

Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)

Samuel Araújo*

Olavo Vianna Peres

Marcelo Rubião de Andrade

Anna Carolina Labre Vianna

Hudson Cláudio Neres Lima

Through stages, streets and salons: processes of cultural circularity in the music of Rio de Janeiro's Carnival ranchos (1890-1930)

Resumo

Em meio a grandes mudanças sociopolíticas que marcaram o país durante a transição do século XIX ao XX, como a abolição da escravatura e a adoção do regime republicano, a cidade do Rio de Janeiro testemunhou a emergência de novas formas culturais correspondentes à entrada de novos atores na cena pública. Este trabalho enfoca uma dessas formas – o rancho carnavalesco das três primeiras décadas do século passado e sua música – como exemplos de inter-relações entre os índices culturais associados a diferentes setores da sociedade em período de relativo afrouxamento dos códigos de conduta vigentes no cotidiano. Toma-se como referência o trabalho conceitual de autores como Mikhail Bakhtin, Roberto DaMatta e Carlo Ginzburg, notadamente a categoria de circularidade conceitual proposta por este último, aliada ao exame crítico de fontes jornalísticas, musicográficas e fonográficas para iluminar o papel dos processos musicais que tornam os ranchos mediadores entre culturas distintas no interior da cidade.

Palavras-chave: ranchos, música, circularidade cultural

Abstract

Among huge socio-political changes that affected Brazil in the transition between the 19th and the 20th century, such as the abolition of slavery and the adoption of a republican system, the city of Rio de Janeiro witnessed the emergence of new cultural forms related to the new social actors in the public scene. This paper focuses on one of these forms, the early 20th-century Carnival *ranchos* and their music, as examples of interrelations between cultural indexes associated with distinct social segments in a period of relative loosening of daily conduct codes. This is referenced upon the conceptual work of authors such as Mikhail Bakhtin, Roberto DaMatta, and Carlo Ginzburg – and moreover the latter's notion of cultural circularity—as well as upon a critical analysis of journalistic, phonographic and score sources, in an attempt to illuminate the musical processes which make the *ranchos* mediators among distinct cultures within the city.

Keywords: ranchos, music, cultural circularity

Recebido em 20/06/2005

Aprovado para publicação em 30/06/2005

Este trabalho aborda o trânsito e as apropriações recíprocas entre índices culturais associados a setores socioeconomicamente heterogêneos da sociedade do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX, tomando como foco o rancho, um tipo de agrupamento carnavalesco com enredo dramático-musical, que obteve grande destaque no carnaval de rua da cidade no período. A literatura relativamente escassa até hoje produzida a seu respeito (Moraes, 1958; Efege, 1965; Tinhorão, 1972, 1998; Gonçalves, 2003) aborda muito superficialmente sua música, embora já ressalte o decisivo papel desses grupos como uma espécie de mediador cultural entre grupos sociais distintos, desde seu surgimento entre populações de classe média baixa do século XIX, recriando em espaço urbano os cortejos pastoris da zona rural nordestina, até seu apogeu entre as diversas formas cênico-musicais que lhe são contemporâneas, do teatro lírico ao espetáculo de revista, mantendo ainda estreita relação com outras formas coletivas de manifestação carnavalesca, como blocos e cordões.

Tornando-se alvo de grande interesse por parte dos mais variados segmentos sociais da cidade, o rancho serviu ainda – com seu modo característico de desfile, suas alegorias e sua típica divisão em alas fantasiadas, subordinados a um enredo determinado (Figuras 1 e 2) – de modelo de organização às hoje mundialmente famosas escolas de samba (Cabral, 1996). A ascensão destas, registre-se, foi concomitante ao progressivo declínio dos ranchos (entre eles, o lendário rancho escola Ameno Resedá, sobre o qual voltaremos a falar mais adiante neste texto), até seu desaparecimento da cena pública ao final da década de 1960, convindo, no entanto, se destacar o reaparecimento do rancho no carnaval carioca de 2001, através do Rancho Carnavalesco Flor do Sereno, iniciativa de músicos, pesquisadores, foliões e ex-participantes dos últimos ranchos do Rio de Janeiro em busca de alternativas aos blocos e às escolas de samba atuais (Araújo, 2003; Gonçalves, 2003).

Concentrar-se-á esta análise em dois momentos distintos da trajetória dos ranchos. Inicialmente se enfocará o surgimento de agrupamentos assim chamados entre a população trabalhadora residente na região portuária do Rio ao final do século XIX e os escassos dados sobre suas formas cênico-musicais incipientes, com apoio na pesquisa bibliográfica e em escassas fontes primárias de natureza jornalística existentes a seu respeito. Coloca-se em relevo sua re-



Figura 1 – Rancho Carnavalesco Flor do Abacate.
Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1931, p. 21



Figura 2 – Rancho Carnavalesco Caprichosos da Estopa.
Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1929, p. 33

percussão como curiosidade “primitiva” em meio aos anseios republicanos por maior sintonia com ideais de “progresso”. Em seguida, será tratado da apropriação, em torno de 1907, de aspectos dos pioneiros ranchos urbanos por setores do meio artístico e da intelectualidade “dourada” (Broca, 2005), a partir daí mesclados a elementos do teatro lírico e do teatro de revista, em abordagem que contrapõe a análise de fonogramas e partituras musicais de espetáculos teatrais às fontes primárias de pesquisa já mencionadas. Relevam-se, assim, os processos musicais que permitem a diluição relativa de preconceitos elitistas diante do carnaval popular.

