

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

EVERSON NEVES DE MORAES

IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE:
o resgate de um instrumento esquecido

RIO DE JANEIRO

2021

Everson Neves de Moraes

IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE:
o resgate de um instrumento esquecido

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

MM827i Moraes, Everson Neves de
IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE: o resgate de um
instrumento esquecido / Everson Neves de Moraes. --
Rio de Janeiro, 2021.
84 f.

Orientador: Marcelo Jardim de Campos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2021.

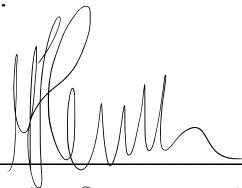
1. Irineu de Almeida. 2. Oficleide. 3. Choro. 4.
Práticas interpretativas. I. Campos, Marcelo Jardim
de, orient. II. Título.

Everson Neves de Moraes

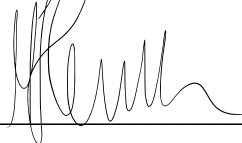
IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE:
o resgate de um instrumento esquecido

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Defesa apresentada de forma remota, conforme a Resolução CEPG 02/2020.

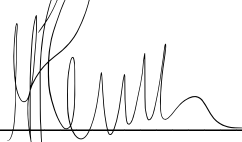
Aprovada em 29 de setembro de 2021:



Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos (PROMUS – UFRJ)



Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (PROMUS – UFRJ)



Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões (PPGM – UNIRIO)

Dedico este trabalho à memória de Irineu Gomes de Almeida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Gilberto Campos de Moraes e Ednéa Neves de Moraes, por me darem o dom da vida e pelo apoio incondicional. Aos meus irmãos, Aquiles Neves de Moraes e Debora Neves de Moraes, por sempre acreditarem nos meus sonhos. Aos meus filhos, Cecilia Adnet de Moraes e Antonio Adnet de Moraes, por serem a razão do meu viver e à minha esposa, Joana Campello Adnet, pela parceria fiel e pelo seu amor.

Também agradeço à Sociedade Musical Fraternidade Cordeirense, onde iniciei minha trajetória musical, e à Escola Portátil de Música, um projeto iluminado que foi fundamental em minha vida. Ao meu professor Álvaro Carrilho (in memoriam), que me fez entender o verdadeiro significado do choro.

Aos queridos amigos que, com muito carinho e generosidade, toparam participar deste projeto: Bel Junqueira, Gabriel Leite, João Ferraz, Leonardo Miranda, Leonardo Pereira, Lucas Arantes, Lucas Oliveira, Magno Júlio, Marlon Júlio, Maycon Júlio, Mauricio Carrilho, Marcus Thadeu, Miguel Miranda, Pablo Carrilho, Paulo Aragão, Pedro Paes, Rafael Mallmith, Rui Alvim e Tadeu Santinho.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Jardim, pela amizade e por compartilharmos o amor às bandas. Aos amigos Alexandre Dias e Sandor Buys pelos envios de partituras e fonogramas históricos.

Ao Instituto Casa do Choro, Instituto Moreira Salles, Fundação Museu da Imagem e do Som, Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, Arquivo Nirez, Fundação Biblioteca Nacional, Instituto Piano Brasileiro e a Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

RESUMO

MORAES, Everson Neves de. **IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE: O RESGATE DE UM INSTRUMENTO ESQUECIDO**. 2021. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Irineu Gomes de Almeida foi um dos músicos mais atuantes de seu tempo e figura central na produção musical carioca entre o final do século XIX e início do século XX. Compositor, multi-instrumentista, tocava oficleide nos grupos de choro, trombone em companhias líricas que atuavam ou chegavam à cidade e bombardino na Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Sua obra traz a pura essência do choro, além de indicar muito sobre a prática do oficleide como instrumento solista na linguagem desse que é um dos mais importantes gêneros da música brasileira. Essa pesquisa ganha relevância por se tratar de uma produção inédita, no que diz respeito ao resgate da obra do compositor e da utilização do oficleide em novas gravações, explorando as possibilidades técnicas e interpretativas do instrumento. Como parte da dissertação apresentada para o Programa de Mestrado Profissional em Música da EM/UFRJ - PROMUS, fazem parte os registros audiovisuais de dez choros selecionados de Irineu de Almeida e o caderno de partituras com a obra completa do compositor.

Palavras-chave: Irineu de Almeida. Oficleide. Choro. Práticas interpretativas.

ABSTRACT

MORAES, Everson Neves de. **IRINEU DE ALMEIDA AND THE OPHICLEIDE: THE RESCUE OF A FORGOTTEN INSTRUMENT**. 2020. Dissertation (Professional Master in Music) – School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Irineu Gomes de Almeida was one of the most active musicians of his time and a central figure in Rio de Janeiro's music production between the late nineteenth and early twentieth century. Composer, multi-instrumentalist, he played ophicleide in choro groups, trombone in lyrical companies that performed or arrived in the city as well as euphonium in the Rio de Janeiro Fire Brigade Music Band. His work brings out the pure essence of choro, one of the most important genres of the Brazilian music. In addition, Gomes de Almeida's work reveals a great deal about the practice of the ophicleide as a solo instrument in the language of choro. This research gains relevance because it is an unprecedented production, with regard to the rescue of the composer's work and the use of the ophicleide in new recordings, exploring the technical and interpretative possibilities of the instrument. As part of the dissertation presented for the Professional Master's Program in Music at EM/UFRJ - PROMUS, the audiovisual records of ten selected choros by Irineu de Almeida and the sheet of scores with the complete work of the composer are included.

Keywords: Irineu de Almeida. Ophicleide. Choro. Interpretative Practices

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Serpente. (Fonte: The Metropolitan Museum of Art).....	16
Figura 2: Fagote russo	17
Figura 3: Serpente militar.....	17
Figura 4: Cimbasso.....	17
Figura 5: Serpente de forveille	17
Figura 6: <i>Bass horn</i>	17
Figura 7: Oficleides históricos. Da esquerda para direita: oficleide soprano em Eb, soprano em C, alto em Eb, baixo em C e contrabaixo em Eb.....	19
Figura 8: Trecho da parte de oficleide da <i>Missa de Nossa Senhora da Conceição</i> (1859).....	21
Figura 9: Parte de oficleide da obra <i>Air Varié</i> , de H. Klosé. (Fonte: Acervo do autor).....	22
Figura 10: Nota do concerto em benefício de Pedro Nolasco Baptista. (Fonte: Diário de Pernambuco).....	24
Figura 11: Sociedade Filarmônica 13 de Junho, cidade de Paratinga - BA. (Fonte: Encarte do LP - Bandas de Música de Ontem e de Sempre).....	26
Figura 12: Grupo de chorões, no violão João Pernambuco. (Fonte: Acervo João Pernambuco).....	28
Figura 13: Grupo de chorões não identificado. (Fonte: Acervo Barão do Pandeiro).....	29
Figura 14: Banda Penna de Ouro. Ao centro, com o bombardino, João de Moraes Martins; e seu irmão, Antônio de Moraes Martins, segurando o oficleide. (Fonte: Acervo do autor).	32
Figura 15: Parte de 1º oficleide da marcha festiva <i>São Sebastião</i> , de Bernardino Júnior, 1878. (Fonte: Arquivo da Banda Teodoro de Faria. São João del-Rei - MG).	33
Figura 16: Certidão de óbito original de Irineu Gomes de Almeida.	35
Figura 17: Certidão de óbito de Philomena da Costa Guimarães, esposa de Irineu.....	36
Figura 18: Certidão de nascimento de Waldemar Gomes de Almeida, nascido em 11 de set. de 1897.	37
Figura 19: Registro de batismo de Theodorico Gomes de Almeida, nascido em 01 de jul. de 1899.....	37
Figura 20: Registro de batismo de Licínio Gomes de Almeida, nascido em 09 de jul. de 1901.	37
Figura 21: Programa da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.....	39

