

O saxofone na *Belle Époque* brasileira – investigando relações entre história, identidades narrativas e conceitos de autenticidade

Pedro Paes de Carvalho¹

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Etnografia das Práticas Musicais*

pedro.paes.soprador@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente trabalho é investigar a complexa teia de “identidades” ligadas ao saxofone no Brasil, desde sua introdução em 1854 até a década de 1920. Em meio a sua atuação em salas de concerto, bandas de música, rodas de choro e posteriormente nas jazz-bands, fixaram-se diversos papéis simbólicos ao instrumento, fazendo do saxofone protagonista de uma trama de discursos conflitantes. Os primeiros registros da inclusão do saxofone na instrumentação de bandas civis e militares, do comércio em lojas de instrumentos musicais e licitações, bem como de solos e duetos em concertos e intervalos de espetáculos teatrais nos principais centros urbanos da segunda metade do século XIX, constituem um ponto de partida para a composição de uma etnografia da trajetória do instrumento na conjuntura histórico-cultural brasileira deste período de transição entre a belle époque e a modernidade. Através de um diálogo entre fontes primárias (periódicos do século XIX, Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, manuais didáticos e partituras), etnografias históricas (ARAGÃO, 2013; BASTOS, 2005) e trabalhos acadêmicos dedicados ao instrumento (VELLOSO, 2006; RICE, 2009) a pesquisa busca provocar reflexões sobre a forma como a produção acadêmica brasileira tem adequado a história do instrumento para legitimar certos papéis emblemáticos predominantes na atualidade, limitando nossa compreensão do saxofone enquanto símbolo cultural múltiplo e dinâmico, gerando lacunas e distorções nas áreas histórica, pedagógica e interpretativa.

Palavras-chave: Saxofone; História; Música Brasileira.

The Saxophone in Brazilian Belle Époque - Investigating relationships between history, narrative identities and concepts of authenticity

Abstract: The objective of the present article is to investigate the complex web of identities associated with the saxophone in Brazil, from its introduction in Brazilian musical practices in 1854 to the emergence of the *jazz-band* phenomenon in the 1920's. Admist its presence in contexts such as concert halls, civil and military bands, rodas de choro and *jazz-bands*, various symbolic roles were attached to the saxophone, making it the main actor of a plot of conflicting discourses. The first traces of the inclusion of the saxophone in Brazilian wind bands, musical instruments stores, and concert hall programs, are used as starting points for

¹ Sob orientação do Prof. Dr. Pedro Aragão

the construction of an ethnography of the instrument's trajectory in Brazilian historical and cultural dimensions up to the early 1920's.

Keywords: Saxophone; History; Brazilian Music.

Introdução

Melômano desde a adolescência, um dia resolvi, além de ouvir, tocar. Primeiro, o violãozinho barato. (...) Mais tarde, violão clássico com um professor comunista. Antes de entrar para a faculdade cismeí com o saxofone, comprei um nacional de péssima qualidade (...), tive aulas com Nivaldo Ornellas, passando por um curso rápido com Mauro Senise. Nivaldo queria me mandar para a Juliard, disse que meu sopro (agora, num Yamaha excelente) estava o fino. Mas a coisa se complicou quando entrei para uma banda de rock: a pressa dos ensaios e a natureza das intervenções destruíram meu sopro, meu fôlego e minha embocadura. Mas, o que parecia uma praga revelou-se uma bênção: a certa altura, já versado na audição do repertório sinfônico básico e bem avançado no do século XX, descobri que o saxofone é um instrumento de quinta categoria que jamais alcançará, na família dos sopros (palhetas, madeiras ou metais), o status de um trompete, a divindade de uma trompa, os altiplanos de uma flauta, a obliquidade de um oboé, a majestade de um trombone, a pompa de uma tuba, a agilidade de uma clarineta, e por aí vamos. (...) Pois a natureza do sax é pastosa, flatulenta, eructabunda, e é necessária a intervenção de santos como John Coltrane, Bird, Jan Garbarek ou Victor Assis Brasil para que aquilo soe como arte. (...) O sax é um instrumento de merda. (...). (Arnaldo BLOCH em *Saxsincrasias - O Globo*, 24/05/2014).