Colocando em primeiro plano a permeabilidade dos fenômenos musicais, examinar-se-á em mais detalhe todo o campo de inter-relações entre gêneros musicais, do teatro lírico às manifestações carnavalescas de rua, procurando apresentar contribuição significativa, ainda que reconhecidamente parcial, à história da música brasileira e, em especial, à história da música no Rio de Janeiro.

Notas sobre as fontes e a abordagem

A pesquisa que serve de base a este trabalho tem-se apoiado em diferentes fontes, a começar por uma extensa revisão bibliográfica abrangendo principalmente as áreas de história da música brasileira, etnomusicologia, ciências sociais

e também da extensa crônica memorialística sobre o Rio de Janeiro no período em questão, com ênfase em referências sobre o trânsito e reapropriação de práticas culturais entre estratos sociais diferenciados. Dedicar-se, em tal processo, atenção especial à multiplicidade de significados e permeabilidade do emprego de diferentes denominações aplicadas aos grupos carnavalescos – blocos, cordões, ranchos, sociedades carnavalescas etc. (Cunha, 2001) – que “contornam”, por assim dizer, os fenômenos musicais enfocados. Nesse aspecto, é fundamental o diálogo com fontes primárias como jornais, *scripts* de teatro, depoimentos de época, e documentos de associações carnavalescas, teatrais e musicais. Embora muitas dessas fontes também tenham sido examinadas pela literatura relacionada ao tema “rancho”, poucas destacam nelas os dados mais específicos sobre os processos musicais envolvidos. Ao longo desse percurso, são procedidas à catalogação e à transposição para meio digital de fontes jornalísticas, iconográficas, fonográficas e audiovisuais pertinentes.

A análise propriamente dita do material compreende a identificação de características cênico-musicais convergentes entre os diversos espaços mapeados, bem como a identificação de interpretações contrastantes do conteúdo dos ranchos, segundo matizes sociais e individuais, e a partir de juízos de valor expressos nas fontes consultadas.

A análise dos dados apresentados neste trabalho toma como ponto de partida a noção de intertextualidade, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1984) para se remeter ao diálogo, interpenetração e ressignificação entre formas de expressão populares e de elite.¹ A mesma foi retrabalhada por Ginzburg (1987) como circularidade cultural, categoria analítica aplicável a determinados contextos sócio-históricos de interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e camadas sociais subalternas, pertinente portanto aos processos aqui estudados. A estas, agrega-se também, em nosso trabalho, a categoria *communitas* proposta por Victor Turner (apud DaMatta, 1977), para se remeter à suspensão relativa das hierarquias sociais, envolvendo até mesmo a eventual inversão das mesmas em períodos excepcionais da vida cotidiana, como em processos rituais específicos.

Os sons das ruas na imprensa carnavalesca do Rio de Janeiro (1892-1930)

Os ranchos de reis, tradição nordestina de configuração dramático-musical variada e relacionada aos pastoris portugueses,² são tidos pelos primeiros estudiosos dos ranchos carnavalescos urbanos (Moraes, 1958; Efegê, 1965; Tinhorão, 1972) como matriz direta destes últimos, foco deste trabalho. Os desfiles dos ranchos de reis aconteciam tradicionalmente entre o Natal e o dia de Reis, na Bahia, Estado de onde migrou boa parte dos residentes da área portuária do Rio de Janeiro, núcleo da Pequena África do Rio de Janeiro (Moura, 1983), região da cidade assim conhecida pelo grande número de afro-descendentes que ali viviam, e espaço estratégico da capital em que o gênero rancho – assim como seu contemporâneo, o samba – se fixou inicialmente. Os mesmos autores acima referidos destacam a transformação de ranchos de reis em ranchos carnavalescos, apoiando-se em entrevista do baiano Hilário Jovino Ferreira, fundador do primeiro rancho a sair no carnaval:

Em 1872, quando cheguei da Bahia, a 17 de junho, já encontrei um rancho formado. Era o Dois de Ouros. [...] fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um rancho [o Rosa de Ouro]. [...] [A saída às ruas] deixou de ser no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir para o Carnaval. Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros.³

Mantendo uma formação básica assemelhada à dos ranchos do ciclo natalino, ou seja, ao som de chulas tocadas por flauta, violão, pandeiro e ganzá, com cabrochas, velhos, reis, rainhas, caramurus, e capoeiras vestidos de diabo, propiciando em seus assistentes não tão familiarizados com seu conteúdo uma impressão de aparente organização, os ranchos carnavalescos seriam tolerados pelas autoridades, se contrapondo às balbúrdias dos cordões e blocos, que, logo veremos, tantas queixas suscitavam nos registros da imprensa da época. Esse fato, segundo Tinhorão (1972), garantiria sua multiplicação, abrangendo também a classe média baixa além da região portuária, e iniciando um processo de transformação progressiva dos moldes iniciais dos ranchos.

Ao final da primeira década do século XX, os ranchos ganham a adesão de representantes de empregados do comércio, da indústria e, principalmente, do setor de serviços. É fundado nessa época o Ameno Resedá, cuja estrutura levará alguns cronistas da época a considerá-lo modelar, um rancho escola. Em padrão típico de seus congêneres, o Ameno congregava funcionários públicos, operários das fábricas de tecido e do Arsenal da Marinha (Efegê, 1965). A adesão desse novo componente social resultou na incorporação de novos elementos aos ranchos, como o conjunto de sopros e o coro de pastoras, além de um reper tório de maxixes, marchas e dobrados.