Figura 22: Manuscrito original da marcha <i>Arthur Azevedo</i> . (Fonte: Acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro).....	40
Figura 23: Circo Spinelli, bairro de São Cristóvão - RJ. (Fonte: Circo-Teatro, Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil).....	41
Figura 24: Benjamin de Oliveira como Peri em <i>Os Guarany's</i> . (Fonte: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil).....	42
Figura 25: Cartaz da peça <i>Os Guarany's</i> . (Fonte: Jornal do Brasil, 05 de mar. 1907, p. 8).....	42
Figura 26: Cartaz da peça <i>O Colar Perdido</i> . (Fonte: Correio da Manhã, 02 de maio de 1907, p. 8).....	42
Figura 27: Cândida Leme e Benjamin de Oliveira na farsa fantástico-dramática <i>A Princesa Cristal</i> , 1908. (Fonte: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil).....	43
Figura 28: Cartaz da peça <i>A Princesa Cristal</i> . (Fonte: O Paiz, 12 de out. de 1911, p. 12).....	43
Figura 29: Orquestra do rancho carnavalesco Filhas da Jardineira. Irineu de Almeida é o primeiro em pé, da esquerda para direita. (Fonte: Jornal do Brasil, 05 de fev. de 1911, p. 7).....	46
Figura 30: Selo 78 rpm do tango <i>São João Debaixo d'Água</i> . (Fonte: Acervo Sandor Buys). 47	
Figura 31: Selo do 78 rpm da polca <i>Nhonhô em Sarilho</i> . (Fonte: Acervo Sandor Buys).	47
Figura 32: Sessão de direitos da polca <i>Qualquer Cousa</i> . (Fonte: IMS).....	49
Figura 33: Sessão de direitos da valsa <i>Noiva do Sargento</i> e do maxixe <i>Borboleta Rosa</i> . (Fonte: IMS).....	50
Figura 34: Oficleide <i>Gautrot Brevete</i> em Eb. (Fonte: Acervo do autor).....	52
Figura 35: Chorões em Paquetá. Irineu é o segundo da esquerda para direita, com o oficleide. (Fonte: MIS).....	53
Figura 36: Detalhe das inscrições na campana do oficleide. (Fonte: Acervo do autor).....	54
Figura 37: Tablatura do oficleide baixo em Dó. (Fonte: Acervo do Autor).....	56
Figura 38: Entrevista de Everson Moraes. (Fonte: Jornal O Globo, 21 de abr. de 2015, p. 2).	58
Figura 39: CD Irineu de Almeida e o Oficleide – 100 Anos Depois. (Fonte: acervo do autor).	60
Figura 40: Cartaz de lançamento do <i>CD Irineu de Almeida e o Oficleide - 100 Anos Depois</i> . (Fonte: Acervo do autor).....	61
Figura 41: Manuscrito original da polca <i>O Lico Sorrindo</i> . (Fonte: MIS).....	63
Figura 42: Despedida em manuscrito de Pixinguinha. (Fonte: IMS).....	65

Figura 43: Partitura editada de <i>Em Ti Pensando</i> , de José Belisário. (Fonte: ICC).	65
Figura 44: <i>Lembrança</i> , em manuscrito de Arnaldo Corrêa. (Fonte: MIS).	65
Figura 45: Partitura editada da música <i>Louco Amor</i> , de Basilio de Assis Andrade. (Fonte: Acervo José Silas Xavier).	65
Figura 46: Manuscrito da valsa <i>28 de Dezembro</i> . (Fonte: ICC).	67
Figura 47: Manuscrito da valsa <i>Graciosa</i> . (Fonte: MIS).	68
Figura 48: Gravador Zoom modelo H5. (Fonte: Acervo do autor).	71
Figura 49: Posicionamento do gravador. (Fonte: Acervo do autor).	72
Figura 50: Oficleide <i>Gautrot</i> em Dó utilizado nas gravações. (Fonte: Acervo do autor).	73

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Estudos de notas longas e marcação do dedilhado.....	56
Exemplo 2: Estudo técnico para desenvolvimento mecânico do dedilhado e da linguagem do choro.....	57
Exemplo 3: Introdução do choro <i>Bravo Companheiro</i>	57
Exemplo 4: Partitura revisada e editorada a partir do manuscrito original. (Fonte: Acervo do autor).	64
Exemplo 5: Trecho do arranjo de Aquiles Moraes para a música <i>Borboleta Rosa</i>	70

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relação do instrumental sugerido às bandas militares segundo decretos de 1848 e 1873.....	25
Quadro 2: Relação das operetas com músicas de Irineu de Almeida estreadas no Circo Spinelli.	44
Quadro 3: Relação de obras gravadas pelo grupo Choro Carioca, em ordem de lançamento.	48
Quadro 4: Lista de obras catalogadas e confirmadas de Irineu de Almeida, em ordem alfabética.	66

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

abr.	abril
ago.	agosto
BA	Bahia
CD	Compact Disc
dez.	dezembro
Dr.	Doutor
ECO	Escola de Comunicação
fev.	fevereiro
fig.	figura
fls.	folhas
HD	High Definition
Hz	Hertz
ICC	Instituto Casa do Choro
IMMUB	Instituto Memória Musical Brasileira
IMS	Instituto Moreira Salles
IMSLP	International Music Score Library Project
ISS	Imposto Sobre Serviço
jan.	Janeiro
jul.	julho
LP	Long Play
mar.	março
MIS	Museu da Imagem e do Som
MG	Minas Gerais
nº	número
out.	outubro
p.	página
RJ	Rio de Janeiro
rpm	rotações por minuto
set.	setembro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 O OFICLEIDE E IRINEU DE ALMEIDA.....	16
1.1 A SERPENTE.....	16
1.2 ORNITORRINCO MUSICAL.....	18
1.4 OS PRIMEIROS REGISTROS DO OFICLEIDE NO BRASIL.....	23
1.5 O OFICLEIDE NO CHORO.....	27
1.6 O “BATINA”.....	33
1.7 PENSÃO VIANNA, RANCHO FILHAS DA JARDINEIRA E GRUPO CHORO CARIOCA	44
2 PROCURA-SE UM OFICLEIDE.....	51
2.1 ACHEI! PRIMEIRAS NOTAS.....	52
2.2 O OFICLEIDE E SUA PRÁTICA.....	55
2.3 UMA VOZ CALADA SE FAZ OUVIR NA PRAÇA TIRADENTES.....	58
2.4 IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE – 100 ANOS DEPOIS.....	59
3 O OFICLEIDE NO SÉCULO XXI.....	62
3.1 A PESQUISA.....	62
3.2 O CADERNO DE PARTITURAS.....	64
3.3 PREPARAÇÃO DOS ARRANJOS.....	69
3.4 PROCESSOS DE GRAVAÇÃO REMOTA.....	71
3.5 OS VÍDEOS.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	79
ANEXO 1 – CERTIDÃO DE ÓBITO - IRINEU DE ALMEIDA.....	82
ANEXO 2 – JORNAL O GLOBO, 03/06/2016.....	83
ANEXO 3 – REVISTA CARTA CAPITAL, 22/06/2016.....	84

INTRODUÇÃO

Irineu de Almeida (1862 – 1914) teve uma intensa atuação no cenário musical carioca do final do século XIX e início do século XX. Participava dos grupos de choro como tocador de oficleide¹, era requisitado como trombonista pelas companhias líricas que atuavam ou chegavam ao Rio de Janeiro, participava de um rancho² carnavalesco e ainda integrava a Banda do Corpo de Bombeiros como bombardinista.

Em 2013, após adquirir meu primeiro oficleide, comecei a buscar por choros escritos por compositores oficleidistas e me deparei com o repertório autoral de Irineu de Almeida e, quase que de forma automática, comecei a aplicá-lo no estudo do instrumento. Na medida em que pude analisar com mais atenção a obra do compositor, percebi que a grande maioria das suas músicas permanecia inédita ou até mesmo desconhecida nos dias atuais. Tomei conhecimento que alguns de seus manuscritos, sobreviventes ao tempo, foram encontrados por pesquisadores em cadernos originais de partituras dos antigos chorões.

O oficleide chegou ao Brasil nos idos de 1830 e teve uma participação central na história do choro, com tal protagonismo que o levou a ser o quarto instrumento mais utilizado na prática do gênero musical, ao final do século XIX, com os contrapontos característicos da linguagem tocados de forma improvisada pelos oficleidistas. Ainda nas primeiras décadas do século XX, o instrumento caiu em desuso e foi, por muitos anos, considerado extinto.

A pesquisa desenvolvida para esta dissertação é toda direcionada para o resgate da história e para a trajetória do oficleide, como um meio de expressão artística e musical ainda com possibilidades criativas da performance no século XXI e para o resgate da memória e do legado musical do músico, compositor e multi-instrumentista Irineu Gomes de Almeida. A oportunidade de disponibilizar algumas de suas mais preciosas linhas melódicas e trazê-las novamente às rodas de choro é um prazer imenso. De igual forma é uma honra fazer soar a “voz calada” do oficleide.