Como chave de entrada para o objeto de estudo deste ensaio, a narrativa acima descreve bem o complexo emaranhado de distintivos, significações, e contradições envolvendo o saxofone e sua história no Brasil. Com toda a autoridade que este veículo de mídia lhe concede, o colunista de *O Globo* retrata o saxofone associado a uma diversidade de gêneros e contextos em que o instrumento claramente ocupa um “não-lugar”, tema central da discussão que ora empreenderemos. Longe de uma defesa apaixonada do instrumento, nosso interesse é discutir os fatores que contribuem para um estatuto tão singular atribuído ao saxofone.

Logo na primeira frase do artigo, a palavra *melômano* nos chama a atenção e nos remete inevitavelmente ao pensamento de Bourdieu: “(...) o discurso sobre a música faz parte das ocasiões de exibição intelectual mais procuradas. Falar de música é a ocasião por excelência de manifestar a extensão e a universalidade da cultura que se tem” (BOURDIEU, 2004, p. 163). Ainda na primeira frase, é notável a simplicidade da lógica e a “facilidade” com que aparentemente ouvintes da atualidade se relacionam com o desejo de “além de ouvir, tocar.” Passo a passo, de “violãozinho barato” à “violão clássico com um professor

comunista”, à cisma com o saxofone, de “nacional de péssima qualidade” à “uma Yamaha excelente”, ao dilema entre “se mandar para Julliard” ou “entrar para uma banda de rock”, a riqueza da narrativa do colunista transparece no percurso da transformação de seu gosto pessoal da adolescência à maturidade, ao longo do qual interagiu com uma diversidade de gêneros e manifestações culturais típica dos grandes centros urbanos do Brasil contemporâneo. Mas “a certa altura”, a trajetória do melômano chega a um clímax com a “benção” que aparentemente o acúmulo de erudição e experiência lhe trouxe: a noção de que o saxofone não deve ser considerado um instrumento musical autêntico, digno de pertencer ao gosto de um ouvinte “versado” - a não ser que ele seja tocado por uma “lenda” do jazz, pré-condição para que “aquilo soe como arte”.

A invenção do saxofone em 1839 e a posterior disseminação de sua família na segunda metade do século XIX foram desenvolvimentos singulares na história da música. (RICE, 2009) Ao longo de sua trajetória, o instrumento desempenhou papéis marcantes nos mais variados gêneros de diversas culturas pelo mundo, prestando-se como veículo de expressão e identificação de enorme versatilidade. No entanto, a chegada do instrumento no Brasil permanece em obscuridade, tanto para as pesquisas acadêmicas quanto para o senso comum.

Recentemente, um número significativo de trabalhos acadêmicos relacionados ao saxofone dentro e fora do Brasil abordaram algumas destas questões, contribuindo com peças importantes deste quebra-cabeças. Ao revisar esta bibliografia, percebe-se nas primeiras pesquisas uma carência de maior aprofundamento em referências históricas do instrumento, da sua invenção e disseminação na Europa e nos Estados Unidos, e de que forma estes processos refletiram-se nos ambientes musicais brasileiros da segunda metade do século XIX. Além desta lacuna, de modo geral, foi possível constatar na concepção histórica do instrumento, certa tendência a justificar papéis emblemáticos predominantes na atualidade, como a disseminação do saxofone no Brasil por conta da influência norte-americana das *jazz-bands*, e a introdução do saxofone no choro por Pixinguinha na década de 1940, negligenciando todo o período histórico-cultural brasileiro anterior à década de 1920. Já os trabalhos mais recentes apontam para uma mudança no foco de pesquisa, fornecendo bases mais sólidas para uma reconstituição da trajetória do saxofone no Brasil, bem como dos processos identitários dos quais ele participou ao longo de sua história. O objetivo do presente artigo é dialogar com parte deste corpo bibliográfico, buscando reflexões sobre as relações entre o período que podemos chamar de “pré-história” do saxofone no Brasil, a

diversidade de estilos musicais identificados com o instrumento em seu processo de popularização, e conceitos de identidade e autenticidade.