A formação instrumental de banda de sopros, que se difundiu no Rio de Janeiro durante o século XIX, principalmente entre as corporações militares, já vinha estreitando seus laços com o carnaval. O jornalista, teatrólogo e, mais tarde, celebrado romancista José de Alencar, em crônica publicada no *Correio Mercantil* de 14 de janeiro de 1855, registrou que:

Muitas coisas se preparam este ano para os três dias de carnaval. Uma sociedade criada o ano passado e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer no domingo a sua grande promenade pelas ruas da cidade. A riqueza e luxo dos trajos, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres, hão de tornar interessante esse passeio dos máscaras, o primeiro que se realizará nesta corte com toda a ordem e regularidade. Quando se concluir a obra da Rua do Cano, poderemos então imitar, ainda mesmo de longe, as belas tardes de corso em Roma. Entretanto a sociedade terá já este ano uma boa lembrança. Na tarde de segunda-feira, em vez do passeio pelas ruas da cidade, os máscaras se reunirão no Passeio Público e aí passarão a tarde como se passa uma tarde de carnaval na Itália, distribuindo flores, confete e instigando os conhecidos e amigos. Naturalmente, logo que a autoridade competente souber disto, ordenará que a banda de música que costuma tocar aos domingos guarde-se para a segunda e que, em vez de uma, sejam duas ou três. Confesso que esta idéia me sorri. Uma espécie de baile mascarado, às últimas horas do dia, à fresca da tarde, num belo e vasto terraço, com todo o desafogo deve ser encantador.

Nesse mesmo ano, sairia no carnaval com tal configuração o Congresso das Sumidades Carnavalescas, apontado como a primeira das chamadas Grandes Sociedades e tendo entre seus 80 sócios-fundadores o próprio romancista. Segundo Tinhorão, “o advento do Carnaval à européia, no Rio de Janeiro, em 1855, por iniciativa do escritor José de Alencar, numa tentativa de superpor ao entrudo popular um estilo mais ao agrado da classe média” (1998, p.182) fortaleceu a relação das bandas com a música popular. O treinamento de músicos,

por e para essas bandas, cria e incrementa o número de músicos profissionais na capital, muitos dos quais seriam absorvidos, futuramente, por outros campos de atuação como o teatro, funções civis variadas e também os ranchos carnavalescos.

Como já salientado, a pesquisa em andamento vem reexaminando muitas das fontes jornalísticas já cobertas pela literatura disponível, procurando atentar, porém, para um aspecto que curiosamente foi pouco explorado até hoje, a música dos ranchos, e realçando suas inter-relações com outros repertórios ouvidos no carnaval e em outros contextos no período em questão. Parte significativa da pesquisa está sendo realizada na coleção do *Jornal do Brasil* entre 1892 e 1930, encontrada em microfilmes na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Selecionou-se para análise a seção intitulada "Carnaval", publicada no período entre o final de determinado ano e o carnaval do seguinte, em busca de reportagens com referência a ranchos e sua música, como, por exemplo, as que eventualmente citam a participação de músicos de destaque ou a instrumentação utilizada por qualquer grupo (tendo em vista o emprego difuso pela imprensa das diferentes denominações já aludidas) que atuasse no carnaval.

Estima-se que, em torno de 1890, apenas 18,5% da população do Rio de Janeiro era alfabetizada, proporção que teria crescido para 33,1% ao redor de 1900 (Marialva Barbosa apud Gonçalves, 2003), o que permite caracterizar até mesmo o *Jornal do Brasil* (JB), um veículo que neste período buscava exercer apelo mais popular, voltado à minoria letrada (Gonçalves, 2003).

A primeira notícia encontrada no JB sobre o Ameno Resedá data de 04/02/1909, e trata-se do anúncio de um ensaio realizado na sede do rancho, que foi dedicado ao jornal. Tal fato demonstra uma prática comum da imprensa da época, que apenas cobria e relatava os bailes para os quais fossem convidados e grupos carnavalescos que de alguma forma saudassem a imprensa, sendo que estes realizavam visitas às redações, onde expunham seus estandartes. Nesse aspecto, os ranchos tiveram no JB um grande aliado no caminho para a aceitação entre as classes mais intelectualizadas, pois este tipo de relação entre os ranchos e o referido periódico foi muito intensa, envolvendo diversas visitas e homenagens dos primeiros, em troca de notícias exaltando as qualidades de suas festas e dos próprios grupos.

Ao examinar-se o noticiário carnavalesco do periódico em questão, parece claro que aqueles que o redigiam, apesar de também fazerem parte de uma minoria privilegiada com acesso à leitura –lembre-se que o jornal em questão teve como redatores e colaboradores cronistas reconhecidos, como Vagalume (pseudônimo de Francisco Guimarães), Orestes Barbosa e Jota Efegê – tinham contato direto com as festas populares que noticiavam, o que, a princípio, sugere sua atuação como mediadores em processo de circularidade cultural. Somado a isso vem o fato de os ranchos contarem, segundo os registros jornalísticos aqui aludidos, com consideráveis naipes de sopros e cordas, sendo que estes músicos, apesar de os ranchos manterem atividades durante todo o ano em suas sedes, deveriam tocar em outros ambientes⁴ para poderem viver de música.

Todavia, torna-se ainda mais clara a relevância do trabalho conceitual iniciado por Bakhtin para a compreensão do fenômeno dos ranchos ao ler-se o conteúdo de algumas das notícias selecionadas, que descrevem tanto a circulação de músicos mais voltados a um meio musical que pode ser classificado como “erudito” no universo dos ranchos, quanto a utilização deste gênero em espaços mais reservados, como os teatros. No exemplar do Jornal do Brasil de 25/01/1914, por exemplo, encontramos a coluna “Palcos e Salões”, de autor anônimo, noticiando que:

É hoje que no theatro S. José se realiza a matinée em beneficio da Sociedade Carnavalesca Ameno Resedá. Para este [...] espetáculo em que tomarão parte, além de outros artistas, os caricaturistas Srs Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, os bilhetes andam por empenho mesmo porque os carnavalescos querem talvez pela última vez, apreciar o excelente corpo de coros do Ameno Resedá e a harmoniosa orchestra sob a direção do [...] professor Sr José Cavaquinho.⁵ [...] tendo o professor de canto Sr Napoleão de Oliveira organizado um programma a capricho, com marchas novas do saudoso director de canto, o finado Antenor de Oliveira.