¹ O oficleide é um instrumento musical inventado na França, em 1817, por Jean Hilaire Asté. Seu nome se origina do grego óphis, eós (serpente) + kleís, kleidós (chave), uma vez que o instrumento apresenta uma forma semelhante à de uma cobra com chaves ao longo do corpo. Foi rapidamente difundido por toda a Europa, tendo sido produzido em série em vários países. Alguns dos mais importantes compositores da época escreveram para o instrumento, tais como Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Richard Wagner e Giuseppe Verdi. No Brasil, chegou a ser o quarto instrumento mais utilizado no choro, ao final do século XIX. Caiu em desuso no início do século XX, sendo substituído por instrumentos da família do sax-horn e saxofone, inventados por Adolphe Sax. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oficleide>>, acesso em 02/09/2021.

² Os ranchos eram um tipo de agremiação carnavalesca típica da cidade do Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX. O cortejo tinha a presença de um casal de mestre-sala e porta-bandeira, que desfilava ao som de marchas-rancho e maxixes, cantados por pastoras e acompanhado por instrumentos de sopro e corda. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Rancho_carnavalesco>, acesso em 04/09/2021.

1 O OFICLEIDE E IRINEU DE ALMEIDA

Para melhor compreendermos o oficleide, podemos observar o processo pelo qual passou instrumentos similares que serviram de base para sua construção e desenvolvimento, ao início do século XIX. Neste primeiro capítulo será abordado essa trajetória ao oficleide, tal qual instrumento acabado e com inúmeras utilizações, sua história, dados de sua chegada ao Brasil e acolhimento no ambiente do choro, enquanto gênero popular dominante à época. Atrrelado ao instrumento, podemos de igual forma observar uma revisão biográfica sobre Irineu Gomes de Almeida, personagem central no cenário musical carioca na virada do século XIX para o XX.

1.1 A SERPENTE

Antecessor direto do oficleide, a serpente é um instrumento construído a partir de tubos cônicos de madeira, normalmente nogueira, revestido em couro e curvado em forma de S, de modo que os furos de afinação pudessem ser fechados e abertos confortavelmente (fig. 1). Posteriormente, chaves foram incluídas para melhorar e facilitar sua execução. O bocal, geralmente era feito em marfim ou madeira e em formato de taça. De acordo com Clifford Bevan (2000), a única fonte segura sobre a invenção do instrumento foi dada por Abbé Lebœuf em seu livro *Mémore Concernant l'Histoire Ecclésiastique et Civile d'Auxerre*, no qual atribui a invenção ao cônego Edmé Guillaume de Auxerre no fim do século XVI.



Figura 1: Serpente. (Fonte: The Metropolitan Museum of Art).³

³ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504257>>, acesso em 01/09/2021.

Segundo Albert Khattar (2014), seu primeiro uso foi exatamente para reforçar as linhas graves do coral de vozes na música religiosa. Posteriormente, passou a integrar bandas militares antes de chegar às orquestras sinfônicas. A serpente é um instrumento com pouco volume sonoro, além de possuir uma afinação muito instável. De acordo com Bevan (2000), é possível classificar a serpente em cinco tipos: *fagote russo* (fig. 2), instrumento em madeira com a campana de metal esculpida no formato de cabeça de cobra; *serpente militar* (fig. 3), construída em madeira com furos para digitação, com formato muito semelhante ao de um saxofone; *cimbasso* (fig. 4), com tudel, campana de metal e um corpo de madeira, com utilização de furos e chaves para digitação; *serpente de forveille* (fig. 5), construída com tudel de metal e corpo de madeira, possui furos e, em alguns modelos, chaves; *bass horn* inglês (fig. 6), que possui um formato em V, sendo exclusivamente construído em metal, e também possui furos e chaves para digitação.



⁴ Disponível em: <http://www.oscarabella.com/instrumentos/fagot_ruso.html>, acesso em 01/09/2021.

⁵ Disponível em: <<https://mimo-international.com>>, acesso em 01/09/2021.

⁶ Disponível em: <<https://www.berliozhistoricalbrass.org/cimbasso.htm>>, acesso em 01/09/2021.

⁷ Disponível em: <https://www.berliozhistoricalbrass.org/serpent_forveille.htm>, acesso em 01/09/2021.

⁸ Disponível em: <https://www.berliozhistoricalbrass.org/english_bass_horn.htm>, acesso em 01/09/2021.

Esses cinco instrumentos são considerados por Bevan (2000), como serpentes verticais, muitas vezes tratados também como *bass horn*.

1.2 ORNITORRINCO MUSICAL

Durante a ocupação aliada de Paris, após a derrota de Napoleão Bonaparte na batalha de Waterloo, em 1815, o Grão-duque russo Constantino Pavlovich Romanov (1779 – 1831)⁹, impressionou-se ao ouvir o músico britânico John Distin (1798–1863)¹⁰ tocar uma espécie de trompete de chaves. Constantino, então, contratou o fabricante de instrumentos parisiense Halary¹¹ para copiar esse instrumento. A partir da proposta do Grão-duque, Halary criou uma família inteira de instrumentos de metal com chaves, chamando-os de oficleide (literalmente do grego, serpente de chaves).

Com um corpo de saxofone, bocal de trombone e um som que mistura fagote, eufônio e tuba, o oficleide foi rapidamente difundido por toda a Europa, tendo sido produzido principalmente na França, Alemanha e Inglaterra. Constituindo-se por uma família completa (fig. 7), com os oficleides soprano, alto ou *quinticlave*, baixo e contrabaixo, alcançando enorme sucesso no século XIX. Podemos ressaltar que a família do instrumento não possui a voz tenor, uma vez que o oficleide baixo compreende a extensão das duas vozes. Também são extremamente raros os oficleides soprano e contrabaixo.

Alguns dos mais importantes compositores da época escreveram para o instrumento, tais como Arthur Sullivan, Camille Saint-Saëns, Felix Mendelssohn, Gaetano Donizetti, Georges Bizet, Giacomo Meyerbeer, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Hector Berlioz, Jacques Offenbach, Richard Wagner e Robert Schumann.

⁹ Foi o segundo filho do czar Paulo I da Rússia e da sua consorte Maria Feodorovna da Rússia. Foi czarevich da Rússia ao longo do reinado do seu irmão mais velho, o czar Alexandre I, mas tinha renunciado ao trono em segredo em 1823. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantino_Pavlovich_da_R%C3%BAssia>, acesso em 03/09/2021.

¹⁰ John Distin (1798 – 1863) foi trompetista e tocador de clarim. Iniciou sua carreira como membro da Grenadier Guards Band, com a qual, em 1815, logo após a Batalha de Waterloo, viajou para Paris. Em 1821, John foi nomeado para a prestigiosa Banda Doméstica do Rei George IV (o conjunto anteriormente conhecido como Banda do Príncipe Regente) e também para a Banda Privada do Rei. Em 1830 fixou-se na Escócia. Treinou musicalmente seus filhos e tornou-se o "pai" literal e metafórico do famoso grupo “A Família Distin”. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Distin_family>, acesso em 03/09/2021.

¹¹ Jean Hilaire Asté (1775 – 1840) também conhecido como Halary ou Halari, foi um professor francês de música e fabricante de instrumentos. Entre os outros instrumentos que patenteou, ele é mais conhecido por ter inventado o oficleide. Embora tenha sido inventado em 1817, sua patente não foi concedida até 1821. Uma comissão, formada à época e composta por nomes como Luigi Cherubini, François-Joseph Gossec, Charles Simon Catel, entre outros, reconheceu parcialmente a invenção como sendo de Halary. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Hilaire_Ast%C3%A9>, acesso em 03/09/2021.



Figura 7: Oficleides históricos. Da esquerda para direita: oficleide soprano em Eb, soprano em C, alto em Eb, baixo em C e contrabaixo em Eb.¹²

Como outros instrumentos da família dos metais, o oficleide utiliza a vibração labial para produzir as notas, que, por meio de um bocal, são amplificadas pelo corpo do instrumento. O seu mecanismo é bastante singular, possui de 9 a 12 chaves fechadas, ao contrário do saxofone, que em grande parte são abertas. Através de uma série harmônica ascendente de 7 posições é possível fazer a combinação de vibração e dedilhado para se tocar as diferentes alturas, sendo que notas do registro grave do instrumento, que não são

¹² Disponível em: <<https://www.robbstewart.com/replica-eb-soprano-ophicleide>>, acesso em 01/09/2021.

fundamentais de série harmônica, necessariamente precisam ser tocadas em posições específicas, podendo variar de instrumento para instrumento.

