemplo: “Esse conjunto típico dos cariocas – os chorões – teve, inicialmente, pela orientação de Callado, a seguinte organização pioneira: uma flauta, um cavaquinho e dois violões.”<sup>14</sup>

Além de consolidar o que chamou de “quarteto ideal” dos chorões, Baptista aponta a singularidade da obra de Callado no meio musical da segunda metade do século XIX, explica por que afirma que o choro surgiu mais ou menos na década de 1870 e indica o flautista como seu criador:

Contudo, já sabemos, com certeza, que as “polcas de serenatas”, que deram por fenótipo o choro, estão relacionadas com a figura simpática e atraente do imortal flautista Callado ... Como chegamos a esta informação? Porque, nas várias buscas efetuadas, encontramos, em mãos de um seu neto que foi aluno do Instituto Nacional de Música, duas polcas inéditas, uma delas sem nome, que era obra escrita para choro. A referida peça oferece, de fato, as dificuldades modulantes próprias do estilo e tem o nome sugestivo de “Perigosa”.<sup>15</sup>

Apesar de o Rio de Janeiro contar com inúmeros compositores no século XIX, o maestro Baptista Siqueira não encontrou outros exemplos de composição com as características do que se tornaria o gênero choro. Se Joaquim Callado fixou sua flauta ao lado de violões e cavaquinho, criando o “quarteto ideal” (isto é, o grupo de choro) e compôs “choro”, por exemplo a polca “Perigosa”, seria então natural para o maestro que ele fosse o pai dos chorões.

Há uma dúvida entre os pesquisadores se a polca “Perigosa” seria de Callado. Anna Paes e Maurício Carrilho, alguns dos estudiosos que mais se debruçaram sobre o legado musical da segunda metade do século XIX, encontraram a polca no arquivo de Donga, que está anexado ao de Almirante, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Para eles, não há comprovação de que a melodia seja do pai dos chorões.<sup>16</sup> Aliás, a pesquisa que os dois desenvolveram, com financiamento do RioArte, levantou mais de 6 mil partituras dos antigos chorões. Trata-se de um trabalho importantíssimo para o conhecimento de nossas raízes musicais. Mas aqui, mais uma vez, destaca-se a construção da imagem e não a autenticidade das análises e o que prevalece é a versão histórica de Joaquim Callado como pai do choro.

Assim sendo, importantes trabalhos de pesquisadores de nossa música popular podem ser enumerados como influenciados pelas observações contidas no livro de Baptista Siqueira. Talvez um dos primeiros textos a fortalecer os argumentos do maestro seja do crítico musical Ilmar Carvalho. Com passagem no meio do choro, o ex-professor de sociologia da música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO cita, em um artigo na *Revista de Cultura Vozes*, a influência do ensaio do maestro: “Baptista Siqueira observa que os primeiros vestígios do grupo do choro vêm das atividades do célebre flautista Antônio da Silva Callado ... Callado foi, sem dúvida, o sistematizador do choro como conjunto orquestral, como grupo de instrumento com predominância de um solista.”<sup>17</sup>

O pesquisador Ary Vasconcelos é o precursor de um trabalho de causar inveja: catalogou centenas e centenas de músicos populares com histórias perdidas no tempo. Em seus livros, publicados depois do artigo do professor Ilmar, encontramos a afirmação de que o maestro Baptista Siqueira “aponta Callado como o criador dos grupos de choro, formados por uma flauta, um cavaquinho e dois violões”, mas que, infelizmente, ainda segundo o maestro, “não é possível, como seria de desejar, descobrir-se uma data infalível para o aparecimento do grupo Choro Carioca”.<sup>18</sup> Aproximada pelo maestro e incorporada por Vasconcelos, essa

data se situa entre 1867 e 1880, justamente o período de maior atividade do flautista na cidade do Rio de Janeiro. Em todos os livros em que relata a história de Joaquim Callado, Ary Vasconcelos faz questão de seguir os argumentos do maestro Baptista Siqueira.

Outro pesquisador de fôlego, Mozart Araújo, homem de reflexão e ação na história da música brasileira e primeiro presidente do Clube do Choro no Rio de Janeiro, também se refere a Callado como o pai dos chorões, atribuindo aos “entendidos na matéria” – leia-se: Baptista Siqueira – esta classificação: “Considerado pelos entendidos na matéria como ‘pai dos chorões brasileiros’, Callado foi, realmente, o sistematizador do choro – conjunto de instrumentistas, com predominância de um solista.”<sup>19</sup>

O ensaio do maestro é o mais importante sobre o flautista. Seus estudos foram acolhidos por pesquisadores de renome na história da música popular. O legado de Baptista fica nítido nas contemporâneas matérias do *Jornal do Brasil*, no livro de Ricardo Cravo Albin, na *Revista Roda de Choro* e na *Enciclopédia da música brasileira*, que, ao falarem de Callado, trabalham com a referência de “pai dos chorões”.

Porém, como em todas as pesquisas sobre a origem de um termo ou o surgimento de um fenômeno cultural, existem diversas versões de nomes, datas, contextos e fatos que podem nos levar a inúmeras informações conflitantes. As pesquisas têm o saudável hábito de tornarem-se obsoletas. Por isso, o que pretendemos salientar não é a inexorabilidade das idéias do maestro Baptista Siqueira, e sim sua permanência no meio da literatura do choro. Ou seja, indicar o momento da década de 1970 em que a imagem do pai dos chorões, organizador dos grupos de choro, se associa à do flautista pioneiro da música popular brasileira.<sup>20</sup>

Para as vozes incrédulas e dissonantes das afirmativas do maestro Baptista Siqueira, há ao menos um argumento que não pode ser refutado: Callado é historicamente o personagem mais localizável no tempo como pai dos chorões. Foi nessa linha que argumentou José Ramos Ti-

nhorão, em 1974, quando escreveu a apresentação de um LP com gravações antológicas de choro:

Quando, na segunda metade do século XIX, o flautista carioca Joaquim Antônio da Silva Callado começou a tocar acompanhado por dois violões e um cavaquinho, estava longe de imaginar que seria – se não o criador – pelo menos o pioneiro historicamente localizável do grupamento instrumental de música popular mais resistente do mundo.<sup>21</sup>



## 5. “O Mestiço Inovador”

*“Nossa música é triste... Ó meus avós!  
Deixastes, como herança para nós,  
muitas angústias talvez;  
Os soluços do negro escravizado,  
O clamor do silvícola espoliado,  
A saudade do fado português.  
Nossa música é triste, mas a gente goza-lhe a  
melodia,  
porque sente os três dons, por inteiro,  
Das três raças que o sol do nosso clima  
Fundiu tão bem na música e na rima do sangue  
brasileiro.”*

PEREIRA DA SILVA<sup>1</sup>

A FOLCLORISTA, MUSICÓLOGA E JORNALISTA Mariza Lira foi a pioneira no estudo da obra do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado e nos estudos da música popular urbana. É impossível debruçar-se sobre o legado do instrumentista e não se deparar com uma série de artigos e ensaios de sua autoria caracterizando-o como “mestiço inovador”, portador da “raça nova” e intérprete da “musicalidade brasileira”. Passados mais de 60 anos de seus primeiros escritos, as críticas que vamos realizar sobre seus trabalhos – tentando suavizar seu determinismo social e sua exacerbada utilização do conceito de raça – objetivam precisar algumas informações que ainda hoje influenciam os pesquisadores. Porém, sem esquecer, é claro, nossa dívida para com seu pioneirismo.

O contexto cultural em que Mariza Lira escreveu era resultado da consolidação das idéias do sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, intelectual que viu na mestiçagem (a “raça nova” de Mariza Lira) da sociedade um futuro promissor para a organização social brasileira. Seu livro *Casa-grande*

Ê *senzala*, escrito na década de 1930, teve impacto bombástico no meio intelectual: era a reabilitação do mestiço tão levemente culpado dos males sociais do país.<sup>2</sup>

Praticamente 11 anos depois do lançamento de *Casa-grande Ê senzala*, Mariza Lira escreveu o primeiro trabalho especializado sobre Joaquim Callado. O artigo “A característica brasileira nas interpretações de Callado” já anunciava no título seu intento: buscar na verve melódica do flautista o “ser brasileiro”. Logo nos primeiros parágrafos, Mariza condena as detrações que a música brasileira sofrera no passado, para mais à frente desenvolver a seguinte idéia:

Se não fosse a exuberância da natureza, a ardência do clima e o fator máximo do cruzamento das raças que aqui chegaram, não possuiríamos, jamais, tão precioso populário musical. ... A raça nova, com arroubos ardorosos, não podia aceitar indefinidamente a imposição de músicas de dança e canto, francesas, italianas, polonesas, espanholas etc.<sup>3</sup>

Nascido em um ambiente impróprio à sua musicalidade, Joaquim Callado vai libertar-se das “amarras do seu tempo”. Suas qualidades mestiças, que caracterizavam a “raça nova”, segundo a folclorista, vão impulsioná-lo para a criação inovadora:

É que a música do povo para Callado era uma fatalidade racial. ... Callado reunia em si a ancestralidade musical, a influência do meio e a tendência da raça. ... Do estudo com-



Mariza Lira,  
pioneira no estudo  
da música popular  
brasileira.

parativo de suas composições sente-se a luta para libertar-se da tradição e lançar a inovação, isto é, fugir do hábito de se amoldar a nossa inspiração ao molde estrangeiro e lançar as características da raça.<sup>4</sup>

“Libertar-se das amarras do seu tempo” não era fácil para Joaquim Callado nem para os mestiços e homens simples que lidavam com arte no século XIX. Mesmo com parte da elite embevecida pela cultura das camadas desfavorecidas da sociedade, o discurso normatizante, civilizador, europeizante de amplos segmentos dessa mesma elite buscava enquadrar as variadas manifestações artísticas do povo em uma realidade muito pouco condizente com seu cotidiano. No aspecto econômico, os mestiços e homens brancos pobres, além de serem preteridos em trabalhos mais bem remunerados – por isso, geralmente sobreviviam vendendo verduras, galinhas, vassouras, doces, leite, ou ofe-

*Pobres trabalhando em feira do Centro, local até hoje marcado pela grande quantidade de vendedores ambulantes.*



recendo uma infinidade de outros serviços pelas ruas da cidade –, conviviam com o secular fantasma da escravidão, imagem deformadora do trabalho manual. (Talvez a letra de Pereira da Silva, epígrafe do capítulo, traduza essa realidade ao afirmar que nossa música é triste devido a “muitas angústias”, fruto dos “soluços do negro escravizado” e do “clamor do silvícola espoliado”.)

Para Mariza Lira, era a musicalidade dos mestiços que descortinava um novo horizonte singular, “brasileiro”, na babel musical da cidade do Rio de Janeiro. No *Diário de Notícias*, em 1957, ela continuava afirmando a primazia do flautista por ter lançado “as bases da nacionalização da música popular brasileira”:

O grande flautista criou escola, contaminando os executores da época com suas interpretações originais. Lançou, já não há mais dúvida, as bases da nacionalização da Música Popular Brasileira. ... No dia em que se pensar seriamente na Música Popular Brasileira, Callado será o farol esplêndido a iluminar caminhos do populário nacional no Brasil.<sup>5</sup>

Essa visão da folclorista é compartilhada pelo maestro Baptista Siqueira, para quem “o ano de 1875 foi um dos mais propícios às atividades da música de caráter nacional. Os nomes mais em evidência eram os de Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Callado, Viriato Figueira e José Soares Barbosa”.<sup>6</sup> (Mas, aqui, cabe a pergunta: o que definiria uma música como de “caráter nacional?”<sup>7</sup>: sua execução por um músico mestiço, a utilização de fraseados peculiares nas melodias ou a consciência dos músicos de que estavam fundando uma “nova forma” de fazer música? É possível que qualquer resposta a que chegemos não contemple a complexidade da pergunta. Se a própria sociedade estava longe de ter consciência de sua “nacionalidade” – por mais que fique clara a tentativa de Mariza Lira de delimitar essa nacionalidade, no seu afã de diferenciar as nossas singularidades, identidades –, não seria fácil para esses compositores populares darem dimensão “nacionalista” às suas

obras. Afinal, quem seriam os brasileiros: escravos, não escravos, ricos, pobres, remediados?)

Quando, em 1939, Mariza Lira lançou a primeira biografia da maestrina Chiquinha Gonzaga, suas análises refletiam a simplicidade dos questionamentos da época. Para ela, Chiquinha “afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo, servindo de exemplo a outras mulheres temerosas. Foi, assim, um esteio do feminismo entre nós”.<sup>8</sup> Como não poderia haver música nacional sem nação, também não haveria feminismo sem movimento feminista. O que Chiquinha Gonzaga fez – deixar o marido, ter amantes e viver na boemia como chorona – só foi possível porque a sociedade permitia brechas para tal comportamento. Outras artistas da época fizeram o mesmo, porém, infelizmente, não tiveram o vulto histórico de Chiquinha Gonzaga. As ações “libertárias” da maestrina merecem todos os méritos, mas o patriarcalismo da sociedade brasileira não era tão rígido como Mariza Lira imaginava.<sup>9</sup>

Se o maestro Baptista Siqueira concorda com a folclorista Mariza Lira em relação ao contexto do surgimento da música popular brasileira, discorda completamente quando ela analisa, com a ênfase que lhe é peculiar, algumas particularidades da vida de Joaquim Callado. No esforço intelectual de valorizar os traços de mestiçagem e brasilidade do músico, Mariza Lira “puxa a brasa” para o brasileiro. Vale a pena relatar as “escaramuças” criadas pela folclorista entre Callado e André Reichert para em seguida salientarmos outros aspectos contraditórios de sua obra:

Aí por 1862-64 reunia-se no salão de concertos, no primeiro andar da casa de música de Arthur Napoleão, na rua do Ouvidor, o que havia de mais seleta em matéria de arte.

Improvisavam-se concertos com Carlos Schramm, Arthur Napoleão e outros nomes festejados na época. Sucediavam-se magníficas horas literárias como nas que se representavam as mais lindas comédias de Machado de Assis e na que o Conselheiro José Feliciano leu pela primeira vez a tradução de *Fausto*, de Goethe.

Certa vez, voltando de umas lições, Callado chegou à casa de música, trazendo a sua flauta de ébano de cinco chaves.

Alguém o convidou para subir, pois o Reichert ia tocar para um pequeno auditório.

Callado dirigiu-se ao salão. Depois das apresentações de costume, Reichert começou a audição. A música de sua autoria ainda estava em manuscrito. Era difícilíssima.

Reichert, que já ouvira referência sobre Callado, mostrou desejos de ouvi-lo.

Callado não se fez de rogado. Pediu o manuscrito, leu-o ligeiramente e tocou-o de primeira vista de um modo arrebatador.

Houve verdadeiro entusiasmo entre os presentes.

O belga ficaria com a música e ele faria as variações a seu modo. Houve um verdadeiro assombro ante a audácia do mestiço. Mas, como se tratasse de um prélio de honra, os dois iniciaram a execução.

Para o nosso orgulho os dois flautistas se igualaram.