Esta notícia exemplifica a circulação dos ranchos em espaços fechados como teatros, pois enfoca um espetáculo realizado no teatro São José em beneficio de um rancho, e ainda com a presença de renomados caricaturistas. Os três músicos citados, além de terem participado da fundação do Ameno Resedá, e serem conhecidos freqüentadores das rodas de choro, eram também professores de música.

Um exemplo que comprova a circulação de músicos entre meios musi-

cais distintos foi publicada no dia 03/02/1911 na seguinte nota sobre o Rancho Filhas da Jardineira:

...A orquestra estava assim constituída: Irineu de Almeida, 1º diretor de harmonia, ophicyld [sic]; Manuel Theodoro, 2º diretor, flauta; Henrique Vianna, Arnaldo Peçanha, Martiniano Cruz e Aventino Silva, violão; Alfredo Vianna Júnior, flauta; Adalberto de Azevedo, bandolim; Napoleão Teixeira e Francisco Torres, piston [sic]; Manuel Xavier Couto, clarineta; Pedro dias, contrabaixo; Júlio Campos, bombardino; Victor de Ramos e Antônio, pandeiros.

Nesta breve notícia é possível destacar dois nomes de grande importância fora do universo dos ranchos. O então flautista Alfredo Vianna Júnior, mais conhecido pelo apelido de Pixinguinha, considerado atualmente uma das figuras de maior importância na história do choro e da música brasileira em geral, havia sido aluno de Irineu de Almeida, o oficleidista e diretor de harmonia daquele rancho específico, além de líder do grupo Choro Carioca, que incluía o jovem Pixinguinha e realizou diferentes registros em discos na época. Almeida, por sua vez, teria atuado nos mais diversos ambientes musicais que se possa imaginar. Segundo Pinto, além diretor de harmonia do Filhas da Jardineira,

Este professor, e maestro era conhecido no meio do choro por "Batina", porque... andava sempre de sobrecasaca comprida, muito em voga naquela época. O seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias líricas elle era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente da banda do Corpo de Bombeiros [a qual integrou quando da sua fundação em 1896], era um exímio executor do bombardino... (Pinto, 1936, p. 103)

Cumprе assinalar ainda que, por volta de 1890, o entrudo, prática carnavalesca de rua que envolvia atirar indiscriminadamente limões de cheiro nos transeuntes, e outros tipos de comportamento "desregrado" durante o carnaval, incomodavam principalmente as elites "civilizadas" e tinham destaque em notas como esta de 14/01/1892:

Com a polícia – Na praça D. Antônia (Paula Matos) reúnem-se todas as noites muitos indivíduos, que por não terem mais que fazer, passam o tempo em gritarias, descantes, tocatas etc. que ensurdecem e produzem insônia à vizinhança. Se bem que estejamos próximos do Carnaval acreditamos não ser precisamente este o meio de festejar a sua breve chegada. Pelo que pedimos a autoridade local que faça por ali rondar amindadas [sic] patrulhas a fim de que os importunos carnavalescos moderem o entusiasmo.

Neste mesmo ano, por ordem do governo, o carnaval foi adiado para junho, numa tentativa de diminuir estes problemas com os foliões mais exaltados.

No sentido inverso, a partir dos processos de mediação, destacando-se aqui os musicais, que os tornaram mais assimiláveis perante setores mais diversificados da população, os ranchos passaram a ser vistos com bons olhos pela imprensa da época, por fazerem desfiles considerados ordeiros e exibindo signos reconhecíveis a seus novos adeptos.

Ranchos carnavalescos e Teatro de Revista

O surgimento do teatro de revista no Rio de Janeiro data da segunda metade do século XIX (Veneziano, 1996). Gênero teatral criado na França no século anterior, associado à classe média emergente, tem como características centrais um texto que expresse fatos da atualidade, retratando fatos e personagens do cotidiano, com abordagem satírica (a “linguagem do riso”; Bakhtin, 1984). No caso brasileiro, a temática do carnaval é freqüente, provavelmente devido à importância dessa festa no cotidiano carioca, e ainda pela relativa suspensão de hierarquias sociais observada em seu processo ritual (Da Matta, 1978), assemelhando-se desta forma à linguagem do teatro de revista.

O desejo de seus autores de conferir caráter nacional ao teatro de revista toma forma através do comentário sobre o cotidiano (por exemplo, as mudanças urbanas ocorridas no Rio ao início do século XX), com a inclusão de tipos “populares” (o português, a mulata, o matuto, o funcionário público, entre outros) e com o uso de músicas e danças brasileiras (como o samba, o ma xixe e o lundu). Em sua análise do fenômeno, Chiaradia (2001) afirma que o jornalista, literato e teatrólogo Arthur Azevedo –senão o mais renomado, um dos mais expressivos nomes do gênero no Brasil – teria registrado os processos de mudança urbana nas revistas de ano em função de seu interesse em fazer do teatro um espaço para a opinião do cidadão. Contribuiu também para o sucesso das revistas o preço acessível do ingresso, como podemos constatar pelo valor cobrado pelo maior empresário do ramo na época, Pascoal Segreto: quinhentos réis por um lugar na “geral” – um chope custava 300 –, garantindo a presença de camadas amplas da população, incluindo provavelmente os próprios “tipos

populares” retratados no palco (Queiroz, 2004).