Com uma extensão semelhante a da serpente, mas com um timbre “reconhecidamente moderno” (BEVAN, 2000, p. 145), o oficleide original de Halary tinha nove chaves e foi submetido em 1817 à *Académie Royale des Beaux Arts* e ao *Athénée des Arts* ganhando patente em 1821. Bevan descreve o instrumento como:

(...) normalmente fabricado em metal e as vezes com banho de prata. Eram de perfil cônico, com um formato semelhante a um fagote e seus furos eram cobertos por chaves. O uso exclusivo de metal e a similaridade das chaves e sua configuração, leva a suspeitas de que Halary possa ter sido influenciado na sua invenção pelo *bass horn* inglês e pelo bugle de chaves, produzindo um *bass horn* inglês melhorado, no qual a conformação mudou para um U. O número eventual de chaves variava entre nove e doze, tornando-se mais comum com onze. (BEVAN, 2000, p.142, tradução minha)¹³

A primeira obra escrita com parte para o instrumento foi em 1819 na ópera *Olympie*, de Gaspare Spontini (1774 – 1881), dois anos antes de ser patenteado. O oficleide participava na banda de cena, tocando uma marcha com quatro trompas, oito trompetes e três trombones.

Para Arnold Myers (2004), o oficleide tornou-se rapidamente um instrumento de utilização versátil, amplamente empregado em bandas para a execução de solos ou como parte do conjunto. O tipo mais comum utilizado era o oficleide baixo, afinado em Dó ou Si bemol. O oficleide foi desenvolvido exclusivamente para substituir a serpente, possuindo uma maior potência sonora e uma considerável melhora na afinação (KHATTAR, 2014, p.14). Por conta disso, ganhou importante destaque em obras como *Sonho de uma Noite de Verão*, de Mendelssohn, em 1827; *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, em 1830; nas óperas *Rienzi*, de Wagner, em 1840; *O Profeta*, de Meyerbeer, em 1849; *Don Carlos*, de Verdi, em 1867; na *Abertura Patrie*, de Bizet, em 1873 e na *Missa da Glória*, de Puccini, em 1880.

Berlioz foi um dos principais críticos deste instrumento. Em seu tratado de orquestração (1843), faz a seguinte afirmação:

(...) Nada é mais grosseiro, eu diria mesmo, mais monstruoso e menos projetado para combinar com o resto da orquestra, do que aquelas passagens mais ou menos rápidas, escritas como solo para o registro médio do oficleide em algumas óperas

¹³ “(...) normally made of brass, sometimes silver-plated. They were conical in profile, bassoon-shape in form and all the side-holes were covered by keys. The exclusive use of metal in both instruments and similarity of key-heads and seatings leads to suspicions that Halary may have been influenced in his invention by both the English bass horn and the keyed bugle, producing an improved English bass horn in which the conformation was changed to a U. The eventual number of keys varied between nine and twelve, eleven becoming normal.”

modernas. É como um touro que escapou de seu estábulo e está se divertindo no meio de um salão. (BERLIOZ, 1843, p.227, tradução minha)¹⁴

Mesmo fazendo duras críticas ao oficleide, Berlioz continuou a utilizar o instrumento na orquestração de suas obras, tais como *A Grande Missa dos Mortos* (1837); *A Grande Sinfonia Fúnebre e Triunfal* (1840); *Abertura Corsaire* (1844); *A Danação de Fausto* (1845-46); *Te Deum* (1849) e *Les Troyens* (1856-58). É importante ressaltar que isso aconteceu mesmo estando disponíveis em Paris as novas tubas alemãs, assim como os novos instrumentos de Adolph Sax (1814 – 1894)¹⁵.

Carlos Gomes escreveu em 1859 a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, dando grande destaque para o oficleide nos solos da “*Qui sedes ad dexteram Patris*” (fig. 8).

Figura 8: Trecho da parte de oficleide da *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859).¹⁶

¹⁴ “(...) Rien de plus grossier, je dirai même de plus monstrueux et de moins propre a s’harmonier avec le reste de l’orchestre, que ces passages plus ou moins rapides, écrits en forme de solos pour le médium de l’Ophicléide dans quelques opéras modernes: on dirait d’un Taureau qui, échappe de l’étable, vient prendre ses ébats au milieu d’un salon.”

¹⁵ Antoine Joseph Sax, foi um construtor de instrumentos belga, conhecido por ter inventado o saxofone, em 1840. Em 1846 patenteou o instrumento, depois de desenhar e construir toda a família de saxofones (do soprano ao contrabaixo). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Sax>, acesso em 03/09/2021.

¹⁶ De Carlos Gomes. Disponível em: <https://us.imslp.org.org/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP503676-PMLP804974-Missa_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_-_Carlos_Gomes_-_Ophicleide.pdf>, acesso em 15/08/2021.

Além da utilização no repertório orquestral, o oficleide ganhou algumas obras solo como a *Grande Fantaisie dramatique pour ophicléide et piano*, de Jules Demersseman; *Variations pour l'ophicléide*, Op. 62, de Kaspar Kummer; *Air varié pour ophicléide en sib et piano* (fig. 9), Op. 21, de Hyacinthe Klosé; *Variations, sur un thème de Bellini, pour l'ophicléide*, de Stanislas Verroust; *La Saint-Loïse - polka pour ophicléide*, de Antoine Simon e a *Air varié pour ophicléide*, de Vasseillière Fils.

AIR VARIÉ

opus 21

pour ophicléide en si^b et piano

Hyacinthe KLOSÉ

Durée : 10 mn 35 s

ŒUVRE PROTÉGÉE
 PHOTOCOPIER
 INTERDITE
 SAUF AVEC
 L'AUTORISATION
 ÉCRITE DU
 COMPOSITEUR
 (Code P. 01. 011)

OPHICLÉIDE EN SI^b

Andante sostenuto.

Tutti f *Solo.* *Dolce.* *rf* *p*

Dim: *rf*

pp *Cresc: f*

Cresc:

f *Dolce.*

Tutti *Cresc:*

Solo. *f*

THÈME *Dolce.* *f ff p*

f *p* *f*

p *Dolce.*

© by Editions COSTALLAT
 GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR Successeur
 14 rue de l'Échiquier - 75010 PARIS

11693 R
 Tous droits réservés pour tous pays.
 Toute reproduction ou autre permission par quelque procédé que ce soit constitue une contrefaçon réprimée par les articles 417 et suivants du Code de Commerce et est punie de prison et/ou d'amende.
 Toute réimpression sans l'approbation écrite de l'auteur est punie de prison et/ou d'amende.
 Toute réimpression sans l'approbation écrite de l'auteur est punie de prison et/ou d'amende.
 Toute réimpression sans l'approbation écrite de l'auteur est punie de prison et/ou d'amende.

Figura 9: Parte de oficleide da obra *Air Varié*, de H. Klosé. (Fonte: Acervo do autor).

Na Europa o oficleide começou a cair em desuso após uma intensa reforma na formação instrumental das bandas militares, sendo substituído por instrumentos mais modernos como o sax-horn e o saxofone. Segundo Myers (2004), isto ocorreu, em parte, devido às dificuldades técnicas de manejo, problemas de manutenção e vulnerabilidade do

instrumento. Outro fator responsável pelo declínio do oficleide foi a introdução da tuba como parte do instrumental padrão da orquestra sinfônica, atendendo assim a demanda por maior volume de som nos registros graves e melhor controle da afinação.

1.4 OS PRIMEIROS REGISTROS DO OFICLEIDE NO BRASIL

A primeira referência sobre o oficleide no Brasil aparece no *Jornal do Commercio* de 23 de janeiro de 1838, com a seguinte publicação:

Acabam de chegar os seguintes objetos: zabumbas, pratos, arvorada de campainhas, tambores, bandeiras, clarinetas, flautas e flautins, de 1 ate 7 chaves e bomba, flageoletas, cornetas lisas e de chaves, clarins, trompas e tromboões, fagotes, fagotões, **ophicleide**, oboes, corno inglez, violoncelos, cordas novas para quaesquer instrumentos, hum lindo sortimento de musicas modernas, instrumentos de brinquedos para crianças, e outros artigos. Na mesma casa vendem-se bons pianos fortes. (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de jan. de 1838, p. 4)¹⁷

O anúncio de venda foi feito pela loja de João Bartholomeu Klier, situada na rua do Hospício nº 85, no centro do Rio de Janeiro. Para essa busca, foram realizadas pesquisas com as variações gramaticais da época para a palavra oficleide. Primeiramente oficleide era grafado com “ph” no lugar de “f”: ophicleide. Uma variação comum era com a utilização de “y” no lugar do segundo “i”, sem o primeiro “e”: ophicyde. Também poderia ser encontrado com o “i” depois do “l”, mas também sem o “e”: oficlide ou oficlidade.