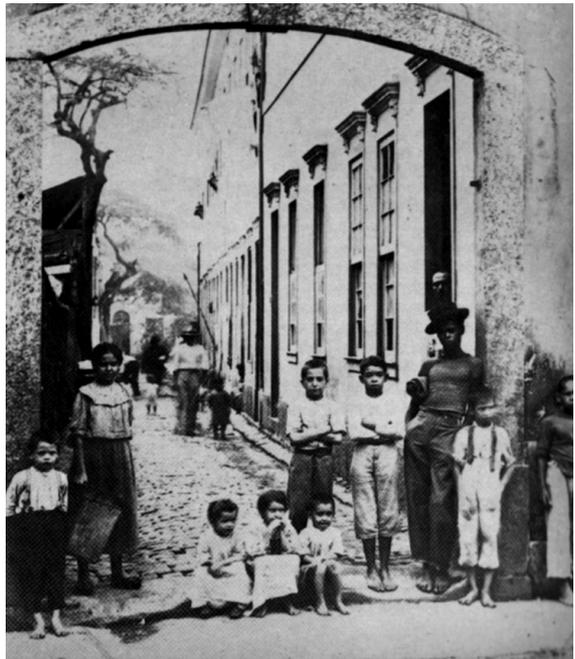
Inegavelmente Reichert era um flautista notável, educado nos grandes centros da Europa, mas o flautista brasileiro em nada ficava a lhe dever.<sup>10</sup>

Fica claro, no texto, o destaque dado pela pesquisadora à nossa habilidade, ao jeitinho, à criatividade. Para Reichert a razão, a escola européia; para nós a inspiração, o coração, a capacidade de “tocar de primeira vista de um modo arrebatador”. Porém, na realidade, é difícil imaginar que um garoto de 14 ou 16 anos competisse em pé de igualdade com o vulto internacional que era o instrumentista belga. Ainda mais porque, na época mencionada pela folclorista, Joaquim Callado ainda estava em suas primeiras notas na flauta. Só aos 19 anos, em 1867, com sua quadrilha “Carnaval de 1867”, iniciaria o percurso como um dos músicos mais conhecidos na sociedade carioca. Segundo o maestro Baptista Siqueira, as rivalidades entre Callado e Reichert são invenção da mente fértil da folclorista. Mesmo na década de 1870, a ascensão do flautista brasileiro coincidiu com a decadência de Reichert, pois a vida boêmia e sem rumo do músico belga impeliu-o ao fim. Nessas circunstâncias, seria impensável uma competição entre ambos. Baptista Siqueira nos apresenta a seguinte versão:

Ninguém vai acreditar que Callado, um artista daquela envergadura, fosse pensar em competir com o verdadeiro fantasma que era aquele que tentava se sustentar com paliativos de efeitos morais, e sobretudo filantrópicos. O que sabemos nos leva a outras conclusões inteiramente contrárias a essa premissa: *A Vida Fluminense* registra, em 1873, um outro concerto que foi organizado para salvar a situação desesperadora em que se encontrava Reichert. Nesse festival, em que Callado novamente tomou parte, colaborando com Reichert, este apresentou uma *Fantasia para flauta* e um *Rondó caprichoso*, de sua autoria, e os dois expoentes da flauta executaram um duo na *Variação sobre o carnaval de Veneza*, escrita expressamente para o admirável instrumento.<sup>11</sup>

No artigo “A característica brasileira nas interpretações de Callado”, Mariza Lira realça as qualidades do flautista que iriam se incorporar à cultura brasileira, demonstrando que, apesar de não termos a tradição cultural “dos europeus”, estávamos inventando um jeito peculiar de viver, com desprendimento, audácia, habilidade e novidade. Era a invenção de nossa musicalidade, com base nas singularidades mestiças. No mesmo texto, ela destaca que a compleição física de Callado – “lábios grossos, dentadura magnífica, robustos pulmões” – favorecia a sua exímia execução da flauta.<sup>12</sup>

*Tradicional família de mestiços do Rio de Janeiro.*



Se as composições de Callado e sua habilidade como flautista eram fruto de suas características mestiças, lançando o “novo”, ou seja, a “música brasileira”, como podemos admitir que Reichert, branco, europeu, compusesse e executasse músicas com os elementos dos chorões da época (sua composição “La coquete” foi executada durante décadas a fio nas rodas de choro da cidade)? O belga certamente teve a mesma capacidade de assimilação musical que os flautistas populares cariocas ao executarem os repertórios mais refinados. A musicalidade, felizmente, não é um “dom da raça”.

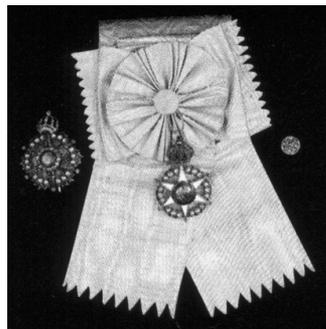
Durante muito tempo considerou-se, na literatura musical, que a condecoração de Joaquim Callado com a Ordem da Rosa seria um prêmio especial para o flautista por sua notoriedade pública e pelo trabalho musical que desenvolveu na cidade do Rio de Janeiro. A *Revista Musical de Bellas Artes* relata, em 1879, que “foram condecorados com o Grão de Cavaleiro da Ordem da Rosa, pelos relevantes serviços que prestaram na qualidade de professores do Conservatório de Música, os srs. Demétrio Rivero, José Martins, Antônio Luiz de Moura, Carlos Cavalier e Joaquim Antônio Callado”.<sup>13</sup>

A Ordem da Rosa fora criada por d. Pedro I com o intuito de homenagear a sua segunda esposa, d. Amélia, em 1829. A comenda sempre foi distribuída para brasileiros ou estrangeiros que tinham “fidelidade” ao imperador ou que promoviam trabalhos relevantes para a pátria. A medalha tinha sido desenhada pelo artista francês Jean Baptiste Debret e trazia uma estrela branca de seis pontas, sobre a qual havia um medalhão dourado onde se liam em relevo as iniciais “P” e “A” entrelaçadas, simbolizando os nomes de Pedro e Amélia.

Na realidade, todos os professores do Conservatório de Música receberam a Ordem da Rosa em 1879 – menos o maestro Henrique Alves de Mesquita, por questões até hoje pouco esclarecidas. Callado, como professor de flauta, foi um deles. E d. Pedro II não fazia economia da

medalha, já que premiar esses homens que diariamente conquistavam jovens músicos entre o segmento mais pobre da cidade era também uma maneira de fazer com que ele permanecesse no imaginário social como o “provedor” e “protetor” da “cultura brasileira”.

Mariza Lira escrevia seus artigos sem citar fontes – provavelmente retirava suas informações de depoimentos orais, já que nasceu em 1899 e freqüentava o meio cultural carioca. Isso nos cria uma dificuldade concreta para avaliar com mais clareza seus escritos. Porém, os seus trabalhos continuam indispensáveis como referência ao estudo da música popular urbana do início do século XX.<sup>14</sup>



*Medalha da Ordem da Rosa, com a qual d. Pedro II homenageava todos aqueles que prestavam serviços ao Império.*



## 6. A Obra do Flautista

*“O baile começou com a música de um ‘terno’ de flauta, cavaquinho e violão. A polca era a dança preferida e quase todos a dançavam com requebros próprios de samba.”*

LIMA BARRETO<sup>1</sup>

### Das gravações mecânicas à Era do Rádio

Quando Joaquim Callado morreu, os grupos de chorões ainda eram os principais divulgadores da música popular carioca. Mas, nas primeiras décadas do século XX, com o crescimento urbano gerando uma maior demanda por lazer, as bandas de música e o teatro de revista assumiram esse papel, levando para palcos privilegiados as novas composições populares. Os primórdios do século XX viram também o surgimento de inovações tecnológicas que atrelaram definitivamente a música popular às últimas demandas do mercado fonográfico. A espontaneidade e o amadorismo dos chorões foram sendo substituídos pelo profissionalismo nas gravações discográficas e nas exibições radiofônicas.

Na década de 1890, Frederico Figner já gravava modinhas, lundus e discursos em cilindros e os exibia em audições públicas mediante cobrança de entrada. Habilidade empresário, Figner passou da venda de cilindros gravados à fundação da Casa Edison, fonográfica importantíssima na conformação do mercado de música popular no Brasil. No primeiro disco do país, lançado pela empresa em agosto de 1902, o cantor Baiano teve a primazia de registrar sua voz no lundu “Isso é bom”, de Xisto Bahia.<sup>2</sup>



*O cantor Baiano,  
o primeiro a gravar  
uma música no  
Brasil.*

Entretanto, o número de gravações instrumentais era bem superior ao de música cantada – numa proporção de 65,5% para 38,5%, respectivamente.<sup>3</sup> Gravavam-se tangos, valsas, maxixes, polcas, lundus, xotes, quadrilhas, marchas, música clássica. Os grupos que mais participavam das gravações eram as bandas de música, pois o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma, o qual comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessário potência sonora para se ter segurança da gravação. Para os cantores, a tarefa era mais árdua, pois não só necessitavam ter uma voz possante (o famoso dó-de-peito) como eram obrigados a executar a obra de uma só vez, já que a gravação era feita em apenas um canal. Os pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello comentam as gravações instrumentais do início do século XX:

Na área da música instrumental [entre 1901-16] há muitas bandas (Banda Eseudero, Banda Paulino Sacramento, Banda Carioca) e muitos conjuntos de choro e seresta (Grupo do Malaquias, Grupo Lulu do Cavaquinho, Grupo O Passo no Choro) que gravaram mais da metade dos discos da época. Quase não há, porém, solistas de sucesso, constituindo-se exceções o grande flautista Patápio Silva, morto prematuramente, o também flautista Agenor Bens e os pianistas Artur Camilo e Ernesto Nazaré, este principalmente pelas interpretações de suas próprias composições.<sup>4</sup>

Vale a pena lembrar que Joaquim Callado morreu em 1880, por isso não há nenhum registro sonoro de sua ma-

viosa flauta. A banda de música que mais se destacou nas gravações de então foi a do Corpo de Bombeiros, liderada pelo chorão Anacleto de Medeiros. Com dinâmica e delicadeza, a corporação gravou peças do próprio Anacleto, de Albertino Pimentel e de Carlos Gomes. Mas Anacleto e seus músicos bombeiros não gravaram Callado. Talvez porque suas polcas exigissem jogo de cintura na interpretação, coisa difícil para uma banda, ou porque as poucas partituras editadas com obras do flautista não encontrassem quem as transpusesse especificamente para o repertório desse grupo. Contudo, apesar da “dureza” das bandas, a dos bombeiros se destacava pela qualidade. E Anacleto, que a comandava desde a sua criação, em 1896, levou para o repertório da corporação as composições mais em voga do choro e convocou para suas fileiras vários músicos que tocavam nos diversos grupos de instrumentistas da cidade. Com seu tino

*A Banda do Corpo de Bombeiros, com o maestro Anacleto de Medeiros sentado no meio, de braços cruzados.*



musical apurado, fez com que ela se destacasse das demais por contar com melhor direção e arranjos bem executados. O intercâmbio de repertório entre os maestros das numerosas bandas existentes em todo o país facilitava a circulação e o conhecimento de melodias. Isso fomentou ainda mais a linguagem do choro.

A primeira gravação de uma composição de Joaquim Callado, “A flor amorosa”, foi realizada em 1902 pelos irmãos Eymard, na Casa Edison – que, dois anos depois, adotaria o nome Odeon e em 1912 inauguraria a primeira fábrica de discos de grande porte da América do Sul. Em 1914, “A flor amorosa” foi gravada pelo virtuoso flautista e compositor Agenor Bens, acompanhado do pianista Artur Camilo, e o cantor Aristarco Dias Brandão a registrou cantada pela primeira vez. Entretanto, a gravação mais importante dessa época de uma obra de Callado – executada pela Odeon – foi a de Ernesto Nazaré, ao piano, com Pedro de Alcântara na flauta. De um lado do disco, lançado em 1912, foi registrada a polca “Linguagem do coração”, de Joaquim Callado; do outro, o tango “Favorito”, do próprio Nazaré.

Era muito comum os donos de cinemas contratarem músicos afamados, pois os cachês vinham a calhar para engordar seus precários rendimentos como músicos profissionais. Como os filmes eram mudos, era necessário que músicos dessem vida sonora às imagens. Esses músicos – geralmente um pianista, um flautista e um violonista – tinham menos prestígio e menor remuneração do que os que tocavam na ante-sala. Tanto Pedro de Alcântara quanto Ernesto Nazaré se apresentavam em ante-salas de cinemas. Nazaré tinha então um séquito de admiradores, do modernista Mário de Andrade ao político baiano Rui Barbosa (não foram poucas as vezes em que Rui, após o término das sessões no Parlamento Federal, correu para o Cine Odeon na expectativa de ouvir Nazaré).

Em 1927, com o surgimento da gravação eletromagnética, que possibilitou a captação de vozes e instrumentos menos possantes, o sistema mecânico foi abandonado. As décadas de 1930 e 40, em plena Era do Rádio, decretaram definitivamente o desprestígio das composições instrumentais,

que já vinham perdendo seu espaço hegemônico para os cantores de maxixe e samba no mercado fonográfico.

Com a consolidação do disco e o surgimento do rádio como veículo de divulgação da música popular brasileira, os grupos de choro ficaram restritos às atividades de lazer em quintais e bares. A própria banda de música e o teatro de revista, outrora tão venturosos, com o passar do tempo foram suplantados pela massificação sonora do rádio na função de divulgar a música popular.

A primeira transmissão radiofônica ocorreu em 1922, em comemoração ao centenário de Independência do Brasil. O discurso do então presidente da República, Epitácio Pessoa, foi transmitido da cidade do Rio de Janeiro para os ouvintes de Niterói, Petrópolis e São Paulo. O rádio tornou-se parte do cotidiano das pessoas, proporcionando entretenimento e disseminando valores políticos e culturais. Abriu também mercado de trabalho para compositores, cantores, instrumentistas e arranjadores, propiciando a formação de uma geração de artistas talentosos que passaria à história da MPB como integrante da “época de ouro” do rádio.<sup>5</sup>

As rádios, como Mayrink Veiga e Nacional, transformaram seus programas de calouros numa competição diária por audiência, formando, cada uma delas, um elenco de grandes estrelas. Os chorões que não se contentavam em tocar apenas por lazer foram trabalhar em seus quadros, tornando-se o principal braço dos programas musicais. Eram conhecidos pelo nome de conjunto regional, devido à

*Roquette Pinto, intelectual de destaque no início das transmissões radiofônicas.*



associação de sua instrumentação com a das músicas regionais: utilizavam cavaquinho, violões, percussão e instrumento solista.

Em plena “era dos regionais”, surgia como músico e compositor de referência do choro Jacob Bittencourt. Refinado na escolha de seu repertório e sutil em suas palhetadas, Jacob acabou inaugurando, com seu estilo, a principal escola brasileira de bandolim, o que acarretou a incorporação do nome do instrumento ao seu. Suas composições estão entre as mais conhecidas do choro de todos os tempos – para alguns críticos só são superadas pelas de Pixinguinha.

Jacob do Bandolim tinha verdadeira ojeriza ao termo “regional”. Para ele, a palavra significava um bando de músicos desleixados, sem estudo, um tapa-buraco das rádios. Na busca de um conjunto perfeito, ele organizou na década de 1960 o Época de Ouro, o primeiro grupo de choro a funcionar como conjunto camerístico, entrando para a história com Dino (violão de sete cordas), César e Carlinhos (violões de seis cordas), Jonas (cavaquinho), Gilberto (pandeirista) e Jorginho (ritmista). Com Elizeth Cardoso e Zimbo Trio, Jacob e o Época de Ouro fizeram um show antológico no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 1968.<sup>6</sup>

Ao lado do Jacob instrumentista e compositor, estava o pesquisador de música popular brasileira. Aquele que arquivou partituras, colecionou livros e estudou a obra de inúmeros chorões do passado. (Foi por causa desse espírito meticoloso e investigativo que Jacob descobriu, por exemplo, que Pixinguinha não nascera em 23 de abril de 1898, como o próprio afirmava, mas sim em 1897.) A luta do bandolinista pela preservação da memória dos antigos chorões levou-o a gravar Joaquim Callado, Álvaro Sandim, Juca Kalut, Mário Álvares, Ratinho, João Pernambuco. De Callado gravou “A flor amorosa”, em 1949. É provável que essa gravação, feita por músico tão respeitado no meio musical, tenha consolidado de vez a composição no repertório chorístico.

As rodas de choro que Jacob do Bandolim organiza-  
va em sua casa, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, entra-  
ram para a história da música brasileira. Jacob defendia o  
“choro caseiro” como o verdadeiro espaço de preservação  
do gênero: “estão faltando quintais, sentenciava ele, choro  
precisa antes de tudo de quintal para ser gostoso e levar  
gente ao canto e à sua dança.”<sup>7</sup> Nomes como Pixinguinha,  
Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Radamés Gnat-  
tali, Rossini Ferreira, Sérgio Cabral, Canhoto da Paraíba,  
Turíbio Santos, Maria Lúcia Godoy e uma plêiade de mús-  
icos humildes e desconhecidos participavam atentos das  
audições. Ai de quem falasse na hora de alguma execução!  
Jacob, sem cerimônia alguma, pedia para o “barulhento” se  
retirar. Fazia isso independentemente do grau de amizade  
que tivesse com a pessoa. O jornalista e compositor Sérgio  
Bittencourt, filho de Jacob, dizia que “o estado de contri-  
ção diante de um choro, lá em casa, é muito exigido”.<sup>8</sup>



*Músicos do Época  
de Ouro: César  
e Carlinhos (em  
pé); Dino (de  
óculos), Jonas e  
Jacob do Bandolim  
(sentados).*

## O choro ganha o grande público

No final dos anos 1950, em época de baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, de sambas-de-fossa, simbolizados nas composições de Antônio Maria, e clima pré-bossa-novista, os cantores Paulo Tapajós e Francisco Carlos gravaram a polca “A flor amorosa”. Em 1958, Francisco Carlos, apelidado de El Broto e eleito o Rei do Rádio, participou do filme *Esse milhão é meu*, de Carlos Manga, onde interpreta a lindíssima melodia de Joaquim Callado, já com versos de Catulo da Paixão Cearense (*leia na página ao lado*), para a nova coqueluche do entretenimento cultural urbano: o cinema, grande divulgador da música popular brasileira.