Gradativamente, a revista vai colocando em relevo os aspectos musical e visual, explorando a sensualidade da figura feminina (com a presença das chamadas vedetes) e se tornando um importante meio de divulgação de músicas e compositores, aproveitando também números musicais de sucesso – os do carnaval, por exemplo – para atrair o público. A instrumentação empregada no teatro de revista, a julgar pelos exemplares de partituras já consultados no Arquivo Paschoal Segreto,⁶ encontrado na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, compreende basicamente instrumentos de origem européia, aproximando-se a uma orquestra convencional envolvendo cordas e metais, adicionando-se eventualmente um saxofone ou uma bateria, sob influência das *jazz-bands* do início do século XX. Entre os gêneros executados destacam-se a marcha, a valsa, o maxixe e o samba, evidenciando mais um dos aspectos das relações entre índices culturais brasileiros europeus e, em certa medida, norte-americanos.

O maestro João José da Costa Junior é tido como um dos primeiros compositores a tirar proveito do teatro para tornar suas músicas sucessos nas ruas durante o carnaval, lançando o tango-chula “Vem Cá, Mulata”, na revista *O Maxixe*, em 1906, além das polcas “No Bico da Chaleira”, sobre episódios políticos da época, e “Dengo-Dengo”, com letra de Emília Duque Estrada Farias, lançada pela revista de mesmo nome assinada por Frederico Cardozo de Menezes, no Teatro São José, em 1913 (Tinhorão, 1972).

Nesse contexto, não surpreendem os inúmeros registros de relações diretas entre ranchos e teatro de revista nas fontes consultadas, como, por exemplo, uma notícia do *Jornal do Brasil*, em seu já citado exemplar de 25/01/1914, citando a participação do Rancho Ameno Resedá em uma montagem da revista *Dengo-Dengo*, também já mencionada:

A matinée de amanhã no São José vai ser um deslumbramento. É em benefício da querida sociedade carnavalesca Ameno Resedá que soube organizar um programa verdadeiramente empolgante. Além da comédia “A Viúva da Camélia” e da revista “Dengo-Dengo” pelos artistas da casa, haverá brilhantíssimo intermédio pelas mais distintas figuras de nosso teatro e uma sessão de caricaturas pelo caricaturista Raul, Calixto, Amaro e Luiz.

No ano anterior, quando de sua estréia, já se podia adquirir exemplares de canções constantes desse espetáculo, editadas com acompanhamento de pi-

ano. A Seção de Música da Biblioteca Nacional possui em seu arquivo ao menos quatro dessas peças, todas de autoria do compositor Costa Junior e editadas pela Casa Vieira Machado, nos gêneros: tango, maxixe (2) e marcha de rancho. Esta última, intitulada “A Chuva de Ouro”, parece ser a primeira referência impressa (1913) sugerindo uma produção de marchas com alusão ao rancho, antecedendo, portanto, a cristalização de procedimentos musicais que configurariam a assim chamada marcha-rancho tempos mais tarde (esse ponto será retomado na seção seguinte, dedicada à fonografia).

Procurando acentuar eventuais aspectos indicadores de circularidade cultural, analisou-se a partitura para canto e piano, provavelmente uma guia para condução de conjunto, de “A Chuva de Ouro”. Em concordância com os exemplos fonográficos do Rancho Ameno Resedá na seção seguinte, encontramos a forma binária, com introdução antecipando elementos de **A** e uma coda. Em que pese isso contar pouco tanto para a prática de performance dos ranchos quanto a da orquestras de revistas, a textura expressa na partitura é basicamente homofônica, de melodia acompanhada, porém observando-se, mesmo na partitura-guia, um contracanto em **B**, sendo, inclusive, um elemento caracterizador desta seção. Seu compasso é binário, a linguagem é tonal (com funções tonais de I, II_m, IV_m e V7), empregando-se a mesma tonalidade (Ré maior) em ambas as partes.

Dois ranchos na fonografia da década de 1910

Este trabalho se ateu à análise de uma amostra de fonogramas gravados no Brasil e aqui lançados comercialmente em discos de 78 rpm durante a segunda década do século XX, compreendendo registros realizados por conjuntos musicais dos dois ranchos mais prestigiosos do período, o Ameno Resedá e o Flor do Abacate (Efegê, 1965). Estes fonogramas integram a Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século, alocada no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com catálogo elaborado por Dulce Martins Lamas (1997) em edição super visionada por Rosa Maria Zamith.⁷ Os registros do Flor do Abacate foram lançados em discos Phoenix em 1914, enquanto os de Ameno Resedá foram

lançados pela Odeon Records em data imprecisa entre 1912 e 1914 (Lamas, 1997, p. 21).

As obras em foco, todas elas no gênero marcha,⁸ foram analisadas a partir de modelo proposto por Bruno Nettl (1985) para abordagem de repertório de tradição oral, tendo como parâmetros estilos vocal e instrumental, estruturas polifônicas (com ou sem intenção harmônica), forma, ritmo, andamento, contorno melódico e escala (Quadro 1).