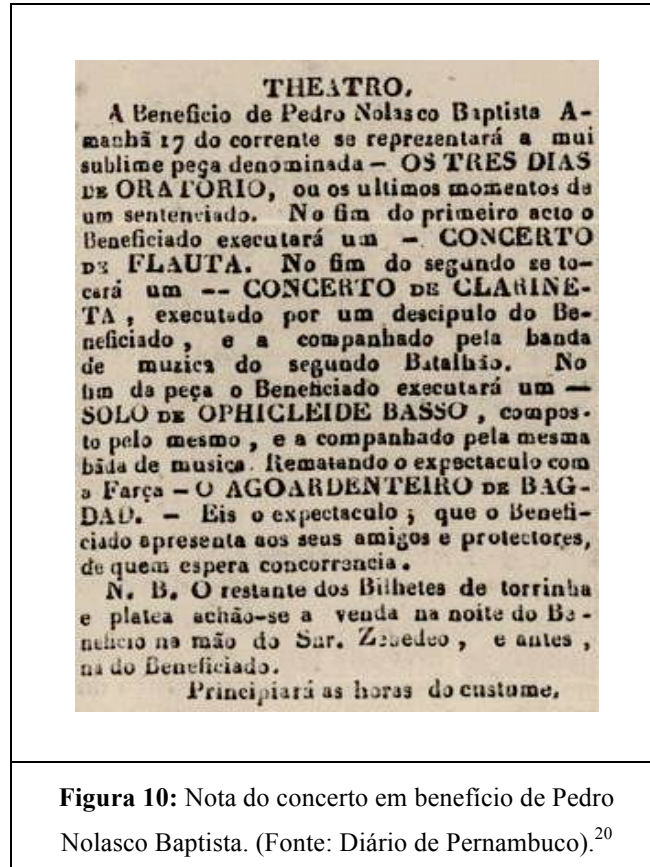
O jornal Diário de Pernambuco de 16 de outubro de 1841, registra na página 3 (fig. 10), a primeira apresentação, no Brasil, em que o oficleide é utilizado como instrumento solista. Foi um concerto em benefício¹⁸ de Pedro Nolasco Baptista (? – 1865), em que o próprio beneficiário apresenta, de própria autoria, um solo de oficleide baixo. Personagem praticamente desconhecido pela musicologia brasileira e um dos primeiros músicos brasileiros a se destacar no instrumento, Pedro Nolasco escreveu diversas peças para oficleide, além de ter atuado como professor e regente nos teatros Santa Isabel e Apolo, na cidade de Recife.

De acordo com Humberto Amorim (2018), apesar de multi-instrumentista, Pedro Nolasco tinha o oficleide como instrumento de maior domínio. Essa suposição se sustenta através das “diversas composições que lhe dedicou e pela significativa quantidade de vezes em que o executa nas apresentações” (AMORIM, 2018, p. 244). Pedro Nolasco chegou,

¹⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pagfis=9706>, acesso em 15/03/2021.

¹⁸ O benefício é uma forma de organização de concertos das mais utilizadas durante a primeira metade do século XIX. Eram organizados por dois motivos: celebrar talentos em ascensão (personalidades com destacado reconhecimento ou visitantes ilustres); ou para ajudar uma determinada instituição, grupo ou personagem (artista ou não), que apresentava alguma necessidade específica. (Fonte: AUGUSTO, 2014, p. 18).

inclusive, a ser intitulado pelo Jornal do Commercio (1847), na coluna “correspondência”, como o “1º ophicleid que tem apparecido no império” (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de jul. de 1847, p. 3).¹⁹



Outro registro foi publicado no Jornal do Commercio de 11 de abril de 1842, p. 3²¹, com a indicação de que o oficleidista Targínio José das Chagas participou de um concerto em beneficio de Dionísio Trucchi, com execução da obra *Variações de Ophicleide*, de Freadrich Berr (1794 – 1838)²². Não foram encontradas informações biográficas a respeito deste músico. Nesse contexto, com apresentação de repertório constituído por transcrições, fantasias, e variações de árias de ópera, geralmente com acompanhamento de banda, que o oficleide foi inserido no cenário camerístico da época, adquirindo *status* de solista e tornando-se, cada vez mais, um instrumento popular.

¹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pagfis=11154>, acesso em 15/03/2021.

²⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_02&pagfis=2197>, acesso em 15/03/2021.

²¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pagfis=3133>, acesso em 15/03/2021.

²² Músico e compositor de origem alemã, foi professor de clarineta do conservatório de Paris. Compôs especialmente obras para clarineta e fagote, além de cerca de 500 peças de música militar. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Berr>, acesso em 17/09/2021.

A partir de meados século XIX com a aprovação dos decretos nº 547²³ de 08 de janeiro de 1848 e nº 5.352²⁴, de 23 de julho de 1873, que regulamentavam e recomendavam uma instrumentação básica para a criação de novas bandas militares, que o oficleide foi oficialmente incorporado a esses grupos. Essas reformas contribuíram para o aumento nas importações de instrumentos musicais, o que tornou o oficleide um instrumento relativamente comum nas bandas de música brasileiras.

Em ambos os decretos é possível observar que a utilização do oficleide foi recomendada nas bandas militares (quadro 1), com ampliação no número de instrumentos por grupo.

Quadro 1: Relação do instrumental sugerido às bandas militares segundo decretos de 1848 e 1873.

Instrumental	1848	1873
Flautim	1	1
Flauta	1	1
Requinta	1	1
Clarinete	1	3
Trompas	1	4
Trombão	1	0
Trombone	1	3
Saxofone	0	1
Oficleide	1	2
Corneta de chaves	1	0
Baixo	0	3
Bombardão	0	1
Percussão	0	0
Árvore de campahia	1	1
Atabaque	1 jogo	0
Bumbo	1	1
Caixa de rufo	0	1
Pratos de música (pares)	0	1

Fonte: <<https://legislacao.presidencia.gov.br>>

As bandas civis, por sua vez, se estabeleceram de maneira mais modesta, com o instrumental geralmente mais reduzido em relação às corporações militares. Ainda assim, é

²³ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dim/dim0547.htm>, acesso em 11/06/2021.

²⁴ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-5352-23-julho-1873-551488-publicacaooriginal-68014-pe.html>>, acesso em 11/06/2021.

possível perceber que essa regra era flexível, de acordo com as condições locais de cada banda. A Sociedade Filarmônica 13 de Junho, da cidade de Paratinga/BA, possuía, na primeira década do século XX, dois oficleides no seu quadro instrumental (fig. 11). Tal dado nos alerta para o fato de que os decretos possam ter também contribuído para a inclusão e popularização do oficleide em formações instrumentais das bandas pelo Brasil, incluindo aí as cidades interioranas.



Figura 11: Sociedade Filarmônica 13 de Junho, cidade de Paratinga - BA. (Fonte: Encarte do LP - Bandas de Música de Ontem e de Sempre).

Apesar de todo o sucesso, podemos observar num artigo em defesa da modernização das bandas do exército brasileiro, publicado na Revista Musical e de Bellas Artes de 18 de janeiro de 1879, que diz: “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, 18 de jan. de 1879, p. 2).²⁵

Em outro artigo assinado pelo crítico Alfredo Camarate²⁶, o oficleide é caracterizado como símbolo de “atraso” de forma ainda mais contundente:

²⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146633&pagfis=18>>, acesso em 16/03/2021.

²⁶ Nasceu em Lisboa em 1840 e emigrou para o Brasil aos 32 anos. Morou no Rio de Janeiro, onde trabalhou como inspetor do Conservatório Imperial de Música. Tocava piano e flauta e era crítico musical do Jornal do Comércio. Como jornalista colaborou com vários jornais do Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro Preto, Sabará e Buenos Aires, sob os mais diversos pseudônimos. (Fonte: LÜSCHER, 2011, p.1).

[...] 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]; 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, 11 de abr. de 1893, p. 1)²⁷

Com sua menor utilização e, conseqüentemente comercialização, por volta de 1901 a marca fabricante francesa Couesnon, umas das últimas fabricantes de oficleides, retira o instrumento do seu catálogo e dá por encerrada sua produção.