Quando o poeta popular Catulo da Paixão Cearense pôs letras em melodias de Joaquim Callado, Ernesto Nazaré, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida, João Pernambuco e Chiquinha Gonzaga, não poderia imaginar que estava inaugurando uma linhagem de letristas de choros.<sup>9</sup> A inserção de letras em melodias em nada menospreza a tradição do gênero. Podemos até afirmar que a polca “A flor amorosa”, que recebeu letra de Catulo da Paixão, assim como “Carinhoso”, de Pixinguinha, que recebeu letra de João de Barro, chegam-nos hoje com vitalidade em parte pelo encaixe perfeito da melodia com a letra. É só lembrar: “Carinhoso” foi uma composição que ficou na gaveta de Pixinguinha durante muito tempo. Só fez sucesso depois da letra; a polca “A flor amorosa” entrou em filme e novela por cantores – e não cabe aqui menosprezar o poder midiático desses veículos de comunicação.<sup>10</sup>

No dia 2 de fevereiro de 1968, em pleno período de efervescência das reivindicações políticas contra a ditadura – o governo militar em dezembro decretaria o AI-5, suprimindo todas as liberdades constitucionais –, o maestro Baptista Siqueira lançou o álbum *Músicas imperiais do século XIX*, compreendendo o período entre 1830 e 1885, com dois discos e textos ilustrativos da vida musical carioca e das composições gravadas.<sup>11</sup> Dentre os compositores escolhidos para compor o álbum, Joaquim Callado

## “A flor amorosa”



Compassiva,  
Sensitiva,  
Ó, vê...!  
Uma rosa  
Orgulhosa,  
Presunçosa,  
Tão vaidosa!  
Pois olha: a rosa  
Tem prazer  
Em ser beijada...  
É flor... É flor... É flor!  
Oh! Dei-te um beijo?  
Mas perdoa...  
Foi à toa.  
Meu amor  
Em uma taça perfumada  
De coral,  
Um beijo dar, não vejo  
mal.  
É um sinal  
De que por ti me apaixoniei.  
Talvez em sonhos  
Foi que te beijei.  
Eu fiquei triste  
Após depor  
Um doce beijo  
Em ti...  
Mas quem resiste?!  
Tens quebranto!

Nem um santo  
Pode tanto.  
Depois de te beijar, senti  
Vontade de chorar!  
Chorei!  
Sim;  
Eu te juro,  
Te asseguro,  
Eu te juro  
Que pequei.  
Se tu puderes extirpar  
Dos lábios meus  
O beijo teu,  
Tira-o por Deus  
Vê se me arrancas  
Este odor  
De Resedál...  
Sangra-me a boca...  
É um favor!...  
Vem cá.  
Se ontem beijavas  
Um jasmim  
Do teu jardim,  
A mim...  
A mim...  
Ó,  
Por que juras,  
Mil agruras  
Por que juras?  
Meu coração

Delito algum por te beijar  
Não vê!...  
Não vê!...  
Só por um beijo (um  
gracejo)  
Tanto pejo?  
Mas por quê?  
Não  
Deves mais  
Fazer questão  
Já pedi.  
Queres mais?  
Toma o coração.  
Oh! Tem dó de meus ais.  
Perdão.  
Sim ou não?...  
Sim ou não?...  
Olha que eu estou ajoelhado  
A te beijar  
A te oscular  
Os pés,  
Sob os teus...  
Sob os teus olhos  
Tão cruéis.  
Se tu não me quiseses  
perdoar,  
Beijo algum  
Em mais ninguém  
Eu hei-de dar.





*O poeta popular  
Catulo da Paixão,  
o primeiro letrista  
do choro.*

foi destaque com oito músicas: as polcas “Salomé”, “Saudosa”, “Perigosa”, “Cruzes, minha prima!”, “Ernestina”, “Ermelinda”, a “Valsa” e o “Lundu característico”. Foi a primeira vez que uma obra fonográfica reuniu tantas músicas do flautista. Esse trabalho manteve aceso o legado de Joaquim Callado, que, apesar de ter sido gravado por alguns importantes nomes do choro, ainda tinha a maioria das músicas inéditas em disco.

No entanto, o álbum de Baptista Siqueira contém informações que devem ser corrigidas. Constatou-se que a polca “Saudosa”, incluída nesse álbum e em outros anteriores como sendo de Callado, tem a mesma partitura da polca “Uma dor”, de Viriato Figueira. Por isso não se pode afirmar com clareza de quem é a melodia. As gravações de “Saudosa” decorrem da descoberta da partitura nos arquivos do flautista Pedro de Assis, em Campinas (SP), em 1893. Entretanto, outros manuscritos da melodia foram encontrados em acervos de chorões cariocas, indicando como autor Viriato Figueira. Como os flautistas Callado e Viriato eram muito amigos, fica realmente difícil determinar quem é o autor da composição.

Os novos ventos dos anos 1970 deram destaque ao choro e finalmente o ritmo ganhou a grande mídia. Jornais, revistas, rádios e TVs reportavam os diversos festivais realizados, salientando em seus noticiários os novos grupos, os músicos talentosos e os locais de audições do gênero. Os jornalistas Sérgio Cabral, Lena Frias, Juarez Barroso, Mocaracy Andrade e José Ramos Tinhorão deram total cobertura

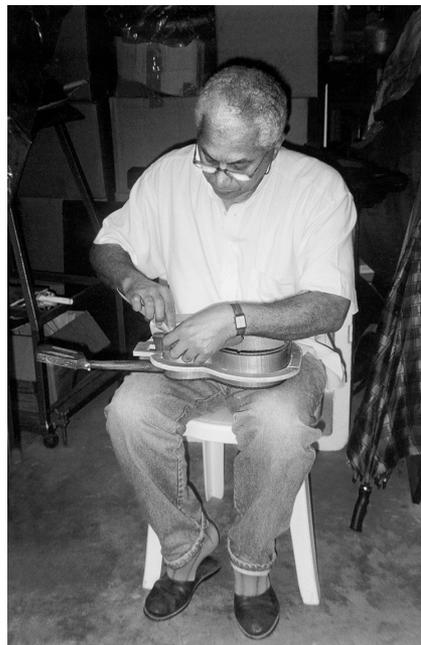
aos eventos. Até o Tropicalismo, movimento de contracultura mais importante da década, representado na música, entre outros, pelos Novos Baianos, ajudou a valorizar os instrumentos utilizados no choro, como o cavaquinho, o violão de sete cordas e o violão tenor.

Os primeiros anos da década de 1970 também podem ser considerados o trampolim para a fomentação do choro. O sucesso do show *Sarau*, de Paulinho da Viola com o conjunto *Época de Ouro*, o lançamento de LP do pianista Arthur Moreira Lima tocando Ernesto Nazaré<sup>12</sup>, a Semana Jacob do Bandolim, organizada no MIS-RJ por Ary Vasconcelos, e a fundação do Clube do Choro-RJ aglutinaram os cultores do gênero, que promoviam apresentações de velhos e novos chorões. Mas foi no Sovaco de Cobra, tradicional botequim carioca (“último reduto de sociabilidade do mundo”, nas palavras do letrista Aldir Blanc), que o templo do choro foi erguido. O bar, no subúrbio da Penha, era o espaço de encontro dos grandes chorões e foi até homenageado por um deles, o clarinetista Abel Ferreira, em seu “Chorinho do Sovaco de Cobra”.

Como uma bola de neve, os festivais de choro espalharam-se pelo país. Foi no II Concurso do Choro, realizado no Rio de Janeiro, que Joaquim Callado apareceu em cena nesse tipo de palco: com a composição “Dialogando”, o bandolinista Ricardo Calafate, integrante do conjunto Rio Antigo,<sup>13</sup> ganhou o troféu Joaquim Callado de melhor choro, e o Rio Antigo ficou com o troféu Pixinguinha de melhor grupo.

Porém, foi em São Paulo que se deu a principal colaboração na divulgação do choro: a TV

*Paulinho da Viola: o zelo em apurar a madeira do cavaquinho é o mesmo com que compõe suas melodias de choro. É um dos responsáveis pela qualidade chorística na música brasileira.*



Bandeirantes organizou dois festivais nacionais – o Brasileirinho (1977) e o Carinhoso (1978). Com um júri formado por nomes do porte de Lúcio Rangel, Tárík de Souza, Marcus Pereira, Mozart Araújo, José Ramos Tinhorão e Guerra-Peixe, os festivais abriram novos horizontes para o gênero, incentivando o surgimento de instrumentistas e compositores ao mesmo tempo em que o consolidava em nível nacional. Os dois festivais tiveram milhares de inscritos. O bandolinista Rossini Ferreira venceu o Brasileirinho com a composição “Ansiedade”; no segundo festival o prêmio foi para K-Ximbinho, por “Manda na brasa”. O selo Band, da TV Bandeirantes, lançou dois LPs com os melhores choros desses festivais.<sup>14</sup>

Pegando carona no clima de valorização do choro, as composições de Joaquim Callado continuaram visitando esporadicamente os discos. Em 1972, o flautista Altamiro Carrilho gravou a polca “Saúdosa” com um grupo de craques: o maestro Radamés Gnattali, no piano, Dino e Meira, nos violões, e o multiinstrumentista José Menezes, ao bandolim. Altamiro já era um exímio flautista e havia lançado, em 1964, pelo selo Copacabana, um LP considerado hoje um dos melhores do gênero: *Choros imortais*. Radamés era o principal orchestrador da MPB; Dino e Meira, os melhores violonistas da época; e José Menezes, um hábil bandolinista.

Por incrível que pareça, Altamiro Carrilho foi o terceiro flautista mais importante da história do choro a gravar Joaquim Callado – os outros dois foram Agenor Bens e Pedro de Alcântara. Callado, tido como o precursor da flauta brasileira com composições que exigem grande virtuosismo do executante, passou em branco nas gravações de Patápio Silva, Pixinguinha e Benedito Lacerda. Três flautistas importantíssimos do choro! Patápio viveu pouco, apenas 26 anos, mas Pixinguinha e Benedito brilharam a Era do Rádio, sendo por décadas a fio referência na MPB. Chegaram até a formar um duo, com Pixinguinha no saxofone fazendo contrapontos inacreditáveis à flauta de Benedito Lacerda. Quando Pixinguinha formou o grupo A Velha Guarda, com Donga (violão e prato-e-faca), João da Baiana (pandeiro), Bide (flauta), Alfredinho do Flautim (flautim) e J. Cascata (afoxé), e lançou um LP que revivia composições históricas do

gênero, Callado mais uma vez estava ausente.<sup>15</sup>

Em 1977, Altamiro Carrilho voltou a gravar Callado, incluindo “A flor amorosa” no LP *Altamiro Carrilho: antologia do choro*, vol. 2. O disco contém composições de grandes chorões e seu texto de apresentação destaca que “tudo [refere-se ao choro] começou com Joaquim Callado”.<sup>16</sup> Naquele ano, a mesma composição foi gravada por outro grande flautista, Carlos Poyares, no LP *Reveno com a flauta os bons tempos do chorinho*, com choros históricos e inéditos.

Ainda em 1977, “A flor amorosa” virou popstar televisiva: gravada por Maria Martha, foi trilha sonora da novela *Nina*, da Rede Globo. Em 1999, a emissora voltaria a falar de Joaquim Callado, na minissérie *Chiquinha Gonzaga*, na qual o flautista foi interpretado por Norton Nascimento. Na minissérie, Callado sofria de amores por Chiquinha Gonzaga, compondo até uma polca, “Querida por todos”, em homenagem aos encantos da maestrina. O tom inventivo e romanesco do roteiro alçou vôos inverossímeis: na verdade, quem era famoso e cobiçado na época era Callado, que ofertou não uma, mas dezenas de músicas para as mulheres “fogosas” do seu tempo, como vimos.<sup>17</sup>

Voltando ao mercado fonográfico da década de 1970, a gravadora Marcus Pereira começou em 1973 sua campanha de valorização da música popular brasileira. Relançou o LP *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, antes lançado pelo



*Altamiro Carrilho, o flautista que mais gravou na história do disco no Brasil.*

selo O Jogra!; em seguida *Brasil, flauta, bandolim e violão*, com Evandro do Bandolim e seu regional. No repertório, mais uma vez encontramos “A flor amorosa”. Outros lançamentos importantes da época foram *Brasil, trombone* (com o solista pioneiro do instrumento Raul de Barros), *Brasil, sax e clarineta* (com Abel Ferreira) e, para finalizar, os LPs de samba *A música de Donga*, com a participação da nata do choro: Altamiro Carrilho (flauta), Joel Nascimento (bandolim), Meira (violão de seis cordas), Dino (violão de sete cordas) e Canhoto (cavaquinho). E há ainda o LP *Cartola*, uma justa homenagem ao compositor mangueirense e ao grupo regional na interpretação de Canhoto, Dino e Meira, cavaquinho e violões; Marçal, Luna e Gilberto D’Ávila, na cozinha; e Copinha, Abel Ferreira e Raul de Barros nos sopros. Selando a ligação histórica do samba com o choro, em uma parceria de sucessos na MPB, Paulinho da Viola lançou o LP *Memórias, 2 – chorando*, no qual, com seu cavaquinho e violão, revive choros do passado e contribui, com suas composições, para a excelência do gênero.<sup>18</sup>

Finalizando a década do “ressurgimento do choro”, o jornalista Ricardo Cravo Albin e o pesquisador Mozart Araújo organizaram em 1976 para a Companhia Internacional de Seguros o disco *Chorada, chorões e chorinhos*, um belo presente de fim de ano da empresa. O primeiro LP continha gravações antológicas do gênero, enquanto o segundo era reservado a inéditas de Pixinguinha. Quase todas as canções do primeiro disco foram cópias de gravações passadas. A única feita em estúdio foi a da polca “A flor amorosa”, e lá estavam de novo Altamiro Carrilho e seu grupo. “A flor amorosa” confirmava-se a campeoníssima dentre as composições mais gravadas de Joaquim Callado.

## A redenção do legado de Joaquim Callado

As últimas décadas do século XX reservaram uma grata surpresa para a obra de Joaquim Callado no mercado fonográfico. Porém, não foram a Odeon,



*O trombonista Raul de Barros (à esquerda) com o flautista Ranieli, o cavaquinista Cacau e o pandeirista Rodolpho Dutra.*

a RCA/Victor, a Continental, a Warner ou a Sony (gravadoras que monopolizaram o mercado brasileiro no século) que realizaram tamanho empreendimento, mas sim empresas preocupadas com a valorização da música popular, e do choro em particular.

Pelas mãos do pesquisador e produtor José Silas Xavier, um desses apaixonados pela música brasileira, foi organizado em 1981 o álbum *Chorando Callado*, com três discos. A homenagem ao pai dos chorões evidencia-se no título (que inclusive mantém os dois “l” de seu nome). Viriato Figueira, Chiquinha Gonzaga, Juca Vale, Capitão Rangel, Albertino Pimentel, Duque Estrada Meyer foram outros dos antigos chorões homenageados. Das músicas de Callado gravadas, “Linguagem do coração” era cópia da gravação de Pedro de Alcântara e Ernesto Nazaré; “Polucena” foi registro inédito, com Odette Ernest Dias (flauta), Jonas (cavaquinho), Alencar (violão de sete cordas), Jairo e Valério (violão de

seis cordas) e Jorginho (reco-reco). Para a gravação da quadrilha “Família Meyer” foi convidada uma “bandinha” de música, com direito a oficleide do motorista de táxi Caetano Alves Pereira, a fim de registrar, com mais fidedignidade, o som desse instrumento que foi desbancado pelo saxofone nas primeiras décadas do século XX. A flautista Bete Dias, finalizando as músicas de Callado nos LPs, gravou a polca “Saudades do cais da Glória”.<sup>19</sup>

Segundo Silas, para manter o clima dos antigos chorões, não havia arranjos predeterminados antes das gravações. Tudo era azeitado na hora, no estúdio, e o arranjo era uma criação coletiva. A receita deu certo e a crítica especializada rasgou elogios à produção dos discos.<sup>20</sup>

Flautista que participou do álbum, interpretando inúmeras músicas de Callado e influenciando na escolha do repertório final, a musicista e pesquisadora Odette Ernest Dias, profunda conhecedora da história da flauta brasileira, já havia gravado em 1979, no LP *Sarau brasileiro*, o “Lundu característico” de Callado. Em 1981 voltou ao estúdio, agora na Eldorado, para gravar *História da flauta brasileira – revelações*, LP em que toca Callado (“Cruzes, minha prima!”) e composições de M.A. Reichert, Viriato Figueira, Agenor Bens, Carlos Gomes e outros. O disco é um resumo da flauta brasileira, destacando-se a técnica primorosa de Odette Dias. Foi na casa da flautista, em Brasília, na década de 1970, que ocorreram as primeiras reuniões para a fundação do Clube do Choro. Waldir Azevedo, Cincinato do Bandolim, Alencar 7 Cordas, Carlinhos Bom-Bril, Pernambuco do Pandeiro, Avena de Castro e tantos outros participaram da elaboração do clube, que hoje é uma referência do gênero na capital do país.