1. Origens da prática

Ao descrever as práticas historiográficas da atualidade, Certeau (1982) observa que o conhecimento e o entendimento histórico estão ligados à capacidade de fazer aparecer desvios, de reconhecer e interpretar em suas complexas manifestações as *diferenças pertinentes*, com o potencial de criar interrogações sobre tudo o que permanece ainda exterior ao saber, assim como ao discurso, e de renovar “a tensão entre os sistemas explicativos e o “isto” inexplicado” (CERTEAU, 1982, p. 92). Em sua essência, o passado cumpre a função de simbolizar tudo o que nos remete à ausência, representando *aquilo que falta*. Escrever sobre o passado significa reconduzi-lo a um lugar simbólico onde ele é honrado, mas é também eliminado, para que seja possível criar-se no presente um espaço a preencher.

Na disputa por legitimidade dos discursos sobre música, são os ouvintes que associam sentidos e significados à música e aos instrumentos, visto que estes são meios e não agentes. Por outro lado, Pablo Vila (1996) observa que a música, e os instrumentos musicais em nosso caso, não chegam “vazios”, sem conotações prévias, ao encontro de agentes sociais que lhe dariam sentido, mas sim, pelo contrário, chegam carregados de múltiplas (e frequentemente contraditórias) conotações de sentido. Deste ponto de vista, o processo de construção de sentido na música (incluindo também instrumentos musicais e os sons por eles produzidos) está amarrado às “articulações em que participou no passado.” Mesmo não sendo rigidamente fixadas, estas relações impõem limites acerca de possíveis articulações futuras. Nas palavras de Vila, “a construção social de identidades envolve uma luta em torno das formas com as quais o sentido é fixado. (...) a luta pelo sentido de uma identidade ou posição do sujeito nunca termina” (VILA, 1996, p. 4).

Em uma análise histórica do conceito de autenticidade assim como pensado pela musicologia moderna, Allan Moore (2007) destaca o sentido mais frequentemente atribuído ao termo remetendo-se à ideia de originalidade, como fidelidade às origens da prática. Mesmo com as limitações que esta visão simplista apresenta no contexto contemporâneo, por conta de uma crise de consciência e de uma tendência metalinguística características da pós-modernidade, a recorrência desta concepção aponta para este anseio pelas origens, um eterno fascínio pelo mítico “ponto zero” de uma prática cultural. Como uma força de reversão da linha do tempo histórico, esta tendência desempenha importante papel nas relações construídas entre música e ouvintes, e no caso em questão, entre instrumentos musicais,

músicos e ouvintes. Sob este ponto de vista, a cada ato de escuta musical, a relação entre músico e som é inexoravelmente julgada por ouvintes, todos submetidos a esta “lei natural”, mas cada um partindo de “uma posição cultural particular e historicizada.” (MOORE, 2007)

Munidos das ferramentas teóricas sintetizadas acima, podemos abordar nosso objeto de estudo buscando escutar e interpretar as vozes esparsas que emanam desta “zona silenciosa”. Uma análise detalhada da fascinante vida e obra de Adolphe Sax, bem como da invenção do saxofone e sua trajetória de rápida popularização na Europa, e nos Estados Unidos extrapola os limites deste artigo. Este aspecto foi explorado em diversos trabalhos acadêmicos, como os de Hemke (1975), Florêncio (2007), e Amorim (2012). Cumpre nesta oportunidade aproximar-nos do ponto de chegada do instrumento no Brasil, símbolo este que, nas palavras de Certeau (1982), é um “não-lugar fundador”, um começo “que não é *nada*, ou que não tem outro papel senão o de ser um limite” (CERTEAU, 1982), mas que torna possível uma prática historiográfica e condiciona as relações entre o nosso objeto e as construções identitárias das quais participou em terras brasileiras.