Na dissertação de mestrado intitulada “*O Saxofone no Choro - A introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*”, Rafael Velloso (2006) realiza um estudo acústico utilizando uma réplica de bocal de oficleide, construído pelo professor Dr. Leonardo Fuks, e uma boquilha de saxofone, na tentativa de identificar as limitações técnicas que poderiam ter levado ao desuso o oficleide. Nesse estudo não foi utilizado um oficleide, a réplica do bocal foi adaptado em um saxofone tenor, e foram comparadas as performances de um mesmo instrumentista utilizando os dois osciladores. O estudo de Velloso identificou que, a eficiência oferecida pela boquilha e o tipo de mecânica do saxofone, devem ser considerados como motivos de sua popularização e, conseqüentemente, da extinção de instrumentos mais antigos, como o oficleide.

1.5 O OFICLEIDE NO CHORO

O surgimento do termo “choro” é um tema muito estudado nas pesquisas sobre música popular, entretanto, entre os historiadores não há consenso quanto à sua origem e significado. Choro pode ter se originado, segundo José Ramos Tinhorão (1974), da impressão melancólica gerada pelas baixarias do violão, “conferindo o nome choro tal maneira de tocar” (TINHORÃO, 1974, p.103). Temos também a definição de Ary Vasconcelos (1984), que atribui a origem da palavra a uma possível abreviação de “choromeleiros, expressão que, por simplificação, acabou sendo encurtada para os choros” (VASCONCELOS, 1984, p.17). Já para o folclorista Luís da Câmara Cascudo (1972), a expressão poderia ter se originado de “xolo”, um tipo de baile que reunia os escravos das fazendas, que depois passou a ser conhecida como “xoro”, e finalmente, a expressão começou a ser grafada com “ch”. Cascudo destaca também que choro é a “denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como assustados ou arrasta-pés” (CASCUDO,

²⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pagfis=8011>, acesso em 16/03/2021.

1972, p.275). Ainda segundo Henrique Cazes (1998), o choro é uma “decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas” (CAZES, 1998, p.17).

A literatura do gênero é congruente quando afirma que, o quarteto idealizado por Joaquim Callado²⁸ ampliou-se e o choro passou a ser apresentado em diversas formações instrumentais, como afirma Marília Barboza da Silva e Arthur Oliveira Filho (1986):

Aos poucos, o quarteto de Callado foi-se ampliando, com a incorporação eventual de outros instrumentos: oficleide, trombone, bombardino, trompete, clarinete, saxofone, bandolim, bandola, piano, violino. Juntando-se ao acaso, esses grupos não tinham número certo de participantes e a constituição instrumental era forçosamente improvisada. (SILVA; FILHO, 1986, p. 27)

A incorporação do oficleide nos grupos de choro, descrita por Silva e Filho, pode ser observada nas fotos de dois grupos de chorões do início do século XX, encontradas no acervo João Pernambuco (fig. 12) e no acervo pessoal do músico Barão do Pandeiro²⁹ (fig. 13).



Figura 12: Grupo de chorões, no violão João Pernambuco. (Fonte: Acervo João Pernambuco).

²⁸ Joaquim Antônio da Silva Callado Junior (1848 – 1880), foi o músico mais popular de seu tempo. Flautista, era professor do Conservatório Imperial de Música e criou o conjunto Choro Carioca, o primeiro com a formação instrumental básica do choro: flauta, dois violões e cavaquinho. Disponível em: <<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/233>>, acesso em 19/09/2021.

²⁹ Ricardo Martins: pandeirista, cantor de samba, pesquisador e colecionador de música brasileira. Tocou com Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, Cartola e Clementina de Jesus. (Fonte: VIDILI, 2017, p. 35).



Figura 13: Grupo de chorões não identificado. (Fonte: Acervo Barão do Pandeiro).

Essa inclusão de instrumentos não convencionais ao gênero - a exemplo do oficleide - evidenciam como o choro foi diretamente influenciado pelas interações com o universo das bandas militares ou civis. Ao mesmo tempo, os músicos de banda também sofreram influências desse ambiente do choro. Segundo Tinhorão (1974) [...] depois dos Correios, a instituição de onde mais saíram músicos para os choros cariocas, quando a partir de 1890 cresceu a participação dos instrumentos de sopro, foram as bandas militares (TINHORÃO, 1974, p. 106). Para Velloso (2006), os músicos “levaram para os conjuntos de choro os instrumentos de banda, como o oficleide, o que explica, em parte, a introdução deste instrumento no choro” (VELLOSO, 2006, p. 8). Sobre isso, podemos destacar um trecho de uma entrevista de Pedro Aragão, concedida à Sebastião Nolasco Junior em 2017:

Eu acho que, por exemplo, se a gente pega a obra do Pixinguinha, que já é depois, no século XX, você vê o quanto de choros que ele tem que são pensados com arranjos de banda. Tem elementos de contraponto, tem baixos. Então tem vários desses choros que são pensados assim. Ele teve aula com Irineu de Almeida, que era da banda. Então toda essa estrutura polifônica do choro, no sentido de ter duas ou mais vozes dialogando, vem dessa linguagem de banda. Vários dos choros de Pixinguinha têm essas características e eu acho que isso realmente vem desse tipo de orquestração típica de banda da época. (ARAGÃO, em entrevista à Sebastião Nolasco Junior, 2017, p. 281)

A afirmação de Aragão deixa claro esse circuito de mão dupla entre as bandas de música e os grupos de choro, que de maneira significativa contribuiu para a fixação de uma maneira de tocar e compor que, com o passar do tempo, foi sendo apropriada e aprimorada pelos músicos de choro. Assim é o caso de Irineu de Almeida: instrumentista na Banda do Corpo de Bombeiros, arranjador e compositor de choros.

Em fichamento realizado por Jacob do Bandolim a partir do livro “*O choro: reminiscência dos chorões antigos*” (1936), do carteiro e violonista/cavaquinista Alexandre Gonçalves Pinto “o Animal”³⁰, de um total de 285 músicos, 80 eram violonistas, 69 flautistas, 16 cavaquinistas e 15 oficleidistas. Isso demonstra a popularidade do instrumento no ambiente das primeiras rodas de choro, sendo este, o quarto instrumento mais utilizado. Segundo Pinto (1936), “[...] os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado oficleide e o trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões” (PINTO, 1936, p.11). Essa afirmação de Pinto coloca o oficleide numa posição de destaque em relação a outros instrumentos, pois com ele podemos chegar ao “verdadeiro choro”.

Pixinguinha, em seu depoimento ao MIS (1968), confirmou que os primeiros instrumentos de sopro que apareceram no choro, sem a influência do jazz, foram o “trombone de pisto e o bombardino”, acrescentando o oficleide, “tocado pelo Irineu de Almeida e pelo Macário” (Pixinguinha em depoimento para posteridade, 22 de abr. de 1968).

Em seu livro, Pinto relata a existência de 15 executantes de oficleide no Rio de Janeiro no período de 1870 a 1936. Dentre esses, podemos destacar José Lourenço Viana (1857 – 1922), o Juca Kalut, que tocava oficleide e flauta. Viana foi também compositor e, de suas obras, 17 composições foram encontradas, de acordo com levantamento realizado por Mauricio Carrilho e Anna Paes. Outro citado por Pinto é João Valeriano, que segundo o autor “em choros em que acompanhava os grandes flautas, era de admirar tal agilidade de sopro e bom gosto que ele tinha na música” (PINTO, 1936, p. 51). No mesmo levantamento realizado por Carrilho e Paes, foram encontradas algumas obras de João Valeriano, dentre elas as polcas *Gelina*, *Marianinha* e *Rosinha*.