O Rancho Carnavalesco Ameno Resedá, dentre os inúmeros instrumentistas de choros em seus quadros, tinha como seu fundador e “diretor de canto” Antenor Dias de Oliveira, que aparece citado como já falecido, na matéria do *Jornal do Brasil* de 1914 já mencionada. Executadas por um instrumental que se remete

Quadro 1 – Análise comparativa entre marchas-rancho do Flor do Abacate (1 a 3) e do Ameno Resedá (4 a 5)

	1) Amenedade	2) Ao Cahir da Noite	3) Saudade	4) Odaliscia	5) Saudação à Águia
Som / estilo vocal	– Coro de vozes mistas – Alternância eventual entre os grupos m (asculino) ef (eminino) – Vozes semi-impostadas – Registro de médio a agudo	– Coro de vozes mistas – Alternância eventual entre m e f – Vozes semi-impostadas – Registro de médio a agudo	– Coro de vozes mistas – Alternância eventual entre m e f – Vozes semi-impostadas – Registro de médio a agudo	– Coro de vozes mistas – Alternância eventual entre m e f – Vozes semi-impostadas – Registro de médio a agudo	– Coro de vozes mistas – Alternância eventual entre m e f semi-impostadas – Registro de médio a agudo
Forma	Introdução (F) A (F) B (Dm) A (F) C (Bb)	Introdução (Eb) A (Eb) B (Dm) A (Eb) C (Ab)	Introdução (Dm) A (Dm) B (D) A' (Dm) Int. A B A' Int.	Introdução (Em) A (Em) B (Em) (Três repetições de AB)	Introdução (Ab) A (Ab) B (Abm) (Três repetições de AB)
Polifonia	– Polifônico com acompanhamento – Harmonia: Int.: I V9 I A: II6 V7 I I6 V7 II67 I I6 V7 II7 Vm Im I V7 I B: II7 Vm V7 I Im V7 I Im V7 I7 C: IV I7 V7 I IV I V7 II I7	– Polifônico com acompanhamento – Harmonia: Int.: I V7 I V7 I A: I Im V7 I V7 I V7 I Im IV I V7 I Vb7 V7 I B: II7 Vm II7 Vm Im Im V I V I67 V I C: IV I7 V7 I Im (Vm I7=I ⁹) (II67 I7 IV=2)	– Polifônico com acompanhamento – Harmonia: Int.: V7 Im V7 Im V7 Im A: V7 Im V7 Im V7 Im Vm Im V7 I B: V7 I V7 I V7 I V7 I A': V7 Im I7 Vm Im V7 Im	– Polifônico – Harmonia: Int.: IVm Im IVm Im V7 Im A: Im IVm V7 Im V7 Im B: IVm6 Im IVm6 V7 IVm Im IVm Im V7 Im	– Polifônico – Harmonia: Int.: I (acorde) A: I V7 I IV II7 V V7 B: V7 I V7 I V7 IV7 I II7 V II7 V V7
Ritmo e andamento	– Métrica quaternária – Andamento moderado – Cavaquinho em <i>ostinato</i> – Acento em tempos pares	– Métrica quaternária – Andamento moderado – Cavaquinho em <i>ostinato</i> – Acento em tempos pares	– Métrica quaternária – Andamento moderado – Cavaquinho em <i>ostinato</i> – Acento em tempos pares	– Métrica quaternária – Andamento moderado – Acentos em tempos pares	– Métrica quaternária – Andamento moderado – Acento em tempos pares (A) e ímpares (B)
Melodia e escala	– Escala tonal – Contorno melódico descendente – Modulante aos tons vizinhos – Sincopação	– Escala tonal – Contorno melódico descendente – Modulante aos tons vizinhos – Sincopação	– Escala tonal – Contorno melódico descendente – Modulante ao homônimo maior – Sincopação	– Escala tonal – Contorno melódico descendente – Modulante ao tom homônimo menor – Sincopação	– Escala tonal – Descendente na parte A e ascendente na parte B – Melodia não modulante – Sincopação
Instrumentação	– Flauta, violão, cavaquinho, trombone	– Flauta, violão, cavaquinho, trombone	– Flauta, violão, cavaquinho, trombone	– Clarinete, trompete, trombone e tuba	– Trompete, trombone e tuba

ao típico em bandas marciais, são de sua autoria as duas marchas aqui analisadas, “Odalisca” e “Saudação à Águia”, esta última uma alusão à famosa saudação pública de Coelho Neto a Rui Barbosa, o Águia de Haia, realizada em 1907.

Já as três marchas analisadas do Rancho Carnavalesco Flor do Abacate são de autoria de Octávio Dias Moreno que também neste grupo exercia a função de “diretor de canto”. Segundo Lamas (1997, p. 188): “Este [grupo responsável pelo registro sonoro] constituía uma parte da agremiação carnavalesca, cuja sede era no bairro do Catete (RJ) e que, durante o 2º decênio, gozou grande popularidade”.

Talvez abrindo terreno para pesquisadores do gênero marcha-rancho, denominação inexistente nas duas primeiras décadas do século XX (Tinhorão, 1972) e que aparentemente só surgiria a partir da década seguinte, Lamas (1997) nota que as gravações de marchas realizadas pelos dois conjuntos carnavalescos se diferenciam dos demais exemplos do gênero encontrados na coleção já citada. Esses, em seu julgamento, seriam “do tipo universal, ou melhor do tipo marcial” (Lamas, 1997, p. 249). Em contraste, as marchas registradas pelos ranchos possuiriam como características comuns o fato serem cantadas, terem andamento mais lento e serem executadas por conjuntos de sopros e percussão (Lamas, 1997). A análise aqui apresentada ratifica a de Lamas, ressaltando ainda alguns aspectos não comentados pela autora, como a métrica em geral quaternária, a sincopação da melodia e o acento rítmico nos tempos pares, ambos típicos da marcha carioca carnavalesca como um todo (César Guerra-Peixe apud Araújo, 2002), e a emissão vocal envolvendo uma certa imitação, sendo esta prática interpretativa inequivocamente derivada do teatro lírico.