José Silas Xavier voltou a produzir discos importantes para a obra de Callado e para a história do choro. Em *Banda de música: de ontem e de sempre*, de 1983, uma coletânea preciosa do repertório dessas agremiações pelo país, com uma banda regida pelo maestro Luís Gonzaga Carneiro, encontramos a primeira gravação da quadrilha “Uma noite de folia”. Em agosto de 1991, veio a público o LP *Chorando Callado 2*, re-

petindo a dose de sucesso, com regravações de mais duas composições do flautista, “Cruzes, minha prima!” e “Linguagem do coração”, ambas executadas na flauta por Nivaldo Francisco, professor da Escola de Música de Brasília.<sup>21</sup>

Mas foi somente em 2000 que surgiu a primeira obra inteiramente dedicada a composições de Joaquim Callado: o CD *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*, lançado pelo selo de choro Acari Records,<sup>22</sup> com composições inéditas do flautista – “Improviso”, “Conceição”, “Manuelita”, “Rosinha”, “Último suspiro”, “Saturnino”, “A sedutora”, “Puladora”, “Pagodeira”, “Dengosa”, “Souzinha”, “Florinda” – e regravações de “Salomé” e “Querida por todos”. Representante da nova geração do choro, o flautista Leonardo Miranda, após rigorosa pesquisa da música do século XIX, teve o cuidado de adaptar sua flauta com uma cabeça de ébano, aproximando-a da sonoridade da época. Manteve também a formação dos acompanhadores do Choro Carioca, grupo de Joaquim Callado: uma flauta, dois violões e um cavaquinho. O resultado é uma lição de musicalidade brasileira em uma belíssima interpretação do flautista. Agora, leitor, é deleitar-se com o flautista, pai dos chorões cariocas.



*Capa do LP  
Chorando Callado,  
uma homenagem  
ao pai dos chorões.*



## 7. As Composições e Gravações

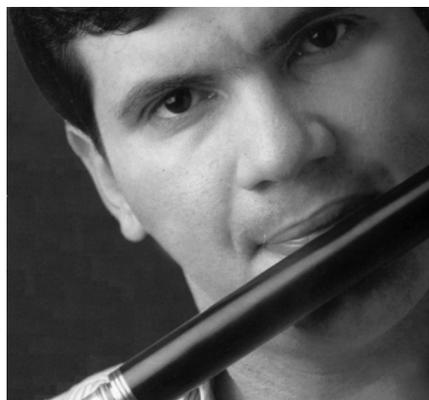
“A musicalidade é inata no povo [brasileiro].”

VON WEECH<sup>1</sup>

O PRIMEIRO LEVANTAMENTO DAS OBRAS de Joaquim Callado foi feito em 1941 pela folclorista Mariza Lira, que sistematizou 34 músicas. Em 1969, o maestro Baptista Siqueira apresentou um número bem mais extenso: 67. Atualmente, a lista mais completa de suas composições é fruto do trabalho dos músicos e pesquisadores Anna Paes, Maurício Carrilho e Leonardo Miranda. Cruzando informações anteriores, estudando em museus e arquivos particulares e fazendo entrevistas com antigos chorões, eles reuniram 66 melodias. Com uma dedicação minuciosa, Anna Paes e Maurício Carrilho analisaram cada uma delas, atestando sua autenticidade.<sup>2</sup>

Mais de 60 peças de Joaquim Callado foram copiadas por chorões da cidade do Rio de Janeiro. Encontrados em acervos como os de Donga, Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha, e Jacob do Bandolim, os manuscritos revelam-nos o papel essencial dos copistas na preservação da memória musical chorística. Infelizmente, não existem pesquisas sobre esses músicos/copistas que registraram com zelo, preciosismo e muita sensibilidade os primórdios da musicalidade carioca.

*Leonardo Miranda, primeiro flautista a gravar um CD só com obras de Joaquim Callado.*



O principal copista da obra de Callado foi o capitão João Jupaçara Xavier, seu aluno no Conservatório de Música. Jupaçara era flautista e “conheceu todos os chorões daquele tempo” (final do século XIX), arquivando “os retratos de quase todos os grandes flautistas” da época.<sup>3</sup> Seu acervo chegou às mãos do radialista Almirante e encontra-se hoje no MIS-RJ.

Outro importante copista foi Frederico Olympio Augusto de Jesus. Professor do Colégio Militar, figura atuante no meio musical carioca, Frederico foi amigo de Albertino Pimentel, Donga e Patápio Silva – este chegou a homenageá-lo com a mazurca “Louro”. Era um homem muito disciplinado, alto e elegante. A dedicação do copista pode ser constatada em seus manuscritos, que, de tão elaborados na construção das notas musicais e nas indicações de dinâmica, pareciam partituras editadas. Ao encontrar composições do próprio Frederico de Jesus em arquivos da cidade do Rio de Janeiro, a pesquisadora Anna Paes ficou surpresa com a qualidade de suas melodias e a originalidade e a espiritualidade dos títulos de suas obras. Uma delas, a polca “Aeroplanando”, foi gravada com outras seis pelo selo Acari Records.<sup>4</sup>

Em 1976, o flautista Durval Berredo doou o caderno de melodias de Alfredo Vianna para o professor de química da UFRJ Gerson Ferreira Pinto (flautista que pertenceu ao grupo Amigos do Choro, liderado por Rossini Ferreira). No caderno encontramos transcrições de melodias de Callado feitas por copistas como Theodoro Aguilar e Azevedo Pimentel. Cândido Pereira da Silva, o Candinho do Trombone, também transcreveu composições do pai dos chorões.

Três melodias de Joaquim Callado merecem uma revisão criteriosa de suas origens, pois são encontradas com nomes duplos, mas sempre com autoria atribuída a Callado: a polca “Conceição” e “O roubo”; a polca “Puladora” e “Mulatinha”; e a quadrilha “Saudades de Valença” e “Hermenêutica”. Há também músicas com dupla autoria que resolvemos descartar como sendo de Callado. É o caso de “Quem toca, toca sempre”, que tem três manuscritos. Dois atribuem a melodia a J. Kalut – um feito pelo trombonista Candinho, seu amigo e companheiro de choro, e outro

feito por Valentim Garcia Lourenço. O terceiro, escrito por Frederico de Jesus e encontrado no arquivo de Donga, dá autoria a Callado. Tanto Candinho quanto Frederico eram copistas de alta credibilidade, mas a proximidade entre Kalut e Candinho diminui muito as possibilidades de erro deste copista.

A outra melodia que resolvemos descartar como sendo de Callado é a polca “Caprichosa”. Há um manuscrito de Candinho do Trombone que dá a autoria para Anacleto de Medeiros e outro, encontrado no arquivo de Almirante no MIS-RJ, que a atribui a Callado. Mais uma vez resolvemos credenciar Candinho, pela contemporaneidade com o maestro Anacleto de Medeiros. Por fim, a polca “Se querem eu choro”, encontrada no arquivo de João Jupyaçara Xavier, muito bem escrita e em dois manuscritos, é atribuída a Felisberto Marques, opção que aceitamos em confronto com um único manuscrito que indicava como autor Joaquim Callado.

## Musicografia

Joaquim Callado compôs melodias em quatro gêneros: polca, quadrilha, lundu e valsa. O levantamento de suas músicas, que apresento a seguir, foi realizado por Anna Paes, Maurício Carrilho e Leonardo Miranda.

### POLCA

Dança rústica originária da Boêmia. Chegou ao Brasil como dança de salão em 1845, mas logo ganhou as ruas. Tocada por grupos de choro e pelas sociedades carnavalescas, fundiu-se a outros gêneros – notadamente o lundu – e serviu de base para o surgimento da música popular brasileira.

Joaquim Callado compôs 42 polcas. São elas: “A desejada” (composta em 1880 para o amigo dr. Manoel Luiz de Moura); “A flor amorosa” (que recebeu letra de Catulo da Paixão Cearense em 1880, após a morte de Joaquim Callado); “Ai, que gozos”; “A sedutora” (composta em 1869); “Celeste”; “Como é bom”; “Conceição” ou “O roubo”; “Cruzes,

minha prima!” (composta em 1875 e dedicada ao amigo Francisco Martins Barreira); “Dengosa” (dedicada ao amigo João Rodrigues Cortes); “Ernestina”; “Florinda”; “Ímã” (composta em 1873 para o amigo dr. José Bartholomeu Pereira); “Improviso”; “Izabel”; “Linguagem do coração”; “Maria”; “Mariquinhas”; “Marocas”; “Melancólica”; “Murchou a flor ria gente”; “Não digo!”; “Perigosa”; “Polucena”; “Puladora” ou “Mulatinha”; “Quem sabe”; “Querida por todos” (composta em 1869 e dedicada “à Exma. senhora d. Francisca”); “O regresso do Chico Trigueira”; “Rosinha”; “Salomé”; “Saudades do cais da Glória” (feita em 1872 para o amigo Francisco F. de Albuquerque); “Saudosa” (ainda não há consenso sobre sua autoria: pode ser de Joaquim Callado ou de seu amigo flautista Figueira, com o nome “Uma dor”); “Último suspiro”; “Vinte e um de agosto”; “Vinte e um de junho”; “Polca em dó maior I”; “Polca em dó maior II”; “Polca em dó maior III”; “Polca em sol maior I”; “Polca em sol maior II”; “Ré maior”; “Ré menor”; “Si bemol maior”.

## **QUADRILHA**

Dança de salão originária da Europa e dos Estados Unidos que fez sucesso no Brasil durante o Período Regencial (1831-40). A quadrilha ganhou numerosas variantes, influenciando diretamente as danças em fileiras opostas e as contradanças em geral.

São as seguintes as 21 quadrilhas de Joaquim Callado: “Adelaide”; “Aurora”; “Carnaval de 1867”; “Cinco deusas”; “Ermelinda”; “Família Meyer”; “Flores do coração”; “Laudelina”; “Manuelita”; “Maria Carlotta”; “Mimosa”; “Pagodeira”; “Que é bom”; “Saturnino”; “Saudades de Valença” ou “Hermenêutica”; “Sem título em fá maior”; “Sem título em ré maior I”; “Sem título em ré maior II”; “Souzinha”; “Suspiros de uma donzela”; “Uma noite de folia”.

## **LUNDU**

Dança “licenciosa” e “indecente” de origem angolana. Chegou ao Brasil no século XVIII, tornando-se, no século seguinte, música cantada em

todos os segmentos da corte de d. Pedro II. Ao final do XIX, o lundu se fundiu a outros gêneros musicais, sobretudo a polca, dando origem à primeira dança genuinamente brasileira: o maxixe. O carioca Caldas Barbosa e o baiano Xisto Bahia foram grandes divulgadores de lundus. Joaquim Callado compôs dois: “Às clarinhas e às moreninhas” e “Lundu característico”.

### **VALSA**

A valsa surgiu na Áustria no século XVIII. É uma dança de pares independentes e enlaçados. Chegou ao Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, com a família real, em 1808. A valsa cantada tornou-se um dos gêneros musicais mais cultivados pelos seresteiros. Seu período áureo foi durante a Era do Rádio, nas vozes de Carlos Galhardo, Francisco Alves e Orlando Silva, entre outros. Joaquim Callado compôs apenas uma valsa, intitulada “Valsa”.

## **Discografia**

A lista abaixo traz as gravações mais importantes para a reconstituição do legado do pai dos chorões. De todas as suas melodias, a mais gravada foi “A flor amorosa”, por isso ela encabeça esta discografia.<sup>5</sup>

### **“A FLOR AMOROSA”**

Foi gravada pela primeira vez em 1902 pelos Irmãos Eymard, na Casa Edison. Os instrumentos provavelmente utilizados na gravação foram clarinete, requinta, violão, flauta e tuba. Em 1910, o Grupo do Nicanor gravou a melodia pela Columbia americana. A primeira gravação já com a letra criada por Catulo da Paixão Cearense foi feita em 1914, pelo cantor Aristarco Dias Brandão, na Odeon. Em 1929, “A flor amorosa” inaugurava a Columbia do Brasil na voz de Abigail Alessia. Os três últimos LPs se chamaram *A flor amorosa*.

Um disco importante para a confirmação da melodia no repertório chorístico foi *A flor amorosa* na versão de Jacob do Bandolim e seu grupo, pela Continental, em 1949. A melodia também entraria no disco *Luar do sertão* (Sinter), produzido em 1956 só com composições de Catulo da Paixão Cearense e tendo como cantor Paulo Tapajós. Um ano depois, o flautista Altamiro Carrilho gravaria “A flor amorosa” pelo selo Copacabana para o álbum *Altamiro Carrilho e sua bandinha*. Em 1958, Francisco Carlos interpretaria o sucesso de Joaquim Callado no 78 rpm *A flor amorosa* (RCA/Victor), versão usada no filme *Esse milhão é meu*, de Carlos Manga.

Com texto de apresentação do pesquisador José Ramos Tinhorão e produção de Pelão, “A flor amorosa” entraria ainda no disco *Brasil, flauta, bandolim e violão* (Marcus Pereira, 1974), com o bandolinista Evandro e seu grupo. Altamiro Carrilho tomaria a gravar a melodia em 1976, para *Chorada, chorões e chorinhos* (Inter. Seguros), LP organizado por Ricardo Cravo Albin e Mozart Araújo como brinde da Companhia Internacional de Seguros.

Em 1977, a cantora Maria Martha interpretou “A flor amorosa” em disco homônimo pela RCA/Victor, gravação incluída na trilha sonora da novela *Nina*, da Rede Globo. No mesmo ano, o bandolinista Luperc Miranda e seu grupo gravariam, pelo MIS-RJ, *De ontem e de sempre*, onde exibiria a composição. Também em 1977, Altamiro Carrilho inclui a melodia de Callado em *Altamiro Carrilho: antologia do choro, vol.2* (Philips), ao lado de Rossini Ferreira (bandolim), Valmar (cavaco), Damázio (violão), Tanzinho (pandeiro), Aracy (afoxé) e Alegria (surdo). Ainda nesse ano, a música comporia os discos *Revendo com a flauta os bons tempos do chorinho*, o primeiro produzido pelo estúdio Eldorado, com Carlos Poyares e seu grupo; *Flor amorosa* (Som Indústria), com o conjunto Chapéu de Palha; e *Abel Ferreira e filhos* (Marcus Pereira), que homenageou os 50 anos do compositor, clarinetista e saxofonista.

Em 1980, o pianista Arthur Moreira Lima e o violonista Turíbio Santos incluem “A flor amorosa” no LP *Brasil, piano e violão* (Kuarup); em 1994, o pianista Marcelo Verzoni faz o mesmo em *Brazilian piano* (Music Koch – Schwann); em 1999, o cavaquinista Henrique Cazes e seu conjunto a integram ao repertório de *Choro 1900* (Globe Roots).

### “A SEDUTORA”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda (flauta), Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão de sete cordas) e João Lyra (violão de seis cordas).

### “CINCO DEUSAS”

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Proveta (clarinete), Cristóvão Bastos (acordeom), Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Rogério Souza (violão).

### “CONCEIÇÃO”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “CRUZES, MINHA PRIMA!”

*Agenor Bens e Artur Camilo* (Odeon, 1914). Primeira gravação da melodia, com Agenor Bens (flauta) e Artur Camilo (piano).

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

*História da flauta brasileira – revelações* (Eldorado, 1981). Um antológico LP sobre a flauta brasileira, com Odette Ernest Dias (flauta), Norah de Almeida (piano) e Alencar (violão de sete cordas).

*Chorando Callado 2* (Fenab, 1991). LP feito em homenagem a Joaquim Callado e ao choro, com o flautista Nivaldo Francisco.

### “DENGOSA”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### **“ERMELINDA”**

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

### **“ERNESTINA”**

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

*Choro, aos mestres com ternura* (Fenab, 1988). Com um grupo formado por Reco do Bandolim (bandolim), Luis Gonzaga Carneiro (clarineta), Alencar (violão de sete cordas), Nivaldo (flauta e flautim), Fernando Henrique Machado (clarineta e sax-tenor), José Américo Mendes (violão), Niromar da Silva Fernandes (cavaquinho) e Aldovando Teixeira Pinheiro (pandeiro).

### **“FAMÍLIA MEYER”**

*Chorando Callado* (Fenab, 1981). LP organizado por José Silas Xavier, com uma banda de música, em homenagem ao choro e a Joaquim Callado.

### **“FLORINDA”**

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### **“IMPROVISO”**

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### **“IZABEL”**

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Bernardo Bessler (violino), Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho), João Lyra (violão) e Celsinho Silva (pandeiro).

### “LINGUAGEM DO CORAÇÃO”

*Ernesto de Nazaré e Pedro de Alcântara* (Odeon, 1912). Primeira gravação da composição, com Ernesto Nazaré (piano), Pedro de Alcântara (flauta), Nivaldo Francisco (flauta) e conjunto.

*Chorando Callado 2* (Fenab, 1991). LP feito em homenagem a Joaquim Callado e ao choro, com o pianista Marcelo Verzoni.

*Piano carioca* (Orpheus, 1992). Com o Conjunto Regional Choro Carioca.

### “LUNDU CARACTERÍSTICO”

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

*Sarau brasileiro* (Fenab, 1979). Com Odette Ernest Dias (flauta) e Elza Kazuko Gushikem (piano).

*Chorochochoro.com.Déo Rian* (Independente, 2001). Déo Rian e conjunto. Produção de Déo Rian e direção musical de Bruno Rian.

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Toninho Carrasqueira (flauta), Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Luiz Otávio Braga (violão de sete cordas). Callado compôs esta peça de concerto com pouco mais de 20 anos. A beleza de seu tema levou Villa-Lobos a utilizá-la na abertura de uma de suas mais importantes composições, o “Choro VI”.