Outros oficleidistas citados por Pinto são Theotônio Machado, Barata, Suntum Alves, Crispim, Vicente Franco, João Salgado (irmão do compositor Pedro Salgado, autor do

³⁰ Era carteiro (funcionário público, como a maioria dos chorões de seu tempo), tocava cavaquinho e violão. Conviveu com vários músicos de choro com os quais tocou em bailes e festas familiares do final do século XIX e início do século XX. Já no fim da sua vida escreveu um livro de memórias, *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*, onde registrou cerca de 400 personagens que compuseram o ambiente do choro desde 1870 até 1936. Disponível em: <<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/949>>, acesso em 06/09/2021.

dobrado *Dois Corações*), Antônio Madeira, Macário, Josino Facção³¹, Júlio Bemol, Torres Oficleide e Juca Marques. Sobre Irineu de Almeida, diz Pinto:

Este professor, e maestro era conhecido no meio do choro por "Batina", porque este bom e amável amigo, para mim inesquecível, assim como para todos, andava sempre de sobre-casaca comprida, muito em voga naquela época. O seu instrumento preferido era o oficleide no choro, porém nas companhias líricas ele era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente da banda do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor do bombardino, estimado e admirado pelo inesquecível Anacleto, que tinha por ele muita veneração, pois o Irineu era um artista de muito valor. Era companheiro de choro de Luiz de Souza, Carramona, Lica, Irineu Pianinho, Henrique, João dos Santos, Henrique Rosa, Néco, Galdino, Mario e muitos outros. Era ele assíduo frequentador do quarto do Raymundo Conceição. O autor destas linhas privou muito com este talentoso e respeitado artista, este que deixou uma bagagem de música de infinitas inspirações. O nosso bom Catullo, era dele um grande entusiasta e admirador de suas belas produções, aproveitando as mesmas, que lhe inspiravam com as suas melodiosas letras poéticas, que tornaram verdadeiras maravilhas. Irineu era um tipo gordo de altura regular, muito bonachão. Faleceu inesperadamente, deixando um grande vácuo na roda dos chorões. Ele também foi diretor de harmonia do Rancho Filhas das Jardineiras da Cidade Nova. Rancho este que competiu com o Ameno Resedá no Carnaval de 1913. Eis aqui o que tenho a dizer deste inteligente musicista com o meu coração cheio de saudades. (PINTO, 1936, p. 83-84)

Um das características mais marcantes do choro são os contrapontos. Eles eram tocados pelos oficleidistas de forma improvisada, conduzindo os baixos e enriquecendo a harmonia tocada pelos cavaquinhos e violões. Mais tarde essa função foi incorporada pelo violão de 7 cordas, conforme descrito por Mauricio Carrilho em entrevista a Almir Chediak:

Esse instrumento além de solar, tinha a função de contracanto, fazia as baixarias, desde que começou essa história do contracanto que hoje é feito pelo violão de 7 cordas. [...] o Irineu tocava oficleide, é incrível você ver a sonoridade do Irineu de Almeida e o tipo de contracanto que ele fazia. [...] (CARRILHO, entrevista à Almir Chediak, 2007, p.38)

Essa maneira de tocar, utilizando-se de solo e contraponto, é destacada por Tinhorão (1974), como herança da “música de senzala ou música de barbeiros” (TINHORÃO, 1974, p.61), como era chamada a música instrumental executada por pequenas bandas criadas por escravos, muito comuns nas fazendas da zona rural do Rio de Janeiro no século XIX. A exemplo disso, podemos citar a banda Penna de Ouro, da fazenda Olaria (fig. 14), localizada no município de Trajano de Moraes, no interior do estado do Rio. Segundo Claudio Moraes, atual proprietário da fazenda, essa banda foi fundada por volta de 1880 pelo Coronel João de Moraes Martins e nela participavam músicos escravos, que tocavam em festas na fazenda e em localidades vizinhas.

³¹ Na gíria dos chorões da época “facção” era o músico que tocava mal.



Figura 14: Banda Penna de Ouro. Ao centro, com o bombardino, João de Moraes Martins; e seu irmão, Antônio de Moraes Martins, segurando o oficleide. (Fonte: Acervo do autor).

As bandas passaram a ocupar uma função social junto à população, com apresentações regulares nas praças e jardins, e os coretos passaram a ser incorporados permanentemente à arquitetura dessas praças. Quanto aos repertórios, eram bem diversificados, com marchas militares, dobrados, polcas, valsas, mazurcas, *schottisches*, gavotas, trechos transcritos de óperas, etc. Segundo Campos (2015):

Em grande parte do Brasil, mesmo nas pequenas cidades, havia pelo menos uma corporação musical civil ou militar. Na década de 1880, as bandas militares atuavam diretamente em todas as necessidades musicais da população: eram responsáveis pela música nos bailes de carnaval, nas festas religiosas, nos coretos, nas procissões, além de atenderem a todo tipo de solicitação que a elas chegasse e também às necessárias apresentações nos eventos militares. (CAMPOS, 2015, p. 52)

Analisando o manuscrito da parte de 1º oficleide da marcha *São Sebastião* (fig. 15) de Bernardino Junior, encontrado no acervo da Banda Teodoro de Faria na cidade de São João del-Rei, podemos observar que a função do oficleide dentro da organização dos arranjos da época era de um instrumento que reforçava os baixos, mas que também assumia funções independentes, geralmente ligadas às linhas de contracantos. Isso reforça a ideia de que sua utilização no choro foi tal qual ao papel que desempenhava nas bandas: condução de baixos e contraponto.

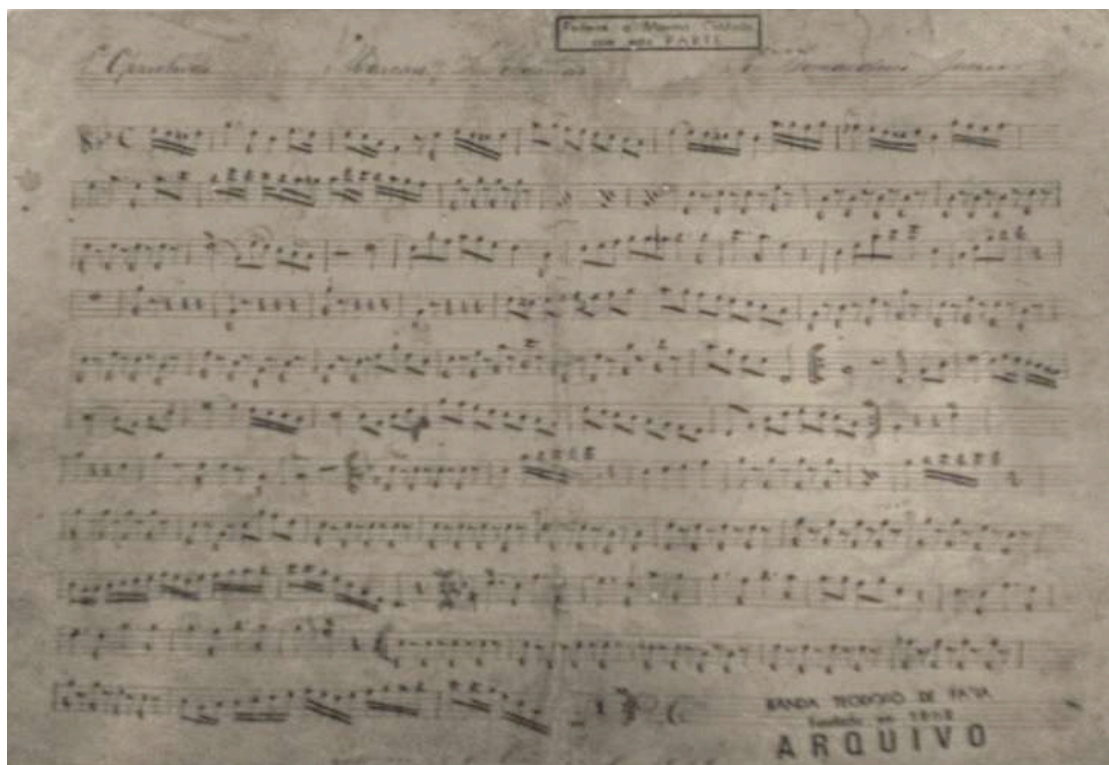


Figura 15: Parte de 1º oficleide da marcha festiva *São Sebastião*, de Bernardino Júnior, 1878. (Fonte: Arquivo da Banda Teodoro de Faria. São João del-Rei - MG).

Apesar do oficleide ter caído em desuso nas primeiras décadas do século XX, é possível perceber que sua utilização, por músicos pioneiros do choro, se mostrou fundamental para o entendimento dos processos de consolidação do gênero. Velloso (2006) indica que a lacuna deixada pelo oficleide acabou sendo responsável pela introdução de novos instrumentos. Também associa seu declínio à própria inserção do saxofone no choro.