As três marchas registradas pelo Rancho Flor do Abacate, aqui analisadas, possuem uma introdução relativamente curta na mesma tonalidade da primeira seção da peça, em forma ternária, o que sugere o trânsito entre signos presentes em material carnavalesco e nas músicas européias de salão em bastante voga na mesma época, quase sempre adaptados ao sotaque dos músicos populares urbanos. Na peça “Amenidade”, observa-se uma forma rondó incompleta (**A-B-A-C**), seguramente causada por limitações na extensão da faixa de registro em disco, fenômeno que ocorre em várias gravações dessa época. A forma binária é encontrada, por sua vez, nos dois registros do Ameno Resedá aqui examinados.

Verifica-se em pelo menos uma das peças analisadas a alternância de seções marcada pela passagem do modo menor ao maior, expediente bastante presente no repertório operístico desde o surgimento da ária moderna, e que também vai-se tornar um recurso característico da forma marcha-rancho tempos mais tarde, como pode se constatar numa peça emblemática como “As Pastorinhas”, de Noel Rosa, mais tarde recebendo letra de João de Barro. As marchas aqui enfocadas são interpretadas por uma formação coral de vozes mistas, ora com melodias entoadas em oitava pelos dois coros, ora alternando as intervenções entre o coro masculino e o feminino, ambos em uníssono, mais um vestígio de práticas usuais do teatro lírico também já assimiladas pelo teatro de revista. Tanto nas passagens envolvendo vozes mistas quanto naquelas em que há alternância entre os coros, uma voz individual eventualmente realiza contracantos, em geral adicionando intervalos de terças e sextas à melodia coletiva.

Note-se que essas gravações, destinadas à circulação comercial, podem ter sofrido modificações na liberdade de execução e de estrutura no momento do registro fonográfico, como, por exemplo, a exclusão de improvisos e a utilização de instrumentos não característicos do desfile, de modo talvez análogo, embora certamente menos programado, ao que ocorre nos dias atuais com as gravações de samba-enredo de escolas de samba, que obedecem a limitações quantitativas e qualitativas inerentes ao trabalho em estúdio.

Do ponto de vista das relações entre as diferentes partes instrumentais e vocais, é clara a predominância de uma estrutura harmônica de base tonal, comportando, em alguns casos, passagens cromáticas (ver no Quadro 1: seção **A** do exemplo 1; seções **A**, **B** e **C** do exemplo 2). A prática de performance relativamente livre das imposições de uma partitura fechada e a concepção polifônica dos arranjos abrem caminho a alguns exemplos de acordes de sexta (seção **A** do exemplo 1; seção **B** do exemplo 4) e, caso isolado mas significativo, de nona (**Introdução** do exemplo 1). Se ambos os fatores são mais comuns em grupos de choros, que em geral dispensam recurso à partitura, podem também ser encontrados no campo interpretativo das bandas de música, em que os instrumentistas não raro introduzem desvios, de peso e conseqüências variados, nas linhas melódicas que lhes são prescritas pelo compositor ou arranjador.

Comente-se, por fim, a instrumentação como exemplo do diálogo entre tradições imbricadas de prática musical: no Flor do Abacate, ela mais se conforma

à feição dos grupos *ad hoc* de choro, enquanto a de Ameno Resedá se aproxima mais à das bandas marciais. O contraste, simultâneo ao convívio criativo, entre os contextos marcial e carnavalesco parece bastante evidente no exemplo de nº 5, em que a melodia principal da parte **A** é desprovida de síncope e tem sua acentuação recaindo sobre o primeiro tempo de cada compasso, anunciado por uma tercina no último tempo do compasso anterior. A segunda parte do mesmo exemplo retoma tanto a sincopação quanto a acentuação rítmica típica, nos tempos pares, da marcha carnavalesca carioca.

Entre ruas, palcos e salões; os ranchos e sua música como processos de circularidade cultural

A análise detalhada, à luz da categoria de circularidade cultural, das fontes primárias até aqui consultadas pela equipe de co-autores, revela um denso e constante entrecruzar de signos sonoros, textuais e comportamentais provenientes das mais diversas práticas culturais e dos mais variados meios sociais, reprocessados no contexto do carnaval carioca do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. A relativa suspensão durante o período momesco de códigos de conduta mais rígidos, e das sanções que lhes eram correspondentes, abriu espaço para o convívio entre representantes de setores heterogêneos da sociedade (Gonçalves, 2003), permitindo a emergência de práticas culturais inéditas e participação popular mais ampla no carnaval e, em certa medida, na sociedade brasileira.

Esse contexto de eventual integração entre os diversos patamares de uma hierarquia social não chega certamente a perturbar os padrões de assimetria de poder entre as partes envolvidas, mas apenas os acentua, conforme DaMatta (1977), contrastando-os com uma passageira convivência mais harmoniosa propiciada pelo processo ritual carnavalesco no início do século XX.

Em seu trânsito por ruas, palcos e salões, aqui apenas esboçado, o som dos ranchos carnavalescos assume, assim, a propriedade de uma sedutora metáfora dos persistentes problemas brasileiros, entre o local e o global, entre a cidadania plena e a exclusão social, entre a violência de uma pretensa ordem disciplinadora mesquinha – por isso mesmo, impossível – e a utopia de se

recriar um espaço social entre as diferenças que ao mesmo tempo nos parece tão estranho, nos sendo de fato tão familiar.