### “MANUELITA”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “MARIQUINHAS”

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Cristiano Alves (clarinete), Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho), Luiz Otávio Braga (violão de sete cordas) e Jorginho do Pandeiro.

### “MAROCAS”

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Naomi Kumamoto (flauta), Maurício Carrilho (violão), Luciana Rabello (cavaquinho), João Lyra (violão) e Jorginho do Pandeiro. Esta polca totalmente “lunduzada”, com os dois pés no Brasil, é um excelente exemplo para a observação do abraileiramento desse gênero, conduzido por Callado em sua obra.

### “O REGRESSO DE CHICO TRIGUEIRA”

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Toninho Carrasqueira (flauta), Proveta (clarinete), Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Rogério Souza (violão).

### “PAGODEIRA”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “PERIGOSA”

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

### “POLUCENA”

*Chorando Callado* (Fenab, 1981). LP em homenagem ao choro e a Joaquim Callado, com Odette Ernest Dias (flauta), Jonas (cavaquinho),

Alencar (violão de sete cordas), Jaime e Valério (violão de seis cordas) e Jorginho (reco-reco).

#### **“PULADORA”**

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

#### **“QUERIDA POR TODOS”**

*Piano carioca* (Orpheus, 1992). Com o pianista Marcelo Verzoni.

*100 anos de piano brasileiro* (Kuarup, 1995). Com o pianista Roberto Szidon. Originalmente produzido, em 1980, para brinde da Companhia Nacional de Tecidos Nova América.

*De ontem e de sempre* (MIS-RJ, 1977). Com Luperce Miranda (bandolim) e conjunto.

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

#### **“ROSINHA”**

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

#### **“SALOMÉ”**

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

*Pé na cadeira – Isaías e seus chorões* (Kuruap, 1999). Com Isaías (bandolim) e conjunto.

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “SATURNINO”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “SAUDADES DO CAIS DA GLÓRIA”

*Chorando Callado* (Fenab, 1981). LP em homenagem ao choro e a Joaquim Callado, com Leonardo Miranda e grupo.

### “SAUDOSA”

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

*História da música popular brasileira – Donga e Os Primitivos* (RCA, 1971). Com Altamiro Carrilho (flauta), Radamés Gnattali (piano), Dino e Meira (violões) e José Menezes (bandolim).

*Desde que o choro é choro* (Kuruap, 1999). Com Henrique Cazes (cavaquinho) e Família Violão: Marcílio Lopes (violão tenor, bandolim), Jaime Ernest Dias (violão de náilon), Omar Cavalheiro (violão baixo), Alexandre de la Peña (violão de náilon) e Beto Cazes (percussão).

### “SOUZINHA”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “ÚLTIMO SUSPIRO”

*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (Acari Records, 2000). Com Leonardo Miranda e grupo.

### “UMA NOITE DE FOLIA”

*Banda de música: de ontem e de sempre* (Fenab, 1983). Em dois LPs, banda regida pelo maestro Luiz Gonzaga Carneiro recupera gravações do repertório das bandas do início do século XX.

**“VALSA”**

*Músicas imperiais do século XIX* (Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1968). Organizado pelo maestro Baptista Siqueira, com o Conjunto Regional Choro Carioca.

**“VINTE E UM DE JUNHO”**

*Princípios do choro* (Acari Records, 2002). Com Pedro Amorim (bandolim), Maurício Carrilho (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho), Rogério Souza (violão) e Cesinho (pandeiro).



## O QUE OUVIR?

No decorrer do livro, citei diversas gravações da obra de Joaquim Callado e indiquei as que achei mais importantes na trajetória do flautista. A seguir, relaciono os CDs mais fáceis de serem encontrados com as músicas do pai dos chorões, começando pelos sites. Eles têm cumprido um papel fundamental na sistematização de nossa memória musical e na democratização do acesso às melodias e partituras dos séculos XIX e XX. Indico três extremamente bem-cuidados e que foram referência nas minhas pesquisas: o do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br/ims/>), o do Instituto Jacob do Bandolim ([www.jacobdobandolim.com.br](http://www.jacobdobandolim.com.br)) e o do Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB ([www.memoriamusical.com.br](http://www.memoriamusical.com.br)). Os três contam com informações organizadas pelos melhores profissionais da área e vale a pena consultá-los, mesmo que não seja para ouvir as melodias.

A Acari Records ([www.acari.com.br](http://www.acari.com.br)), pioneira em lançar apenas chorões, colocou no mercado há alguns anos o CD *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*. É um álbum caprichado, comandado por um flautista que entende do riscado e que vê no autor de “A flor amorosa” uma referência histórica. Sob a direção musical de Maurício Carrilho, a Acari preparou também a caixa *Joaquim Callado – o pai dos chorões*, que ajudei a fazer, com todas as obras do compositor. São 66 músicas interpretadas pelos melhores instrumentistas de choro do país. Lá estão Altamiro Carrilho, Zé da Velha, Hermeto Pascoal, Joel Nascimento, Proveta, entre tantos outros. A caixa contém cinco CDs e um livro e pode ser encontrada no Centro Cultural Banco do Brasil ([www.bb.com.br](http://www.bb.com.br)). Para completar o conhecimento do leitor sobre a música instrumental do século XIX, a mesma gravadora editou a coleção *Princípios do choro*, que inclui 214 músicas de 50 compositores nascidos entre 1830 e 1880. São cinco caixas, cada uma com três CDs de tirar o fôlego, pois apresentam um mapeamento musical até então inexistente.

## O QUE VER?

Como o cinema é uma arte que se consolidou nas primeiras décadas do século XX, as imagens sonoras só abarcam os chorões das gerações pós-Pixinguinha, o maior nome de todos os tempos na história desse gênero musical. Vale a pena assistir a esses filmes para se familiarizar com o “clima dos chorões”. Melhor ainda se o leitor puder percorrer as inúmeras rodas de choro existentes em todos os cantos do país (o site [www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br) oferece um roteiro diário das programações).

Trazendo uma pequena história sobre o estilo, o documentário *Chorinho e chorões* (1974), de Antonio Carlos da Fontoura, filme n.13 da série Documentos Musicais, Brasilianas, da Funarte, pode ser adquirido na própria instituição. O filme *Brasileirinho* (2007), do finlandês Mika Kaurismaki, capta a alma do choro contemporâneo, destacando as suas diversas facetas e mostrando que a tradição alimenta a linguagem moderna do gênero. A minissérie da Rede Globo *Chiquinha Gonzaga*, exibida em 1999 e lançada em seis DVDs em 2008, apresenta um retrato da época da compositora e um perfil de Joaquim Callado na interpretação de Norton Nascimento. O curta *Alma carioca: um choro de menino* (2002), com uma animação que celebra Pixinguinha dirigida por Willian Cogo, pode ser visto no Youtube. Também pode ser conferido no Youtube o curta *Pixinguinha e a velha guarda do samba* (2007), de Ricardo Dias e Thomas Farkas – são imagens raras e inéditas de 1954. Boas sessões!

## O QUE LER?

Para que o leitor conheça um pouco mais do universo do flautista Callado e da história do choro, indico, a seguir, uma bibliografia de referência. Trata-se de material ainda exíguo, mas, como a música popular caiu no gosto dos pesquisadores acadêmicos, cresce, a passos largos, o número de teses e de publicações que nos ajudam a entendê-la melhor.

Um livro com um texto leve e escrito por quem entende do assunto é *Na cadência do choro*, de Afonso Machado e Jorge Roberto. Outro que aborda a história desse gênero musical, mas a partir da experiência pessoal do autor, é *Choro, do quintal ao Municipal*, assinado pelo cavaquinista e maestro Henrique Cazes. E ainda há o *Almanaque do choro*, escrito por mim. Com uma linguagem objetiva, lista livros, CDs e locais de rodas de choro em todo o país.

Passando para biografias em torno do tema, lancei *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*, sobre a vida do maestro de bandas que foi contemporâneo de Callado e teve um papel importante no desenvolvimento do choro. Existe também o belo *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*, da escritora e pesquisadora Edinha Diniz sobre aquela que foi amiga do pai dos chorões. É o melhor trabalho sobre a nossa mais importante maestrina do início do século XX. Por último, há a biografia *Pixinguinha: vida e obra* (Funarte), escrita por Sérgio Cabral, que apresenta a história do gênero por meio do perfil de Pixinguinha. Indico ainda *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazaré*, de Cacá Machado, que já é referência absoluta sobre o mais denso compositor do início dos anos 1920. O livro vem com um CD da pianista Sônia Rubinsky.

Existem dois dicionários de música para consulta de gêneros, compositores, cantores e maestros: a pioneira *Enciclopédia da música brasileira*:

*popular, erudita e folclórica* e o mais novo *Dicionário Houaiss ilustrado de música popular brasileira*. Este último foi realizado em parceria com o Instituto Cravo Albin e é o único que pode ser consultado gratuitamente no site [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br).

# CRONOLOGIA

- 1808 D. João chega ao Brasil com sua corte.
- 1815 Nasce Joaquim Antônio da Silva Callado, pai (RJ).
- 1822 É proclamada a Independência do Brasil.
- 1830 Nascem o flautista Mathieu-André Reichert (Maastricht, Bélgica) e o maestro Henrique Alves de Mesquita (RJ).
- 1831 Fim do Primeiro Reinado e início do Período Regencial.
- 1845 A polca chega à cidade do Rio de Janeiro.
- 1847 Nasce a maestrina Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (RJ).
- 1848 Nascem os flautistas Joaquim Antônio da Silva Callado (11 de julho) e Duque Estrada Meyer (RJ). É inaugurado o Conservatório de Música do Rio de Janeiro.
- 1849 Fim do Período Regencial e início do Segundo Reinado.
- 1851 Nasce o flautista Viriato Figueira (RJ).
- 1859 Mathieu-André Reichert chega ao Rio de Janeiro. É encenada no Teatro Ginástico *As surpresas do sr. José Piedade*, de Justino de Figueiredo Novais, considerada a peça precursora do teatro de revista no Brasil.
- 1863 Nasce o compositor Ernesto Nazaré (RJ). Nasce o poeta Catulo da Paixão Cearense (São Luiz, MA).
- 1865 Callado conhece Chiquinha Gonzaga.
- 1866 Callado se apresenta no Teatro Ginásio Dramático (RJ). Começa a estudar música com Henrique Alves de Mesquita. Nasce o maestro Anacleto de Medeiros (Paquetá, RJ).

- 1867 Callado tem seu primeiro sucesso com a quadrilha “Carnaval de 1867”. Casa-se com Feliciano Adelaide. No dia 19 de junho perde o pai.
- 1869 Callado lança as polcas “Querida por todos” e “A sedutora”.
- 1870 Surge o maxixe (RJ). Callado cria o grupo Choro Carioca.
- 1871 Henrique Alves de Mesquita lança “Olhos matadores”, o primeiro tango brasileiro.
- 1872 É editada a polca “Linguagem do coração” (RJ). O Conservatório de Música ganha sede própria, na rua da Lampadosa, no Centro do Rio de Janeiro.
- 1873 É editada a polca “Ímã” (RJ). Callado dá um concerto beneficente para o amigo Reichert.
- 1875 É editada a polca “Cruzes, minha prima!” (RJ).
- 1879 Callado é nomeado professor adjunto do Conservatório de Música e ganha o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa.
- 1880 Callado se apresenta no Teatro D. Pedro II, no Carnaval carioca. Morrem Reichert (15 de março) e Callado (20 de março). São editadas as polcas “A desejada” e “A flor amorosa”. Catulo põe letra em “A flor amorosa”.
- 1881 Nasce o flautista Patápio Silva (Itaocara, RJ).
- 1883 Morre Viriato Figueira (RJ).
- 1885 No dia 27 de julho o corpo de Callado é trasladado para o Cemitério São Francisco Xavier, ficando no mesmo mausoléu do amigo Viriato Figueira.
- 1889 É proclamada a República.
- 1896 Anacleto de Medeiros organiza a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.
- 1897 Nasce Alfredo da Rocha Vianna Filho, o maestro Pixinguinha (RJ).
- 1899 Chiquinha Gonzaga compõe a marchinha “Ó abre alas”. Nasce a folclorista Mariza Lira (RJ).
- 1900 Frederico Figner lança o primeiro catálogo de cilindros no Brasil e inaugura a Casa Edison (RJ).

- 1902 O cantor Baiano grava o primeiro disco brasileiro, na Casa Edison. A polca “A flor amorosa” é gravada pelos Irmãos Eymard, também na Casa Edison.
- 1905 Morre Duque Estrada Meyer (RJ).
- 1906 Nasce o musicólogo Baptista Siqueira (PB). Morre Henrique Alves de Mesquita (RJ).
- 1907 Morrem Anacleto de Medeiros (RJ) e Patápio Silva (SC).
- 1912 Frederico Figner inaugura a primeira fábrica de disco da América do Sul, a Odeon. Pedro de Alcântara e Ernesto Nazaré gravam “Linguagem do coração”.
- 1914 Aristarco Dias Brandão faz a primeira gravação de “A flor amorosa” cantada. Artur Camilo e Agenor Bens gravam “A flor amorosa” e “Cruzes, minha prima!”.
- 1916 Donga e Mauro de Almeida compõem o lendário samba “Pelo telefone”.
- 1918 Nasce Jacob do Bandolim (RJ).
- 1920 Consolida-se o choro no Rio de Janeiro.
- 1923 Morre Feliciano Adelaide Callado (RJ). É inaugurada a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.
- 1927 Surge o sistema elétrico de gravação. A rádio Mayrink Veiga é fundada.
- 1929 “A flor amorosa” é a primeira gravação da Columbia no Brasil.
- 1934 Morre Ernesto Nazaré (RJ).
- 1935 Morre Chiquinha Gonzaga (RJ). Pedro de Assis harmoniza o “Lundu característico” para piano e flauta.
- 1936 O carteiro e instrumentista Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, lança o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. É inaugurada a Rádio Nacional (RJ).
- 1941 Mariza Lira publica seu primeiro artigo sobre Callado, “A característica brasileira nas interpretações de Callado”.
- 1946 Morre Catulo da Paixão Cearense (RJ).
- 1949 Jacob do Bandolim grava “A flor amorosa”.

- 1956 O cantor Paulo Tapajós grava “A flor amorosa”.
- 1957 O flautista Altamiro Carrilho e sua bandinha gravam “A flor amorosa”.
- 1958 O cantor Francisco Carlos apresenta “A flor amorosa” no filme *Esse milhão é meu* (Atlântida).
- 1968 Baptista Siqueira lança o álbum *Músicas imperiais do século XIX*.
- 1969 Morre Jacob do Bandolim (RJ). Baptista Siqueira publica *Três vultos históricos da música brasileira*.
- 1971 Morre a folclorista Mariza Lira (RJ).
- 1973 Morre Pixinguinha (RJ).
- 1977 “A flor amorosa” é incluída na trilha sonora da novela *Nina*, da Rede Globo.
- 1978 O músico Ricardo Calafate ganha o troféu Joaquim Callado, no II Concurso do Choro do Rio de Janeiro.
- 1981 É lançado o disco triplo *Chorando Callado*.
- 1992 Morre Baptista Siqueira (RJ).
- 1999 Callado é personagem na minissérie *Chiquinha Gonzaga*, da Rede Globo.
- 2000 É lançado, pela Acari Records, o CD *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*.
- 2004 Entra no mercado, pela mesma gravadora, a caixa musical *Joaquim Callado – o pai dos chorões*, com sua obra completa.

# Notas

## 1. Primeio Solo (p.15-27)

1. Machado de Assis, “História de 15 dias”, p.338-9.
2. M.T.B. da Silva, “Pelos caminhos do choro”, p.24.
3. A.F.M. de Schueler, “Crianças e escolas na passagem do Império para a República”, p.59-85.
4. J.B. Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, p.151.
5. Retirado de Mariza Lira, “A característica brasileira nas interpretações de Callado”, p.212.
6. R. Almeida, *História da música brasileira*, p.443.
7. A.G. Pinto, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, p.10. O livro do chorão Alexandre Pinto já foi muito utilizado pelos pesquisadores, pois é fonte importante do ambiente musical, da origem social dos chorões e dos instrumentos utilizados, como ele mesmo define, pela “velha guarda”.
8. *Ibid.*, p.13.

## 2. O Choro e os Chorões (p.29-40)

1. A. Diniz, *Almanaque do choro – a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, p.11.
2. J.R. Tinhorão, *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*, p.95; A. Vasconcelos, *Raízes da música popular brasileira*, p.34; B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*, p.142.