Luis Henrique (1988) sugere que “o saxofone chegou ao Brasil antes de ter chegado aos Estados Unidos e antes do Choro ter se firmado como gênero. Ele veio junto às outras novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo na época.” (HENRIQUE, 1988) Cenário do conturbado processo de transição do Império à República, a *Belle Époque* brasileira (1870-1919) foi um período de tensões entre o projeto republicano de unificação nacional, os discursos político-ideológicos de civilização e modernidade, e os resquícios de uma monarquia escravocrata. Ao mesmo tempo, esta fase da história cultural brasileira é considerada fundamental para a compreensão dos processos de formação dos gêneros populares urbanos do Brasil e suas relações com a construção de uma identidade nacional. (VASCONCELLOS, 1977) A gênese deste universo cultural foi resultado dos choques entre uma multiplicidade de culturas em constante interação e transformação, e como veremos a seguir, foi neste contexto histórico que o saxofone desembarcou no Brasil.

Atualmente, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional constitui-se em ferramenta inestimável para as pesquisas historiográficas brasileiras, permitindo-nos ampliar a precisão e a eficiência de nossos rastreamentos. Entre os primeiros indícios historiográficos do saxofone no Brasil, encontramos no *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de outubro de 1854, um anúncio do Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar, situado na rua do Ouvidor, número 116. Entre os “instrumentos principaes” listados, constam “*Saxophones*

(*instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra*).” (*Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 5 out.1854)

O *Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal* em agosto do mesmo ano, traz na coluna Espectáculos, o anúncio do teatro São Pedro de Alcântara de um “expectaulo variado *em português e frances*” no qual em meio a diversas atrações, executa o “Sr. João José Pereira da Silva, igualmente por obséquio no seu *novo* instrumento - Saxofone - umas *difficeis* variações” (*Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal*, Rio de Janeiro, Espectáculos, 30 set. 1854, grifos meus). Recitais como o acima noticiado, contendo solos de saxofone em seus programas, começam a aparecer semanalmente em teatros do Rio de Janeiro a partir deste ano.

Tanto a comercialização de saxofones, quanto as apresentações de solistas de saxofone passam a fazer parte dos ambientes culturais cariocas a partir da primeira metade da década de 1850, relativamente pouco tempo após a primeira patente de Adolphe Sax em 1846. Esta constatação esclarece duas suposições compartilhadas em diversos estudos acadêmicos (PINTO, 2005; SPIELLMAN, 2008; AMORIM 2012, p. 1): (a) Henrique Alves de Mesquita teria trazido o saxofone da França após seu período de estudos no Conservatório de Paris, em 1857 e; (b) Viriato Figueira da Silva (1851-1877) teria sido o primeiro saxofonista brasileiro. Um levantamento mais extenso, que naturalmente exigiria mais espaço para análise, aponta os primeiros indícios da presença do saxofone nos estados de Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco e Pará datando da segunda metade da década de 1870.

No período entre 1860 e 1890 podemos encontrar em jornais do Rio de Janeiro um grande número de anúncios de licitações para formação e instrumentação de diversas bandas militares e civis, onde já figuravam os quatro principais membros da família de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono). A coluna “Artes e manhas” do jornal *Gazeta de Notícias* de 1896 traz um estudo comparativo das escolas de instrumentação em uso na Europa, mostrando a família dos saxofones já incorporada às bandas francesas e alemãs (JUNIOR, Lulu. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Artes e Manhas, p. 1, 3 out. 1896). Data do mesmo ano a descrição da composição instrumental da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, contendo dois saxofones alto, dois tenores e um barítono (VELLOSO, 2006).