Notas

* Autor principal, coordenador do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador responsável pelo projeto *Entre palcos, ruas, salões e picadeiros: um estudo histórico-etnográfico dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-2002)*, financiado pelo Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) com Bolsa de Produtividade em Pesquisa (agosto de 2001 a julho de 2007) e Auxílio Integrado (agosto de 2004 a julho de 2007). Os demais autores são alunos de graduação da Escola de Música da UFRJ e bolsistas de Iniciação Científica do CNPq orientados pelo Prof. Dr Samuel Araújo.

¹ Referindo-se às fontes cômicas populares, e em especial carnavalescas, da produção literária de François Rabelais (1494-1553).

² Mário de Andrade (1982) os inclui na categoria, por ele criada, de danças dramáticas: uma série prescritiva de danças com conteúdo dramático, como numa suíte.

³ Como é comum até os dias de hoje, entre os músicos que se apresentam em todo o tipo de contexto musical não-carnavalesco antes e mesmo durante o carnaval.

⁴ Segundo Alexandre Gonçalves Pinto, músico participante das rodas de choro do início do século XX, José Rabello da Silva, o José Cavaquinho, “tambem [sic] é um flauta de nomeada e já teve a sua grande época tocando nos cinemas mais frequentados do Rio, elle foi um dos fundadores do Ameno Resedá, como seu director de harmonia, muito cooperou para o seu titulo de Rancho Escola, ao lado de Antenor de Oliveira e Napoleão, director de canto, e outros elementos levaram este rancho ao apogeu que teve até a glória de entrar no palacio [sic] do presidente da Republica! O autor deste livro e toda gente sabe que José Cavaquinho, é o senhor do segredo das harmonias dos cantos carnavalescos que tanto deliciou o povo carioca, o campeão de harmonia Ameno Resedá” (Pinto, 1936, p. 72).

⁵ O Arquivo Paschoal Segreto compreende 150 pastas com materiais diversos (partituras, maquetes, figurinos, textos etc.) relacionados à atividade da Companhia de

Burletas e Revistas do São José, uma das empresas do grupo Segreto. O arquivo está sendo objeto de higienização e restauração desde o segundo semestre de 2004. Graças a acordo estabelecido entre o Laboratório de Etnomusicologia e a diretoria da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, a equipe da UFRJ presta assessoria à identificação dos materiais musicais do arquivo.

⁶ Consultadas diretamente no acervo de discos 78 rpm do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ; todas as gravações selecionadas também estão disponíveis para acesso *on-line* no sítio do Instituto Moreira Salles: <http://www.ims.com.br/ims/> (Último acesso: 27/082005).

⁷ O Rancho Ameno Resedá aparece como responsável por 10 registros disponíveis no sítio virtual do Instituto Moreira Salles, compreendendo 4 marchas (entre elas, uma adaptação com letra da Abertura da opereta *A Viúva Alegre* de Lehar), 3 dobrados, 1 schottish e 1 barcarola.

⁸ Refere-se aqui, mais do que ao gênero instrumental homônimo que já emergira por essa mesma época, ao conjunto típico de instrumento(s) de sopro(s), cavaquinho, violão e eventualmente alguma percussão, conhecido desde pelo menos o século XIX sob esse nome.

Referências

ALENCAR, José de. Ao correr da penna. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1855, p. 1.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Obras Completas de Mário de Andrade XVIII. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. 1º Tomo.

ARAÚJO, Samuel. O rancho e a rua; notas sobre a atualização de uma formacênico-musical do carnaval do Rio de Janeiro. In: XIV CONGRESSO DA ANPPOM, *Anais...* Porto Alegre, CD-ROM, 2003.

_____. O tempo da pancada: notas sobre uma contribuição teórica de Guerra-Peixe ao estudo analítico da música popular. In: 3º COLÓQUIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO, *Anais...* Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2002. p. 82-88.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984.

BROCA, Brito. *Vida Literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CABRAL, Sérgio. *História das escolas de samba*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

- CARETA. Foto de autor não identificado. *Careta*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1931, p. 21.
- _____. Foto de autor não identificado. *Careta*, Rio de Janeiro, fevereiro de 1929, p. 33.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José (RJ)*. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia; uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DAMATTA, Roberto. *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- EFEGÊ, Jota (pseud. de João Ferreira Gomes). *Ameno Resedá – O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.
- GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem; O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). PPGSA/IFCS/UFRJ, 2003.
- JORNAL DO BRASIL. Com a policia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1892, p. 1.
- _____. S.C. Ameno Resedá. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1909, p. 13.
- _____. Sociedade D.C. Filhas da Jardineira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1911, p. 11.
- _____. Os “ranchos” – A sua organização – completo desenvolvimento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1913, p. 10.
- _____. Theatros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1914, p. 10.
- _____. Ameno resedá. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1914, p. 8.
- LAMAS, Dulce. *Música popular gravada na segunda década do século*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UFRJ, 1997.
- QUEIROZ, Paulo Sérgio Trindade. *A mágica no Rio de Janeiro e suas articulações com a sociedade*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1983.
- NETTL, Bruno. *Música folklórica de los continentes occidentales*. Madri: Alianza. 1985.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: [s.n.]. 1936.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo. Ed. 34. 1998.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar – Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, Campinas: Edunicamp. 1996.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

MORENO, Octavio D. *Amenidade*. Intérprete: Rancho Carnavalesco Flor do Abacate. Discos Phoenix 70707.

_____. *Ao Cahir da Noite*. Intérprete: Rancho Carnavalesco Flor do Abacate. Discos Phoenix 70706.

_____. *Saudade*. Intérprete: Rancho Carnavalesco Flor do Abacate. Discos Phoenix 70709.

OLIVEIRA, Antenor de. *Odalisca*. Intérprete: Ameno Resedá. Odeon 120313.

_____. *Saudação à Águia*. Intérprete: Ameno Resedá. Odeon 120309.