3. Segundo a classificação de A. Vasconcelos em *Carinhoso etc.: história e inventário do choro*, p.18.
4. Informações retiradas de E. Silva, *Dom Obá II d'África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*, p.75.
5. J.R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, p.194.
6. J.M. de Carvalho, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, p.16-7.
7. A.G. Pinto, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, p.11-8.
8. *O Paiz*, 12.7.1870.
9. *Diário de Notícias*, 18.8.1870.
10. Extraído da revista *O Futuro*. A publicação foi criada no Rio de Janeiro pelo poeta português Faustino Xavier de Novais, irmão de Carolina Augusta Xavier de Novais, que, em 1869, casou-se com Machado de Assis, colaborador freqüente da publicação.
11. M. Lira, “A característica brasileira nas interpretações de Callado”, p.211.
12. M. Araújo, na introdução do disco *Nova história da MPB: Abel Ferreira e o choro*.
13. *Revista Musical de Bellas Artes*, 9.8.1879.
14. J.R. Tinhorão, *Pequena história da música popular*, p.55.
15. *Revista Musical de Bellas Artes*, 1.11.1879 e 5.11.1879, respectivamente.
16. Citação retirada de M. de Aratanha, “A essência musical da alma brasileira”.

### 3. O Império da Boa Música (p.41-62)

1. G. Freyre, *Ordem e progresso*, p.119.
2. V. Mariz, *História da música no Brasil*, p.79. Segundo o pesquisador, “com O guarani nascia o Brasil para o mundo musical”.
3. J. M. de Carvalho, *D. Pedro II – ser ou não ser*, p. 224.

4. “O Império da boa música” é uma brincadeira com a expressão “boa sociedade”, autodenominação utilizada pela elite da época. Ver I.R. de Mattos e M. de A. Gonçalves, *O Império da boa sociedade: a consolidação do Estado imperial brasileiro*.
5. B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*, p.101.
6. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, p.225. Outros pianistas conhecidos do início do século: Aurélio Cavalcanti, Porfírio de Alfândega, J. Garcia, Xandico, Bequinho.
7. E. Diniz, *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*, p.71.
8. M. Araújo, “Rapsódia brasileira”, in *Textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*, p.88.
9. *Ibid.*, p.87.
10. F. Sússekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*.
11. H. Vianna, *O mistério do samba*, p.40-1.
12. J.R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, p.139. A loja de Paula Brito, conhecida à época como Loja do Canto, ficava na praça da Constituição, no Centro, ao lado do Teatro João Caetano.
13. *Semana Ilustrada*, ano 5, n.174, 20.4.1864.
14. O.E. Dias, *Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*, p.37-8.
15. *Ibid.*, p.36.
16. *Ibid.*, p.38.
17. B. Siqueira, *op.cit.*, p.227. O autor não menciona o nome do jornal.
18. *Revista Musical de Bellas Artes*, 25.12.1880.
19. M. Brum, *Música e literatura*, p.20.
20. A.G. Pinto, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, p.12.
21. B. Siqueira, *op.cit.*, p.142.
22. L. Barreto, “Clara dos Anjos”, p.13.
23. João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, p.271.

#### 4. O Pai dos Chorões (p.63-71)

1. B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*.

2. Joaquim Callado foi precedido na cadeira de flauta por Francisco Motta, logo falecido, sendo seu substituto interino o clarinetista Antonio Luiz de Moura, seguido do flautista Santa Rosa. Mariza Lira afirmava que o pai de Chiquinha Gonzaga era padrinho de Joaquim Callado. No entanto, ao averiguar a certidão de nascimento do flautista, o maestro Baptista Siqueira constatou a imprecisão da informação da folclorista, já que o nome do marechal não constava no documento. Mariza Lira criou uma versão moralizante – familiar – para a relação de Callado com a maestrina. Ver B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*, p.229. Provavelmente, Joaquim Callado já lecionava no Conservatório de Música em 1871, como afirma o maestro Baptista Siqueira. Porém, um documento do Liceu de Artes e Ofícios data como sendo de 1879 a sua nomeação como professor adjunto, conforme podemos comprovar na citação a seguir, na sessão do dia 24 de março de 1879: “foram propostos e aprovados para professores adjuntos os nomes dos srs. José Maria da Silva Leal, para aula de francês, Joaquim Antônio da Silva Callado para aula de música.” Ver A.P. de Barros, *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*, p.248.

3. P. de Assis, *Manual do flautista*, p.115.

4. A.G. Pinto, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, p.11.

5. M. Lira, “A característica brasileira nas interpretações de Callado”, p.212.

6. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26.9.1983, p.5.

7. R.C. Albin, *MPB: a história de um século*, p.2.

8. *Revista Roda de Choro*, p.3. Infelizmente, a revista encerrou suas atividades em 1998 por dificuldades financeiras. Rodrigo Ferrari, em entrevista concedida ao autor destas linhas, afirmou que a escolha de Callado e de outros chorões para compor a seção Álbum de Figurinhas foi feita após muita discussão sobre que nomes de compositores entrariam e a preferência foi dada aos tidos como “notáveis”. Nesse caso, Joaquim Callado, como pai dos chorões, não poderia ficar de fora. Curiosamente, a entrevista se deu no Centro de Artes Hélio Oiticica, na rua Camões, no Centro do Rio de Janeiro,

onde ficava a livreria de Rodrigo e onde Callado ministrava suas aulas como professor de flauta no Conservatório de Música.

9. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, p.132.

10. B. Siqueira, *Músicas imperiais do século XIX*. As composições de Callado gravadas eram a polca-serenata “Salomé”, a polca-canção “Saudosa”, a polca-choro “Perigosa”, a polca “Cruzes, minha prima!”, o “Lundu característico”, a polca “Ernestina” e a “Valsa”, para flauta.

11. Outros musicólogos, como Vincenzo Cernicchiaro, Renato Almeida e a própria Mariza Lira, fizeram alusões a Joaquim Callado antes do maestro Baptista Siqueira, porém em nenhum momento eles ressaltam em seus textos o papel do flautista como pai dos chorões cariocas. Ver V. Cernicchiaro, *Storia della musica nel Brasile*; R. Almeida, *História da música brasileira*; e as obras citadas de Mariza Lira.

12. B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*.

13. M.O. Verzoni, *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*, p.29.

14. B. Siqueira, op.cit., p.138.

15. Ibid., p.141.

16. Entrevista concedida por Anna Paes e Maurício Carrilho ao autor, em 20 de agosto de 2002.

17. Ver I. Carvalho, “Choro carioca: perspectiva sócio-histórica”.

18. A. Vasconcelos, *Raízes da música popular brasileira*, p.320.

19. M. Araújo, “Rapsódia brasileira”, p.87. O livro *Textos reunidos de um militante do nacionalismo musical* contém artigos coletados depois da morte de Mozart Araújo. Todo o seu trabalho de pesquisa musical, que é um verdadeiro manancial para os estudiosos, encontra-se na Sala Mozart Araújo, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

20. Podemos citar ainda o pesquisador Gerard Béhague, que, além de classificar Joaquim Callado como pai dos chorões, indica a data de 1870 para o surgimento do grupo Choro Carioca: “*Callado fonde le premier groupe de chorões, le Choro Carioca en 1870 ...*” G. Béhague, *Musique du Brésil*, p.75.

21. Apresentação feita por J.R. Tinhorão para *Brasil, flauta, bandolim e violão*.

## 5. "O Mestiço Inovador" (p.73-81)

1. M. Lira, "Música das três raças", p.6. Segundo a folclorista, o poema citado menciona as características máximas de nossa sonoridade.

2. Como reflexo das teorias sociais do século XIX, a mestiçagem foi condenada por vários segmentos da elite brasileira. Essa atitude refletia-se nas leis, na cultura, na economia e no projeto de nação gestado à época. Ver L.M. Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*.

3. M. Lira, "A característica brasileira nas interpretações de Callado", p.210.

4. *Ibid.*, p.211-2.

5. *Diário de Notícias*, 11.8.1957, coluna Brasil Sonoro. A coluna foi publicada até o dia 27 de outubro de 1957, sempre aos domingos e como suplemento literário, quando foi substituída pelo Autos Populares no Teatro, de Adonias Filho.

6. Ver B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*, p.122. Abordaremos a obra do maestro Baptista Siqueira com mais detalhes no próximo capítulo.

7. Havia uma grande discussão sobre a identidade da nação no final do século XIX. Vários projetos, dos mais racistas até os mais "democráticos", disputavam a hegemonia de suas convicções na sociedade. Ver H. Vianna, *O mistério do samba*, p.63-4.

8. M. Lira, *Chiquinha Gonzaga*, p.16.

9. Para uma visão mais ampla desses argumentos, ver L. Mascarenhas, *A dama da boemia: imagens de Chiquinha Gonzaga*.

10. M. Lira, "A característica brasileira nas interpretações de Callado", p.214-5.

11. B. Siqueira, *op.cit.*, p.148.

12. M. Lira, *op.cit.*, p.212.

13. *Revista Musical de Bellas Artes*.

14. Guardadas as devidas proporções de objeto e do trato com as questões, o belo livro do antropólogo Hermano Vianna *O mistério do samba*, já citado, caminha na mesma perspectiva de valorização da mestiçagem musical brasileira.

## 6. A Obra do Flautista (p.83-99)

1. L. Barreto, “Clara dos Anjos”, p.64.
2. R. Almeida, *História da música brasileira*, p.529.
3. Aos poucos, as potencialidades industriais e comerciais do disco (então de 78 rpm) e a sua melhor qualidade técnica na reprodução do som acabaram por determinar o fim do cilindro. Manoel Pedro dos Santos, o Baiano, e Mário Pinheiro foram os que mais gravaram no período.
4. Ver J. Severiano e Z.H. de Mello, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, p.17-8.
5. Para se ter uma idéia do investimento nas rádios, a Rádio Nacional mantinha, nas décadas de 1940-50, quase uma centena de músicos e 16 arranjadores, entre eles Radamés e André Gnattali, Lírio Panicali e Leo Parecchi. Ver L. Calabri, *A Era do Rádio*.
6. O show resultou em três históricos LPs lançados pelo MIS. O Época de Ouro continua em plena atividade. Compõem atualmente o grupo: Jorge Filho (cavaco), Jorginho (pandeiro), Dino (violão de sete cordas), César Faria e Toni (violões de seis cordas). Com a morte de Jacob do Bandolim, Déo Rian entrou em seu lugar, que hoje é ocupado por Ronaldo do Bandolim.
7. H.A. Paz, *Jacob do Bandolim*, p.45.
8. *Ibid.*, p.87. Todo o arquivo de Jacob, após a sua morte, foi comprado pelo MIS. São discos de 78 rpm, LPs, partituras, livros, revistas, jornais, fotografias, indispensáveis para quem estuda a música popular brasileira. Infelizmente, o MIS-RJ não tem dado a devida atenção a seu magnífico acervo de MPB.
9. Catulo da Paixão letrou, entre outras melodias: “A flor amorosa”, de Joaquim Callado; “Sertanejo” e o tango “O boêmio”, de Ernesto Nazaré; “Cabocla di Caxangá” e “Luar do sertão”, toadas de João Pernambuco; “Tristosa/Elegia”, de Villa-Lobos; “Luíza”, mazurca de Juca Kalut; “Rasga Coração/lara”, xotes de Anacleto de Medeiros; “Gaúcho”, de Chiquinha Gonzaga.
10. Outros importantes choros cantados contemporâneos, ou sambas-choros, podem ser relacionados: “Sessão das 10”, Raul Seixas; “Choro chorão”, Martinho da Vila; “Meu caro amigo”, Chico Buarque e Francis Hime; “De mais ninguém”, Arnaldo Antunes e Marisa Monte; e “Perambulando”, de Edu Lobo.

11. B. Siqueira, *Músicas imperiais do século XIX*.
12. Arthur Moreira Lima gravou dois discos sobre a obra de Ernesto Nazaré na década de 1970: *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth, vol.1* (1975) e *Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth, vol.2* (1977). Em 1978, o pianista lançou o LP *Chorando baixinho: um encontro histórico*, gravado ao vivo com Abel Ferreira, Época de Ouro, Copinha, Zé da Velha e participação especial do bandolinista Joel Nascimento.
13. O Rio Antigo era composto por: Ricardo Calafate (bandolim), Rosane Volchan (flauta), Paulo Nin (violão de sete cordas), Mano Cazelli (violão de seis cordas), Ronnie de Almeida (cavaquinho) e Flávio Muniz (pandeiro).
14. São frutos da década de 1970 os grupos Os Carioquinhas, A Fina Flor do Samba, Galo Preto, Nó em Pingo d'Água, Amigos do Choro, Água de Moringa. Quase todos continuam em atividade.
15. Foram gravadas pelo conjunto Velha Guarda, na Sinter, as composições “Coralina”, de Albertino Pimentel; “Honória”, de Galdino Barreto; “Flor do abacate”, de Álvaro Sandim; e “Que perigo!”, de Pixinguinha.
16. O disco *Altamiro Carrilho: antologia do choro, vol.2* foi gravado com os seguintes músicos: Damazio (violão de seis cordas), Voltaire (violão de sete cordas), Valmar (cavaco), Tanzinho (pandeiro), Alegria (surdo), Aracy (afôxé) e Rossini Ferreira (bandolim).
17. O CD da minissérie *Chiquinha Gonzaga* saiu em 1999, pela Som Livre, contendo apenas melodias da compositora. Infelizmente, a gravadora perdeu uma grande oportunidade de inserir músicas da época – como as de Callado, por exemplo, e a própria “Querida por todos” –, retratando com mais fidelidade o ambiente de formação musical da maestrina.
18. As composições de Paulinho da Viola eram “Rosinha”, “Essa menina”, “Oração de outono”, “Beliscando”, “Choro de memórias” e “Inesquecível”.
19. O pesquisador José Ramos Tinhorão argumentou que o álbum *Chorando Callado* podia figurar, “tranqüilamente, como uma produção antológica dentro da discografia histórico-documental de música popular brasileira”. O renomado jornalista de música brasileira Jota Efege, em matéria no jornal *O Globo*, sob o título “Bancários trazem de volta os chorões tradicionais”, relatou a relevância do lançamento dos LPs para a história da nossa música popular e, em seu estilo próprio, salientou o “trocadilho gracioso de Chorando Callado”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14.1.1982, e *O Globo*, Segundo Caderno, 15.2.1982.

20. Entrevista concedida ao autor em 21 de janeiro de 2002.
21. Os discos foram produzidos pela Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil (Fenab) e com o auxílio do pesquisador Jairo Severiano.
22. O selo Acari Records surgiu em 1999, no Rio de Janeiro. Especializado no repertório de choro e dirigido por Maurício Carrilho e Luciana Rabello, é um nicho de preservação do gênero, tendo produzido CDs de Índio do Cavaquinho, Maurício Carrilho, Pedro Amorim, Álvaro Carrilho, Luciana Rabello, grupo Arranca Toco e Leonardo Miranda.

## 7. As Composições e Gravações (p.101-13)

1. M. de Andrade, *Pequena história da música*, p.190.
2. Para conferir a lista de composições, ver M. Lira, “A característica brasileira nas interpretações de Callado”; e B. Siqueira, *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*, p.110-57. Os dicionários de música tratam da obra de Joaquim Callado seguindo a referência das listas de Mariza Lira, Vasco Mariz e Baptista Siqueira e cometendo o mesmo erro de listar melodias que não são do flautista. Um exemplo é a música “Querose-ne”, incluída na *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* como a primeira composição de Callado, quando sabemos hoje que não é do flautista. Ver também a caixa de CDs *Joaquim Callado – o pai dos chorões*, que traz a lista de composições feita por Maurício Carrilho e Anna Paes.
3. A.G. Pinto, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, p.23.
4. São elas: “Aranha de Ouro”, “Guizos”, “Lucília”, “Magdalena” e “Marília”.
5. A sistematização das melodias gravadas de Joaquim Callado é resultado de pesquisa em discos de 78 rpm, LPs e CDs. Foram ouvidos todos os discos de 78 rpm listados na *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* que remetiam a músicas de Joaquim Callado. Em relação aos LPs e CDs, seria impossível dar conta de toda a produção do mercado brasileiro, por isso selecionamos as gravações mais importantes.

# Referências Bibliográficas e Discográficas

- Abreu, Martha Campos. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. São Paulo/Rio de Janeiro, Fapesp/Nova Fronteira, 1999.
- Albin, Ricardo Cravo. *MPB: a história de um século*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Houaiss ilustrado de música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Paracatu, 2006.
- Alencastro, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”, in *História da vida privada no Brasil*, vol. 2. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Comp., 2ª ed., 1942.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte, Vila Rica, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte, Vila Rica, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- Aratonha, Mário de. “A essência musical da alma brasileira”, *Revista Roda de Choro*, n.2, Rio de Janeiro, mar/abr 1996.
- Araújo, Mozart. “Rapsódia brasileira”, in Vicente Salles (org.), *Textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza, Universidade do Ceará, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Abel Ferreira e o choro”, in *Nova história da música popular brasileira*. São Paulo, 2ª ed., edição do autor, 1978.
- Assis, Pedro de. *Manual do flautista*. Rio de Janeiro, edição do autor, 1925.
- Barreto, Lima. “Clara dos Anjos”, in Flávio Moreira da Costa (org.), *Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular*. Rio de Janeiro, Agir, 2006.