Nesta fase que antecede o surgimento do processo de gravação no Brasil, despontam nomes que constituem as primeiras gerações de saxofonistas brasileiros: João José Pereira da Silva, Domingos Miguel, Viriato Figueira da Silva, Cesário Vilela, Anacleto de

Medeiros, Abdon de Lyra, entre outros. Alguns deles foram flautistas e/ou clarinetistas, jovens prodígios, outros, professores pioneiros do instrumento e alguns destes foram também compositores de gêneros populares e “eruditos” importantes, revelando, assim como observado por Soares (2001) e Amorim (2012), um importante elo de circularidade entre os ambientes erudito e popular na segunda metade do século XIX. Apesar da predominância de fantasias, variações de árias de ópera e transcrições de peças de compositores abrangendo os períodos barroco, clássico e romântico, no programa destas primeiras apresentações registradas, estas primeiras gerações de saxofonistas apresentavam-se ao lado de vultos como Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Joaquim Callado (1848-1880), instrumentistas de destacada atuação na segunda metade do séc. XIX e compositores pioneiros na formação da linguagem musical que posteriormente transformou-se no choro enquanto gênero. Além de uma herança europeia de procedimentos formais e harmônicos utilizados nas primeiras polcas, tangos e valsas brasileiras, certo apelo virtuosístico é uma característica comum entre as “difíceis variações” tão frequentemente apresentadas nos teatros cariocas e as polcas de Callado e seus contemporâneos que vieram a se tornar referências desta manifestação cultural. (PINTO, 1975)

Narrativa inestimável para nossa compreensão do ambiente artístico-cultural carioca do fim do século XIX e início do século XX, o livro *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto constitui “o pilar da memória de centenas de instrumentistas e chorões do Rio de Janeiro da *belle époque* (...)” (ARAGÃO, 2013, p. 14). Publicado em 1936, a folha de rosto oferece uma descrição de seu conteúdo: “O perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora, factos e costumes dos antigos pagodes, este livro faz reviver grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento” (PINTO, 1978). Como fonte primária, os relatos do “Animal” revelam um espaço substancial e significativo ocupado pelo saxofone no meio musical retratado. Partindo desta constatação, o menosprezo de Velloso (2006) em torno da presença do saxofone nos conjuntos de choro das primeiras gerações causa-nos estranhamento. Referindo-se a Gonçalves Pinto, Velloso afirma:

Nas suas descrições dos primeiros conjuntos de choro, nota-se em boa parte, a ausência do saxofone. Supõe-se que tal ausência deve-se ao fato de deste instrumento ser novo e caro à época, tendo que ser importado de países como a França. (VELLOSO, 2006, p. 6).

De fato, os primeiros saxofones produzidos por Sax constam entre os itens mais caros (cerca de 200 francos na década de 1840) do seu catálogo de instrumentos. (RICE, 2009) Mas, aparentemente com o intuito de sustentar a tese de que Pixinguinha introduziu

mudanças na prática do choro ao introduzir o saxofone como substituto do oficleide na década de 1940, Velloso oferece uma análise quantitativa dos verbetes de Gonçalves Pinto evidenciando a popularidade do oficleide:

Pinto identifica a presença do oficleide nos primeiros conjuntos de choro, e aponta 15 músicos, entre os 285 chorões por ele identificados, que tocavam oficleide, colocando o instrumento como o quarto mais utilizado, atrás somente do cavaquinho, do violão e da flauta. (VELLOSO, 2006, p. 6).

Ora, de acordo com o fichamento de Jacob do Bandolim (ARAGÃO, 2013), além dos dez músicos identificados pelo “Animal” como saxofonistas, alguns dos quais pertenceram a gerações distintas e desempenharam papéis de destaque na historiografia do instrumento como Anacleto de Medeiros e Luiz Americano, sabemos por registros periódicos que havia clarinetistas e flautistas de destacada atuação na segunda metade do século XIX que passaram a tocar saxofone como segundo instrumento, como é o caso de Viriato Figueira da Silva, cujo nome não é associado ao saxofone no livro *O Choro*. Por outro lado, é consenso que a própria matriz do projeto original de construção do saxofone envolvia experiências e aprimoramentos do oficleide e do clarinete-baixo (HEMKE, 1975, RICE, 2009).

Em contraposição à significativa recorrência e popularidade do oficleide nas páginas de *O Choro*, o seu uso nas composições instrumentais de bandas militares já vinha sendo criticado na década de 1870, como ilustra o seguinte trecho extraído de um artigo em defesa da modernização das bandas do exército brasileiro, publicado na Revista Musical e de Bellas Artes de 18 de janeiro de 1879: “O saxhorn barítono, a que dá várias denominações, tem por fim expulsar das bandas o ante- diluviano oficleide, que nos mais paizes, já passa por instrumento prehistorico.” (*Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, Músicas Militares, p. 2, 18 jan. 1879) Em artigo assinado pelo crítico Camarate, o oficleide é caracterizado como símbolo de “atraso” nas bandas brasileiras de forma ainda mais contundente:

(...) o oficleide, essa serpente de chaves, morreu em toda parte do mundo, no longo e porfiado combate que sustentou com os baixos de Sax [*referindo-se à família dos sax-horns, não dos saxofones*]; ficando apenas n’algumas bandas de música do Brasil, enquanto uma decisão do governo o não mandar para o museu do instituto de música, onde de há muito lá devia estar. (CAMARATE, A., *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, A música - Sua imobilidade e preconceitos II, 11 abr. 1893).

Como fator que em grande parte contribuiu para a rápida disseminação do saxofone podemos constatar que mesmo antes da invenção do saxofone, as inovações e o prestígio de

Adolphe Sax (“o *gênio do cobre*”) já estavam em campo com uma forte insígnia de modernidade, encaixando-se perfeitamente nos discursos político-ideológicos de civilização e modernização em voga no Brasil no final do século XIX. Analisando a autoridade dos decretos de Napoleão III em 1844 e 1845 (oficialmente incorporando a família básica de saxofones ao corpo instrumental das bandas de infantaria francesas) em conjunto com a imensa influência da França nos meios culturais brasileiros do período, é razoável conceber que a chegada do saxofone no Brasil deveria estar sendo ansiosamente aguardada, que ela aconteceu em algum “ponto” imaginário entre a segunda metade da década de 1840 e o início da década de 1850, e que o instrumento seria recebido com cerimônia de boas vindas. Mas, além disso, sob esta perspectiva, a construção de um “lugar” para o saxofone no Brasil já havia sido assegurada pelos decretos franceses, antes mesmo de sua chegada em terras brasileiras. Por outro lado, assim como foi exposto acima, os levantamentos historiográficos indicam que o início da trajetória do saxofone nos meios culturais brasileiros coincide com o período formador do choro enquanto forma de interpretação e enquanto formação instrumental consolidada na década de 1870, mas antecede o nascimento do choro enquanto gênero (SIQUEIRA, 1969), constatação que contribui para desmistificar o saxofone como um novo instrumento introduzido por Pixinguinha no conjunto regional de choro.

A trajetória de Pixinguinha e sua onipresença enquanto compositor, arranjador, instrumentista e figura mítica da música brasileira foram objeto de diversos estudos biográficos e musicológicos, bastando citar as biografias de Silva & Oliveira Filho (1979) e Cabral (1978) e os trabalhos acadêmicos de Magalhães (2000), Aragão (2005), e Bessa (2005). Recentemente, importantes pesquisas tratando do conjunto *Os Oito Batutas* foram empreendidas na área da antropologia social. Os trabalhos de Bastos (2005), Coelho (2009) e Lacerda (2011) formam uma trilogia etnográfica da trajetória do grupo e do espaço simbólico que este ocupa na memória musical brasileira. Contudo, o recorte temporal desta pesquisa busca analisar e se possível dar pertinência a todo o contexto histórico-cultural que antecede o período em que Pixinguinha realiza as suas primeiras gravações como solista de saxofone com *Os 8 Batutas* no início da década de 1920.