- Barreto, Tobias. “Vários escritos”, in *Obras completas*, Rio de Janeiro, Paulo, Pongetti & C., vol.10, 1926.
- Barros, Álvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro, IBGE, 1956.
- Béhague, Gerard. “Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana”, *Revista Brasileira de Música*, vol.20, Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, 1992-93.
- \_\_\_\_\_. *Musique du Brésil*. Arles, Cite de la Musique – Actes Sud, 1999.
- Brum, Marciano. *Música e literatura*. Rio de Janeiro, Livramento, 1882.
- Cabral, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- \_\_\_\_\_. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo, Moderna, 2ª ed., 1996.
- Calabri, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- Carvalho, Ilmar. “Choro carioca: perspectiva sócio-histórica”, *Revista de Cultura Vozes*, n.9, Petrópolis, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Do riso ao choro”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1968.
- Carvalho, José Murilo de. *D. Pedro II – ser ou não ser*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Cazes, Henrique. *O choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- Chalhoub, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milão, Fratelli Riccioni, 1926.
- Debret, Jean Baptista. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo, Livraria Martins, vol.1, 1949.
- Dias, Odette Ernest. *Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília, Universidade de Brasília, 1990.
- \_\_\_\_\_. “O romantismo na música brasileira e o virtuosismo instrumental: o caso do flautista Mathieu-André Reichert”. Manuscrito da autora, 2001.
- Diniz, André. *Joaquim Callado, o pai dos chorões*. Rio de Janeiro, Artefato/Ourocards, 2002.

- \_\_\_\_\_. “150 anos do flautista Joaquim Callado”, in *Revista de Música Brasileira*, n.15, Rio de Janeiro, out 1998.
- \_\_\_\_\_. *Almanaque do choro – a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.
- Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro, Codecri, 1984.
- Edmundo, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio Janeiro, Imprensa Nacional, vols.1 e 2, 1938.
- Enciclopédia da música brasileira: samba e choro*. Seleção de verbete Zuza Homem de Mello, São Paulo, Art Editora/Publifolha, 2000.
- Franceschi, Humberto M. *Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, manuscrito do autor.
- Freyre, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro, José Olympio, vol.2, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Casa-grande & senzala*, Rio de Janeiro, Record, 1998.
- Gondim, Eunice. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro, Brasiliana, 1965.
- Karasch, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- Lance, Francisco Curt. “Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación em Brasil y Chile durante el siglo XIX”, *Latin American Music Review*, vol.1, n.2, Austin, University of Texas Press, 1980.
- Lira, Mariza. “A característica brasileira nas interpretações de Callado”, *Revista Brasileira de Música*, vol.7, fascículo 3, Rio de Janeiro, 1940-1941.
- \_\_\_\_\_. “Música das três raças”, *Revista Brasileira de Música*, vol.8, Rio de Janeiro, 1940-1941.
- \_\_\_\_\_. “História social da música popular carioca; música das três raças”, *Revista de Música Popular*, Rio de Janeiro, nov/dez 1955.
- \_\_\_\_\_. “A música popular brasileira – a polca”, *Revista do Conservatório Brasileiro de Música*, ano II, n.8, Rio de Janeiro, jul/ago/set 1957.
- \_\_\_\_\_. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- Lopes, Antônio Herculano. *Entre a Europa e a África, a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.
- Lopes, Gustavo. *Samba e mercado de bens culturais (Rio de Janeiro, 1910 – 1940)*. Dissertação de mestrado, Niterói, Universidade Federal Fluminense, jan 2001.

- Machado, Afonso e Jorge Roberto Martins. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro, Novas Direções, 2006.
- Machado, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazaré*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2007.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. “História de 15 dias”, in *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol.3, 1986.
- Marcondes, Marco Antônio (org). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo, Art Editora/Publifolha, 2ª ed., 1998.
- Mariz, Vasco. *A canção brasileira (erudita, folclórica e popular)*. Rio de Janeiro, Catédra/Instituto Nacional do Livro, 1980.
- \_\_\_\_\_. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 6ª ed., 2005.
- Mascarenhas, Lícia. *A dama da boemia: imagens de Chiquinha Gonzaga*. Dissertação de mestrado, Niterói, Universidade Federal Fluminense, mar 1998.
- Mattos, Ilmar Rohloff de e Marcia de Almeida Gonçalves. *O Império da boa sociedade: a consolidação do Estado imperial brasileiro*. São Paulo, Ática, 1991.
- Maul, Carlos. *Catulo, sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro, São José, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1964.
- Paola, Andrey Quintella de e Helenita Bueno Gonzalez. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história e arquitetura*. Rio de Janeiro, Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão, 1998.
- Paz, Hermelinda de Azevedo. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro, Funarte/MinC, 1997.
- Pedrosa, Henrique. *Música popular brasileira estilizada: o popular e o erudito na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Santa Úrsula, 1988.
- Pinho, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo, Livraria Martins, 1959.
- Pinto, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, Typ. Glória, fac-símile, 1936.
- Rangel, Lúcio. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1962.
- Renault, Delso. *O Rio Antigo nos anúncios dos jornais (1808-1850)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- Rio, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1908.
- Sampaio, Paulo. *A orquestra sinfônica, sua história e seus instrumentos*. São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, 2000.

- Santos, Alcione et al. *Discografia brasileira. 78 rpm – 1902-1964* (5 vols.). Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- Schueler, Alessandra F. Martinez de. “Crianças e escolas na passagem do Império para a República”, *Revista Brasileira de História*, órgão oficial da Associação Nacional de História, vol.19, n.37, São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, 1999.
- Schwarcz, Lilia Moritz. *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- Severiano, Jairo e Zuza Homem de Mello. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957)*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- Silva, Eduardo. *Dom Obá II d'África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Silva, Marília T. Barbosa da. “Pelos caminhos do choro”, in João Batista Vargens (org.), *Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro, Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. e Arthur L. de Oliveira Filho. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1979.
- Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*. Rio de Janeiro, Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Do Conservatório à Escola de Música*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1972.
- Süssekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- Tinhorão, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro, JCM, 1969.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: os sons que vêm das ruas*. São Paulo, Edições Tinhorão, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: o ensaio no jornal*. Rio de Janeiro, MIS Editorial, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular*. São Paulo, Círculo do Livro.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro, produção independente, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro, produção independente, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro, Livraria Sant'Anna, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Raízes da música popular brasileira*. São Paulo, Livraria Martins, 1977.
- Verzoni, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do "choro" no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, Universidade do Rio de Janeiro, nov 2000, mimeo.
- Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- Wehrs, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889-1939)*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

## Revistas e periódicos

- Correio da Manhã*, 1968.
- Diário de Notícias*, 18.8.1870; 4, 11, 18 e 25.8.1957.
- Estado de S. Paulo*, 10.2.1982.
- Jornal do Brasil*, Caderno B, 14.1.1982 e 26.11.1983.
- Jornal do Commercio*, 31.3.1864.
- O Globo*, 15.2.1982.
- O Paiz*, 12.7.1870.
- Revista de Cultura Vozes*, n.9, 1972.
- Revista Brasileira de Música*, vol.2, nov/dez 1955.
- Revista Musical de Bellas-Artes*, 15.3, 12.4, 28.6, 14.7, 2.8, 9.8, 1.11, 5.11, 6.12, 20.12 de 1879; e 27.3, 10.4, 25.12 de 1880.
- Revista Música Brasileira*, n.15, out 1998.
- Revista O Futuro*, ano 2, n.2.
- Revista Roda de Choro*, Rio de Janeiro, n.0 (nov/dez 1995), n.1 (jan/fev 1996), n.2 (mar/abr 1996), n.3 (maio/jun 1996), n.4 (1996), n.5 (mar 1997).
- Revista Semana Ilustrada*, 20.4.1864; 29.5.1870.

## Discos

- Abel Ferreira e filhos*. Marcus Pereira, 1977.
- A flor amorosa*. Abigail Alessia. Columbia, 1929.
- A flor amorosa*. Aristarco Dias Brandão. Odeon, 1914.
- A flor amorosa*. Francisco Carlos. RCA/Victor, 1958.
- A flor amorosa*. Grupo do Nicanor. Columbia, 1910.
- Agenor Bens e Artur Camilo*. Odeon, 1914.
- Altamiro Carrilho: antologia do choro, vol. 2*. Philips, 1977.
- Altamiro Carrilho: choros imortais*. Copacabana, 1964.
- Altamiro Carrilho e sua bandinha*. Copacabana, 1957.
- A música de Donga*. Donga. Marcus Pereira, 1976.
- Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth, vol.1*. Marcus Pereira, 1975.
- Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth, vol.2*. Marcus Pereira, 1977.
- A velha guarda*. Pixinguinha, João da Baiana e Donga. Sinter, 1955.
- Banda de música: de ontem e de sempre*. Fenab, 1983.
- Brasil, flauta, bandolim e violão*. Evandro do Bandolim. Marcus Pereira, 1974.
- Brasil, flauta, cavaquinho e violão*. Marcus Pereira, 1973.
- Brasil, piano e violão*. Arthur Moreira Lima e Turíbio Santos. Kuarup, 1980.
- Brasil, sax e clarineta*. Abel Ferreira. Marcus Pereira, 1976.
- Brasil, trombone*. Raul de Barros. Marcus Pereira, 1974.
- Brazilian piano*. Marcelo Verzoni. Music Koch – Schwinn, 1994.
- Cartola*. Marcus Pereira, 1974.
- 100 anos de piano brasileiro*. Roberto Szidon. Kuarup, 1995.
- Chiquinha Gonzaga*. Som Livre, 1999.
- Chorada, chorões e chorinhos*. Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, Benedito Lacerda. Cia. Internacional de Seguros, 1976.
- Chorando baixinho: um encontro histórico*. Abel Ferreira, Arthur Moreira Lima, Copinha, Zé da Velha, Joel Nascimento e Época de Ouro. Kuarup, 1978.
- Chorando Callado*. Fenab, 1981.
- Chorando Callado 2*. Fenab, 1991.
- Choro, aos mestres com ternura*. Fenab, 1988.
- Choro 1900*. Henrique Cazes e seu conjunto. Globe Roots, 1999.
- Chorochochoro.com. Déo Rian*. Déo Rian. Independente, 2001.

*De ontem e de sempre*. Luperce Miranda. MIS-RJ, 1977.  
*Desde que o choro é choro*. Henrique Cazes e Família Violão. Kuarup, 1999.  
*Ernesto Nazaré e Pedro de Alcantara*. Odeon, 1912.  
*Flor amorosa*. Chapéu de Palha. Som Indústria, 1977.  
*História da flauta brasileira – revelações*. Odette Ernest Dias. Eldorado, 1981.  
*História da música popular brasileira – Donga e Os Primitivos*. Altamiro Car-  
 rillo, Radamés Gnattali, Dino e Meira e José Menezes. RCA, 1972.  
*Irmãos Eymard*. Odeon, 1902.  
*Jacob do Bandolim e grupo*. Continental, 1949.  
*Joaquim Callado – o pai dos chorões*. Acari Records, 2004.  
*Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*. Acari Records, 2000.  
*Luar do sertão*. Paulo Tapajós. Sinter, 1956.  
*Memórias, 2 – chorando*. Paulinho da Viola. EMI/Odeon, 1976.  
*Nina*. Maria Martha. RCA/Victor, 1977.  
*Nova história da MPB: Abel Ferreira e o choro*. Abril Cultural, 1970.  
*Nova história da MPB: Catulo da Paixão e Cândido das Neves*. Abril Cultu-  
 ral, 1970.  
*Nova história da MPB: choro*. Abril Cultural, 1982.  
*Nova história da MPB: Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga*. Abril Cultu-  
 ral, 1970.  
*Nova história da MPB: Jacob do Bandolim e o choro*. Abril Cultural, 1970.  
*Nova história da MPB: Pixinguinha*. Abril Cultural, 1970.  
*Músicas imperiais do século XIX*. Sociedade Cultural e Artística Uirapuru,  
 1968.  
*O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazaré*. Sônia  
 Rubinsky. IMS, 2007  
*Pé na cadeira – Isaías e seus chorões*. Kuarup, 1999.  
*Piano carioca*. Conjunto Regional Choro Carioca. Orpheus, 1992.  
*Princípios do choro*. Acari Records, 2002.  
*Revendo com a flauta os bons tempos do chorinho*. Carlos Poyares. Eldorado,  
 1977.  
*Sarau brasileiro*. Odette Ernest Dias e Elza Kazuko Gushikem. Fenab,  
 1979.

# Agradecimentos

Este texto biográfico em homenagem ao pai dos chorões cariocas seria impossível sem a contribuição de pesquisadores, músicos, instituições, amigos e colaboradores voluntários. Marcos Gomes e Juliana Carneiro possibilitaram o sonho de escrever meu primeiro livro, pela Artefato e com patrocínio da Ourocards; a bolsa que obtive do CNPq na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) foi fundamental para me dar um pouco da tranquilidade necessária ao tempo da pesquisa.

As entrevistas, revisões e cessão de documentos foram cruciais para o término do trabalho. Agradeço então a José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, Jairo Severiano, Ricardo Calafate, Luiz Antônio de Almeida, Evelyn Chaves Silva, Camila do Valle, Humberto Franceschi, Maurício Carrilho, Anna Paes, Clarice Zahar, Pedro Amorim, Marco César, André Cardoso, Ilmar Franco, Egeu Laus, Rodrigo Ferrari, Odette Ernest Dias, Silas Xavier, Leonardo Miranda, José Luiz Herência, Rogério Souza, Altamiro Carrilho, Sergio Prata, Silvana Marques, Henrique Gandelman e Sergio Pargana. A Denise Cordeiro meus agradecimentos pela digitação do texto original. A Edinha Diniz, a quem sou ligado pelo gosto musical e não pelo sobrenome, queria agradecer não apenas o competente prefácio, mas também a sua grande generosidade, que permitiu o lançamento do meu primeiro livro, em parceria com Juliana Lins.

Agradeço ainda, em especial, a Juca e Diogo, pelo carinho e atenção de sempre. E, claro, à editora, por apostar mais uma vez na preservação de nossa memória musical.

## Sobre o Autor

Nasci em Niterói há 37 anos e me formei em história pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1995. Lecionei durante mais de dez anos no ensino regular e superior. Publiquei, em parceria com Juliana Lins, as biografias infanto-juvenis de Adoniran Barbosa, Pixinguinha, Paulinho da Viola, Braguinha e Noel Rosa. Pela Jorge Zahar, lancei o *Almanaque do choro* e o *Almanaque do samba*, ambos em segunda edição, *O Rio musical de Anacleto de Medeiros* e o *Almanaque do Carnaval*. Agora a *República cantada* está a caminho. O *Almanaque do choro* e a biografia de Pixinguinha ganharam o selo de Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro. Escrevi com Evelyn Chaves um ensaio histórico sobre a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, patrocinado pela Petrobras/Artefato, e, atualmente, estou terminando um romance com Juliana Lins chamado *Pirulito*. Ainda tento concluir o meu doutorado em literatura comparada na UFF. Mas como secretário de Cultura de Niterói é difícil...

# Créditos das Ilustrações

Indicamos em negrito o número das páginas e, a seguir, a fonte das imagens.

**17**: *História dos usos e costumes do Brasil: 500 anos de vida cotidiana*, de Hernani Donato (São Paulo, Melhoramentos, 2007); **18**: *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, de Felipe Ferreira (Rio de Janeiro, Ediouro, 2004); **19a** (Caricatura de Gerson Pinheiro, 1967) e **23a** (Caricatura de Gerson Pinheiro): *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*, de Baptista Siqueira (Rio de Janeiro, Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1969); **19b**: *Escola de Música da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: história e arquitetura*, de Andrey Quintella de Paola e Helenita Bueno Gonzalez (Rio de Janeiro, UFRJ, 1998); **23b**: *Joaquim Callado – o pai dos chorões* (Rio de Janeiro, Acari Records, 2001); **21**: *Debret e o Brasil: obras completas (1816-1831)*, de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (Rio de Janeiro, Capivara, 2007); **25**, **33** (“Festa”, óleo sobre madeira de Joachin, 1909), **46b**, **61a**, 89 e 99: *Na cadência do choro*, de Afonso Machado e Jorge Roberto Martins (Rio de Janeiro, Novas Direções, 2006); **26**, **57**, **65**, **93**, **95**, **97** e **101** (Suzana Marques): Arquivo pessoal do autor; **31**: Revista *Nossa História* (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ano 2, n.4, dez 2004); **32** (Augusto Malta, 1920, Arquivo Geral da Cidade, RJ): *Geografia carioca do samba*, de Luiz Fernando Vianna e Bruno Veiga (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004); **38**: Arquivo da Sala Mozart Araújo, Centro Cultural Banco do Brasil; **39**: *Maxixe, a dança excomungada*, de Jota Efegê (Rio de Janeiro, Conquista, 1974); **40**: *Villa-Lobos e a música popular brasileira, uma visão sem preconceitos*, de Ermelinda A. Paz (Rio de Janeiro, Arte e Cultura Produções Ltda., 2004); **42** e **81**: *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, de Lilia M. Schwarcz (São Paulo, Companhia das Letras, 1999); **43** (Litografia de Debret): *Revista História* (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ano 3, n.28, jan 2008); **44**, **46a**, **49b**, 87 e **92**: *Ernesto Nazaré, pioneiro do Brasil*, de Haroldo Costa (Rio de Janeiro, Sesc, 2005); **47** (Catálogo de rolos para pianola editado por Casas Standard de A. Campos & Cia em 1908) e **84**: *Registro sonoro*

*por meios mecânicos no Brasil*, de Humberto M. Franceschi (Rio de Janeiro, HMF, 1984); **49a**: *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*, de Edinha Diniz (Rio de Janeiro, Codecri, 1984); **50** (Charge de Raul, 1924): *Caricaturistas brasileiros 1836-2001*, de Pedro Corrêa do Lago (Rio de Janeiro, Marca D'Água, 1999); **52**: site <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/bib.htm>; **55a**: *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, de José Ramos Tinhorão (São Paulo, Editora 34, 2004); **55b**: *Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*, de Odette Ernest Dias (Brasília, Universidade de Brasília, 1990); **58 e 61b**: *Raízes da música popular brasileira*, de Ary Vasconcelos (São Paulo, Martins Editora, 1977); **59** (Fotógrafo anônimo, Arquivo da Biblioteca Nacional): *Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica*, de George Ermakoff (Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2003); **64**: *O choro...*, de Alexandre Gonçalves Pinto (Rio de Janeiro, Funarte, 1978); **74** (Wandrei Braga): Acervo da família de Mariza Lira; **75**: Revista *Nossa História* (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ano 1, n.4, mar 2004); **79**: *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (Rio de Janeiro, Ática, 1995); **85**: *Choro do quintal ao Municipal*, de Henrique Cazes (São Paulo, Editora 34, 1998).