A partir do ano de 1920, explode o fenômeno *jazz-band*. Os limites deste artigo naturalmente impedem o desenvolvimento de uma abordagem da trajetória do saxofone em terras brasileiras a partir deste período. Mas, para o nosso argumento, é fundamental reconhecer, neste momento de seu percurso, o saxofone como um dos principais protagonistas de um novo conceito de orquestra popular e suas relações com um mercado artístico em

emergência, ganhando um novo signo de “modernidade”, não mais figurando entre “as novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo”, mas sim, oferecendo ao público brasileiro “as últimas novidades musicais norte-americanas”, passando de representante do progresso europeu a porta-voz da cultura estadunidense e seu crescente poder político-econômico. A indústria do entretenimento começa a consolidar suas primeiras estruturas neste campo de disputas, contribuindo como fator determinante para “enterrar” as origens francesas do instrumento no passado e consolidar “um outro” saxofone na memória do senso comum.

Em sua pesquisa sobre o fenômeno do *jazz-band* no Brasil, Labres (2012) observa um “silenciamento” na relutância por parte do pensamento nacionalista e tradicionalista brasileiro em reconhecer nas *jazz-bands* um “papel definitivo na construção da tradição de orquestras na música brasileira” (LABRES, 2012, p. 2). O pesquisador demonstra a maleabilidade com que, independentemente do gênero musical oferecido ao público, o distintivo *jazz-band* era usado pelas orquestras atuantes no ambiente cultural carioca da década de 1920, em um campo de trabalho cada vez mais submetido à modismos e campanhas publicitárias, e que rapidamente vinculou-se à um “circuito musical internacional de música comercial associada ao *jazz*” (LABRES, 2012, p. 7).

2. Um lugar de pertencimento

Ao analisar a forma como ouvintes julgam as relações entre uma prática musical e os músicos que a produzem, Allan Moore (2007) propõe um deslocamento de foco na compreensão do processo de formação do conceito de autenticidade. Esta postura teórica implica um questionamento básico: quem é autenticado nesta negociação, os músicos, os ouvintes, ou um “terceiro *outro*”? Naturalmente, podemos entender instrumentos musicais e as articulações das quais participaram historicamente em culturas específicas como componentes estruturais de qualquer contexto musical e, portanto, indissociáveis deste processo em constante reconstrução a cada ato de escuta.

Mesmo que vinculado com o surgimento do rock e o desenvolvimento de novas estruturas de práticas tecnológicas, econômicas e sociais a partir da década de 1950, o principal argumento de Moore em sua reavaliação da importância do conceito de autenticidade na atualidade é a percepção da capacidade da música de “articular para seus ouvintes um lugar de pertencimento,” o que podemos conceber como característica intrínseca das relações entre práticas musicais e ouvintes. Desta forma, instrumentos musicais são

transformados em produtos culturais, oferecendo afirmações, identidades, e em última instância, experiências nas quais seus consumidores podem depositar sua confiança.

Neste ponto de nossa discussão, devemos novamente inverter a linha do tempo e retomar um fator limitador primordial na história do saxofone: assim como sintetizado por Scott (2007), apesar da estabelecida reputação de Adolphe Sax como inventor revolucionário de instrumentos musicais, apesar dos decretos de Napoleão, e apesar do interesse que despertou entre compositores europeus mais abertos a pesquisas e experimentações,

o saxofone não conseguiu se estabelecer dentro da Orquestra Sinfônica do Séc. XIX, já bastante definida em sua estruturação instrumental. As participações de saxofones em peças orquestrais, até os dias de hoje, em geral são caracterizadas por serem trechos de destaque ou solísticos. A essa altura, a inserção de uma nova família de instrumentos não se daria de maneira fácil, ainda mais em se tratando de um instrumento de timbre “exótico” como o saxofone. Esse nos parece um fator importante acerca da dificuldade de inserção do saxofone nos meios eruditos e acadêmicos, de maneira geral. (SCOTT, 2007, p. 17).