# Índice Onomástico

Os números em *itálico* referem-se a páginas com ilustrações.

- Abel Ferreira, 93, 96, 106, 124, 130  
Abigail Alessia, 105  
Adonias Filho, 128  
A Fina Flor do Samba, 130  
Agenor Bens, 84, 86, 94, 98, 107, 121  
Água de Moringa, 130  
Albertino Pimentel, 25, 97, 102, 130  
Alberto Nepomuceno, 40  
Alcazar Lírico, 51  
Aldir Blanc, 93  
Aldovando Teixeira Pinheiro, 108  
Alencar 7 Cordas, 98, 107-8, 111  
Alexandre de La Peña, 112  
Alexandre Gonçalves Pinto, 9, 26, 33, 57, 61, 63, 64, 121  
Alfredinho do Flautim, 94  
Alfredo da Rocha Viana Filho, *ver* Pixinguinha, 120  
Alice Callado Corrêa, 60  
Almirante, 69, 102-3  
Altamiro Carrilho, 13, 63, 94-6, 95, 106, 112, 115, 122, 130  
Álvaro Carrilho, 131  
Álvaro Sandim, 88, 130  
Amigos do Choro, 102, 130  
Anacleto de Medeiros, 18, 20, 51, 67-8, 85, 85, 90, 103, 117, 119-21, 123, 125-9, 131  
André Gnattali, 129  
André Gravenstein, 55  
Anna Paes, 14, 69, 101-3, 127, 131  
Antonio Carlos da Fontoura, 116  
Antonio Luiz de Moura, 80, 126  
Antonio Maria Passos, 63, 90  
Araújo Porto Alegre, 47  
Aristarco Dias Brandão, 86, 105, 121  
Arnaldo Antunes, 129  
Arthur Azevedo, 51, 52  
Arthur da Silva Callado, 60  
Arthur Moreira Lima, 93, 106, 130  
Arthur Napoleão, 46, 77  
Artur Camilo, 84, 86, 107, 121  
Arranca Toco, 131  
Ary Vasconcelos, 29-30, 66, 69-70, 93  
Aurélio Cavalcanti, 125  
Avena de Castro, 35, 98  
Azevedo Pimentel, 102  
Baden Powell, 49  
Banda Carioca, 84  
Banda da Guarda Nacional, 22  
Banda do Corpo de Bombeiros, 85, 85, 120  
Banda Eseudero, 84  
Banda Paulino Sacramento, 84  
Banda Sociedade União de Artistas, 16  
Baptista Siqueira, 10, 29, 44-5, 61, 63, 67-70, 76-8, 90, 92, 101, 107-13, 121-2, 123, 125-8, 131  
Baptiste Louis Garnier, 44  
Bartolomeo Cristofori, 46  
Baziza Cavaquinho, 30  
Benedito Lacerda, 13, 63, 94  
Bequinho, 125  
Bernardo Bessler, 108  
Bete Dias, 68  
Beto Cazes, 112  
Bide, 94  
Brasílio Itiberê, 47  
Bruno Rian, 109

- Cacau, 97  
 Caetano Alves Pereira, 98  
 Caldas Barbosa, 54, 55,  
 105  
 Cândido Inácio da Silva, 67  
 Candido Pereira da Silva, 102  
 Candinho do Trombone,  
 102-3  
 Canhoto da Paraíba, 89, 96  
 Capitão Rangel, 97  
 Carlinhos Bom-Bril, 98  
 Carlos Cavalier, 80  
 Carlos Gallardo, 105  
 Carlos Gomes, 41, 55,  
 85, 98  
 Carlos Manga, 90, 106  
 Carlos Poyares, 95, 106  
 Carlos Schramm, 77  
 Carolina Augusta Xavier  
 de Novais, 124  
 Cartola, 96  
 Catulo da Paixão Cearense,  
 54, 60, 90, 92, 103, 105-  
 6, 119-21, 129  
 Celestino Júnior, 35  
 Celsinho Silva, 108  
 César Faria, 88, 89, 129  
 Chico Albuquerque, 50  
 Chico Buarque, 129  
 Chico Trigueira, 104, 110  
 Chiquinha Gonzaga, 10-1,  
 13, 18, 23, 25, 45-8, 49,  
 51, 63, 67, 77, 90, 95,  
 97, 116-7, 119-22, 125-  
 6, 128-30  
 Choro Carioca (Choro do  
 Callado), 10, 36, 48, 66,  
 69, 99, 107-13, 120, 127  
 Cincinato do Bandolim, 98  
 Ciriaco Cardoso, 48  
 Clementina de Jesus, 89  
 Conjunto Chapéu de  
 Palha, 106  
 Conjunto Regional Choro  
 Carioca, 87, 107-13  
 Conjunto Rio Antigo, 93  
 Conjunto Velha Guarda,  
 130  
 Copinha, 96, 130  
 Cristiano Alves, 110  
 Cristóvão Bastos, 107  
 Damazio, 130  
 Demétrio Rivero, 80  
 Déo Rian, 109, 129  
 Dino, 88, 89, 94, 96, 112,  
 129  
 Donga, 69, 94, 101-3, 112,  
 121  
 Duque Estrada Meyer, 57,  
 58, 63, 97, 119, 121  
 Durval Berredo, 102  
 Edinha Diniz, 11, 48, 117  
 Edu Lobo, 129  
 Egeu Laus, 66  
 Elifas Andreato, 44  
 Elizeth Cardoso, 88  
 Elvira Callado, 60  
 Elza Kazuko Gushikem, 109  
 Época de Ouro, 87-8, 89,  
 93, 129-30  
 Ernesto Nazaré, 11, 18,  
 44, 45, 48, 49, 51, 84,  
 86, 90, 93, 97, 109, 117,  
 119, 121, 129-30  
 Faustino Xavier de Novais,  
 124  
 Feliciano Adelaide  
 Callado, 60, 120-1  
 Felisberto Marques, 103  
 Fernando Henrique  
 Machado, 108  
 Flávio Muniz, 130  
 Flora Süssekind, 51  
 França Júnior, 34, 37  
 Francis Hime, 129  
 Francisca Edwiges Neves  
 Gonzaga, *ver* Chiquinha  
 Gonzaga, 47, 119  
 Francisco Alves, 105  
 Francisco Braga, 20, 40  
 Francisco Carlos (El  
 Broto), 90, 106, 122  
 Francisco F. de  
 Albuquerque, 104  
 Francisco Manuel da  
 Silva, 19, 53, 67  
 Francisco Martins  
 Barreira, 104  
 Francisco Motta, 126  
 Frederico de Jesus, 102-3  
 Frederico Figner, 41, 83,  
 120-1  
 Frederico Olympio  
 Augusto de Jesus, 102  
 Furtado Coelho, 35  
 Galdino Barreto, 130  
 Galo Preto, 130  
 Gerson Ferreira Pinto, 102  
 Gilberto D'Ávila, 88, 96  
 Gilberto Freyre, 41, 73  
 Gonzaga Filho, 25  
 Grupo do Malaquias, 84  
 Grupo Lulu do  
 Cavaquinho, 84  
 Grupo do Nicanor, 105  
 Grupo O Passo no Choro,  
 84  
 Guerra-Peixe, 94  
 Heitor dos Prazeres, 34  
 Heitor Villa-Lobos, 40, 40  
 Henrique Alves de  
 Mesquita, 13, 18, 19,  
 24, 35-6, 48, 59, 67-8,  
 76, 80, 119-21  
 Henrique Cazes, 66, 106,  
 112, 117  
 Hermano Vianna, 53, 128  
 Hemenegildo de Moraes, 54  
 Hermeto Pascoal, 115  
 Hermínio Bello de  
 Carvalho, 66  
 Humberto Teixeira, 90

- Ilmar Carvalho, 66, 69  
 Índio do Cavaquinho, 131  
 Irineu de Almeida, 90  
 Irmãos Eymard, 86, 105, 121  
 Isaías, 111  
 Isaías e Seus Chorões, 111  
 Ismael Correa, 30  
 Ismenia, 35
- J. Cascata, 94  
 J. Garcia, 125  
 Jacob do Bandolim, 88-9, 93, 101, 106, 115, 121-2, 129  
 Jaime Ernest Dias, 112  
 Jairo Severiano, 66, 84, 98, 131  
 Jean-Baptiste Debret, 21, 22, 43, 80, 123  
 João da Baiana, 94  
 João de Barro, 90  
 João do Rio, 62, 125  
 João Gilberto, 49  
 João Jupyaçara Xavier, 102-3  
 João Lyra, 107-8, 110  
 João Pernambuco, 54, 88, 90, 129  
 João Rodrigues Cortes, 104  
 Joaquim Antônio da Silva Callado, pai, 16  
 Joel Nascimento, 96, 115, 130  
 Jonas, 88-9, 97, 110  
 Jorge Filho, 129  
 Jorginho do Pandeiro, 88, 98, 110-1, 129  
 José Américo Mendes, 108  
 José Bartholomeu Pereira, 104  
 José Basileu, 63  
 José de Alencar, 44  
 José Feliciano, 77  
 José Luiz de Moraes (O Caninha), 60
- José Maria da Silva Leal, 126  
 José Martins, 80  
 José Menezes, 94, 112  
 José Olympio, 44  
 José Piedade, 119  
 José Ramos Tinhorão, 29-30, 39, 53, 70, 92, 94, 106, 130  
 José Silas Xavier, 97-8, 108  
 José Soares Barbosa, 67, 76  
 Jota Efegeê, 130  
 Juarez Barroso, 92  
 Juca Kalut, 80, 129  
 Juca Vale-Violão, 30, 97  
 Justino de Figueiredo Novais, 119
- K-Ximbinho, 94
- L.R. da Costa Jr., 56  
 Lan, 44  
 Lena Frias, 92  
 Leo Parecchi, 129  
 Leonardo Miranda, 14, 99, 101, 101, 103, 107-12, 115, 122, 131  
 Lequinho, 30  
 Lima Barreto, 62, 83  
 Lírio Panicali, 129  
 Luciana Rabello, 66, 107-10, 113, 131  
 Lúcio Rangel, 94  
 Luís da Câmara Cascudo, 29  
 Luís Gonzaga Carneiro, 98  
 Luís Gravenstein, 55  
 Luiz Gonzaga, 90, 112  
 Luiz Otávio Braga, 109-10  
 Luiza Callado Ribeiro de Castro, 60  
 Luperce Miranda, 106, 111  
 Lyra de Apollo, 46
- Machado de Assis, 15, 44, 77, 123-4  
 Mano Cazelli, 130  
 Manoel Luiz de Moura, 103  
 Manoel Pedro dos Santos (Baiano), 129  
 Marçal, 96  
 Marcelo Verzoni, 68, 106, 109, 111  
 Marciano Brum, 60  
 Marçílio Lopes, 112  
 Marcus Pereira, 94-5, 106  
 Maria Lúcia Godoy, 89  
 Maria Martha, 95, 106  
 Mário Álvares, 88  
 Mário de Andrade, 86  
 Mário Pinheiro, 129  
 Marisa Monte, 129  
 Mariza Lira, 10, 36, 63-4, 73-4, 74, 76-7, 79, 81, 101, 120-2, 123, 126-7, 131  
 Martinho da Vila, 129  
 Mathieu-André Reichert, 24, 54, 58, 60, 77, 119  
 Matilde Joaquina de Souza Callado, 16  
 Maurício Carrilho, 14, 65-6, 69, 101, 103, 107-10, 113, 115, 127, 131  
 Mauro de Almeida, 121  
 Meira, 94, 96, 112  
 Melo Moraes Filho, 54, 62  
 Miguel Rangel, 30  
 Mika Kaurismaki, 116  
 Moacyr Andrade, 92  
 Mozart Araújo, 36, 50, 70, 94, 96, 106, 127
- Naomi Kumamoto, 110  
 Narciso José Pinto Braga, 46  
 Níromar da Silva Fernandes, 108  
 Nivaldo Francisco, 99, 107-9

- Nó em Pingo D'Água, 130  
 Norah de Almeida, 107  
 Noronha Santos, 53  
 Norton Nascimento, 95,  
 116  
 Novos Baianos, 93
- Odette Ernest Dias, 56-7,  
 57, 97-8, 107, 109-10  
 Omar Cavalheiro, 112  
 Orlando Silva, 105  
 Os Carioquinhas, 130  
 Os Primitivos, 112
- Patápio Silva, 57, 63, 84,  
 94, 102, 120-1  
 Paula Brito, 53, 67  
 Paulinho da Viola, 89, 93,  
 93, 96, 130  
 Paulo Moura, 16  
 Paulo Nin, 130  
 Paulo Tapajós, 90, 106,  
 122  
 Pedro Amorim, 65-6, 113,  
 131  
 Pedro de Alcântara, 86,  
 94, 97, 109, 121  
 Pedro de Assis, 57, 63, 92,  
 121  
 Pereira da Silva, 73, 76  
 Pernambuco do Pandeiro, 98  
 Pierre Laforge, 43  
 Pixinguinha, 13, 29, 31,  
 40, 46, 46, 63, 88-90,  
 93-4, 96, 101, 116-7,  
 120, 122, 130  
 Porfírio de Alfândega, 125  
 Proveta, 107, 110, 115
- Radamés Gnattali, 89, 94,  
 112, 129  
 Ranieli, 97  
 Raphael Rabello, 49  
 Ratinho, 88  
 Raul de Barros, 96-7  
 Raul Seixas, 129  
 Reco do Bandolim, 108  
 Renato Almeida, 25, 127  
 Ricardo Calafate, 93, 122,  
 130  
 Ricardo Cravo Albin, 65,  
 70, 96, 106  
 Ricardo Dias, 116  
 Roberto Szidon, 111  
 Rodolpho Dutra, 97  
 Rodrigo Ferrari, 66, 126-7  
 Rogério Souza, 107, 110,  
 113  
 Ronaldo do Bandolim, 129  
 Ronnie de Almeida, 130  
 Roquette Pinto, 87  
 Rosane Volchan, 130  
 Rossini Ferreira, 89, 94,  
 102, 106, 130  
 Rui Barbosa, 86
- Santa Rosa, 126  
 Saturnino, 30, 48, 99, 104,  
 112  
 Sérgio Bittencourt, 89  
 Sérgio Cabral, 66, 89, 92,  
 117  
 Sociedade Carnavalesca  
 Democráticos, 17  
 Sociedade Carnavalesca  
 dos Zuavos, 16, 18
- Sociedade Cultural e  
 Artística Uirapuru,  
 107-13  
 Sociedade Euterpe  
 Comercial Tenentes do  
 Diabo, 17
- Tárik de Souza, 94  
 Theobald Boehm, 24  
 Theodoro Aguilar, 102  
 Thomas Farkas, 116  
 Tia Ciata, 34  
 Tom Jobim, 46  
 Toninho Carrasqueira,  
 109-10  
 Turíbio Santos, 49, 89, 106
- União Veneziana, 16
- Valentim Garcia  
 Lourenço, 103  
 Vasco Mariz, 131  
 Virgílio Pinto, 30  
 Viriato Figueira, 30, 61,  
 61, 67, 76, 92, 97-8,  
 119-20
- Waldir Azevedo, 98  
 Walter Sete Cordas, 65  
 Willian Cogo, 116
- Xandico, 125  
 Xisto Bahia, 67, 83, 105
- Zé da Velha, 115, 130  
 Zimbo Trio, 88  
 Zuza Homem de Mello, 84  
 Zuzu Cavaquinho, 62

Este livro foi composto em Electra e OzHandicraft  
e impresso pela Geográfica em junho de 2008.