É ponto comum entre os pesquisadores o pressuposto de que a ideia original de Sax foi produzir uma espécie de cruzamento entre os naipes de madeiras e metais, assim como a própria gênese do projeto de construção permite entrever (HEMKE, 1975, RICE, 2009). Porém, por sua qualidade híbrida, pela sua proposta de estabelecer uma ponte timbrística funcional, no sentido de misturar-se com facilidade tanto às madeiras, quanto aos metais, quanto às cordas (talvez o naipe mais sagrado da orquestra sinfônica enquanto instituição sonora) e neste sentido por sua natureza “impura”, o resultado sonoro do saxofone colocou em campo uma ambiguidade e uma *diferença*, o que talvez representasse também uma ameaça à autonomia, ao equilíbrio e ao lugar de status dos naipes tradicionais cristalizados no modelo de orquestra sinfônica da segunda metade do século XIX. Em última análise, poderíamos interpretar o resultado deste “cruzamento genético” como um “filho bastardo” na genealogia dos instrumentos. A própria descrição do timbre como “exótico” parece apontar para uma condição que acompanha o instrumento desde o seu nascimento, como uma sombra: a de ser um *outsider* deste templo de legitimidade entre os instrumentos musicais e os discursos fixados a eles.

Conclusões

Assim como foi possível constatar acima, no Brasil, o saxofone rapidamente encontrou espaço entre as práticas de música de câmara, de bandas de música, e de gêneros populares urbanos em formação na segunda metade do século XIX e início do século XX.

Por outro lado, talvez a negação de um lugar para o saxofone na orquestra sinfônica da segunda metade do século XIX tenha sido justamente a maior consequência da rápida aceitação e consolidação do seu lugar nas bandas civis e militares. Possivelmente, por sua imediata identificação com uma prática musical funcional e essencialmente urbana, ou seja, de uma qualificação inferior à *grande arte*, o saxofone tenha amarrado o primeiro nó de sua trajetória, trancando os portais do “templo sagrado” da cultura erudita e pondo-se “no olho da rua”. Considerando a época da invenção do instrumento e seu impacto no mundo da música de concerto europeia, o risco de admitir uma presença incômoda, capaz de comprometer a autenticidade de uma instituição como a orquestra sinfônica ao introduzir uma sonoridade que *não pertence* às origens da prática, seria grande demais. Por outro lado, assim como as identidades narrativas e discursos articulados com as práticas musicais no Brasil não poderiam deixar de refletir, a novidade que o saxofone ofereceu como possibilidade sonora não foi autenticada pela mais alta instituição da música culta no mesmo processo, o que de certa forma o estigmatizou, e o transformou em um *estrangeiro*.

Referências

- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- AMORIM, Bruno Barreto. *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, UFG, 2012.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922 - Uma antropologia da noite parisiense*.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Fim de Século Edições, São Paulo, 2004
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COELHO, Luiz Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese de doutoramento. Programa de pós-graduação em antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- FLORÊNCIO, Dilson. “O saxofone: Adolph Sax; A Invenção do Saxofone; Os primeiros saxofonistas”. Apostila, 2007.

- LABRES, Jair. Jazz-Band no Brasil. SIMPÓSIO ERNESTO NAZARETH/PPGM UNIRIO, 2013.
- LACERDA, Izomar. *Nós somos batutas: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- HEMKE, Fred L. *The early history of the saxophone*. Tese de doutorado. Universidade de Winsconsin, 1975.
- HENRIQUE, L. Os Instrumentos Musicais - Fundação Calouste Golbenkian nas oficinas da Organologia. Porto: Orlando & CA, 1988.
- MAGALHÃES, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha - Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2000.
- MOORE, Allan. *Song Means*. Ashgate Publishing, Ltd. Burlington, 2012.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro — Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- PINTO, Marco Túlio de Paulo. *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2005.
- Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, 2005.
- RICE, Albert. Making and improving the 19th century saxophone. *Journal of the American musical instrument society* [036-3300] p. 81, 2009.
- SCOTT, Rowney Archibald Junior. *A música brasileira nos cursos de bacharelado do Brasil*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado da Bahia/UFBA, 2007.
- SOARES, Carlos A. M. *O saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado em música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.
- SPIELLMAN, Daniela. *Tarde de chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2008.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, 2006.
- VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música, Trans 2*, 1996.