1.6 O “BATINA”

Filho de Domingos Gomes de Almeida e Generosa Maria da Conceição, Irineu Gomes de Almeida nasceu e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, mas há muitas controvérsias com relação às datas. Segundo Ary Vasconcelos e Haroldo Costa, seu nascimento se dá em 1873 e seu falecimento em 1916 (VASCONCELOS, 1977, p. 274; COSTA, 2000, p. 36). Já para Myriam Taubkin, as datas seriam 1870 e 1916 (TAUBKIN, 2005, p.141). Por fim, José Silas Xavier transcreve uma informação coletada por Baptista Siqueira, onde, segundo Siqueira, Irineu nasce em 1863 e morre em 1914. Essa informação consta no libreto que acompanha o Lp *Choro - aos Mestres com Ternura*, que assim é descrita:

[...] Conforme nota do professor Baptista Siqueira incluída no livreto que acompanha o disco ‘Músicas de Sempre’, da Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, baseada em assentamentos da Santa Casa de Misericórdia, ‘Irineu Gomes de Almeida, 51 anos, viúvo, faleceu no dia 28 de agosto de 1914’. Pela nota do professor Baptista Siqueira ficamos sabendo que Irineu de Almeida nasceu em 1863. (XAVIER, J. Silas, 1987, libreto do LP “Choro – Aos Mestres com Ternura”)

Os dados conflitantes não permitiam precisar as datas de nascimento e morte de Irineu de Almeida. Tal situação me motivou a empreender uma investigação na tentativa de elucidar tais informações e foi desta forma que, em pesquisas realizadas em periódicos na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, encontrei uma publicação nos obituários do Jornal do Commercio de 25 de agosto de 1914, com a seguinte inscrição:

Obituário: Sepultaram-se ontem 50 pessoas, sendo: nacionais, 37; estrangeiros, 13; do sexo masculino, 35; do sexo feminino, 15; maiores de 12 anos, 31; menores de 12 anos, 19; indigentes, 12. No cemitério de S. Francisco Xavier [...] **Irineu Gomes de Almeida**, 51 anos, viúvo, rua Eleone de Almeida 27. (Jornal do Commercio, 25 de ago. 1914, p. 4)³²

Com essa informação, ficou claro que o mês e o ano de falecimento de Irineu de Almeida era agosto de 1914, mas ainda não era possível precisar o dia do óbito pois a nota do obituário de 25 de agosto referia-se a anteontem (23 de agosto), como data de sepultamento. Da forma como estava comunicado gerava dúvida, pois poderia indicar que Irineu havia falecido no dia anterior ou ter sido sepultado no mesmo dia da sua morte.

Seguindo esses passos e com dados mais precisos, fiz um pedido de busca de óbito na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e lá foi encontrado o registro de óbito (anexo 1 e fig. 16) de Irineu Gomes de Almeida, no cartório do 7º REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS E TABELIONATO, no bairro do Estácio. Lavrado no livro de óbitos C-74 às folhas 199v, com o número de ordem 843. Nele consta o seguinte texto:

[...] Aos vinte e dois de agosto de mil novecentos e quatorze, nessa Capital e em meu cartório, compareceu Octavio da Rocha Vianna, brasileiro, casado, com vinte e sete anos de idade, funcionário público, morador a Rua Eleone de Almeida, número vinte e sete, na qualidade de morador da casa, exibiu um atestado médico do doutor Jeronymo Baptista Pereira Sobrinho na qual declara que na casa supra mencionada hoje, às onze horas e trinta minutos, faleceu Irineu Gomes de Almeida, natural da Capital Federal (atual Rio de Janeiro – RJ), do sexo masculino, com cinquenta e um anos de idade, professor de música, filho de quem ignora o nome, sendo causa do óbito tuberculose pulmonar, devendo ser sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier. Pelo declarante foi dito que o finado deixa dois filhos menores e não deixa bens. (Certidão de óbito, livro C-74, fls 199v, nº 843)

³² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_10&pagfis=25591>, acesso em 15/03/2021.

De posse deste documento foi possível precisar algumas informações até então desconhecidas, tais como a data e o local do óbito, a idade de Irineu, o local de sepultamento, o estado civil, a causa da morte e a existência de dois filhos menores de idade. Sobre os filhos, Ary Vasconcelos escreveu no *Panorama da Música Brasileira da Belle Époque* a seguinte informação: “A partir de 1907 [...] já então era viúvo, mas tinha dois filhos: Licínio e Valdemar[...]” (VASCONCELOS, 1977, p. 274).

O documento revela que o declarante do óbito foi Otávio Vianna, irmão de Pixinguinha, residente na Rua Eleone de Almeida, nº 27, e que na condição de morador da casa, exibiu um atestado médico declarando que nesse mesmo local faleceu Irineu Gomes de Almeida. Essa informação traz a confirmação que Irineu de Almeida, de fato, viveu e faleceu na Pensão Vianna.

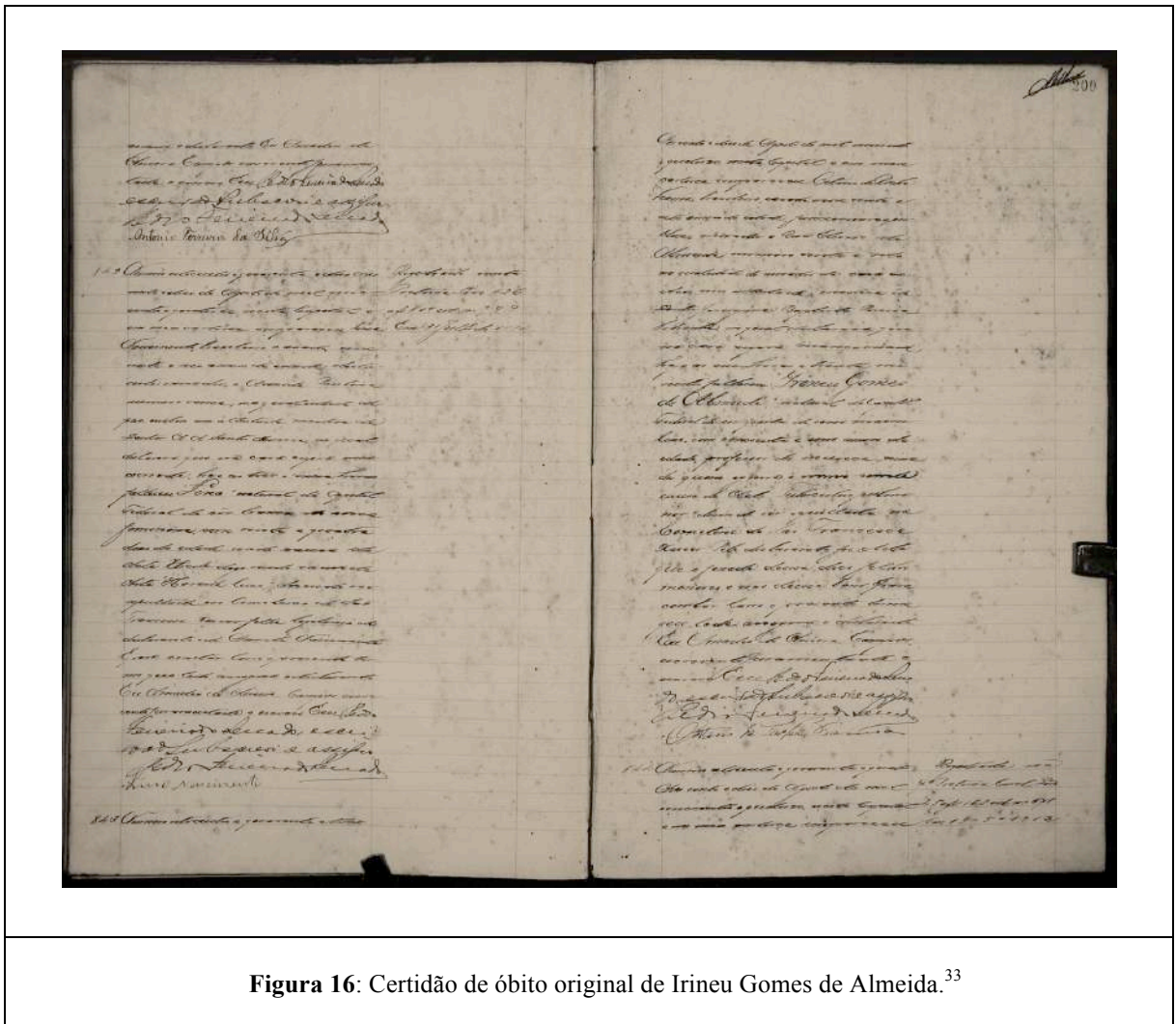


Figura 16: Certidão de óbito original de Irineu Gomes de Almeida.³³

³³ Disponível em: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-XCCV-S5?i=202>>, acesso em 12/10/2020.

Outros documentos relacionados à familiares de Irineu foram encontrados posteriormente, como a certidão de óbito de Philomena da Costa Guimarães (fig. 17), esposa de Irineu, e também as certidões de nascimento e batismo de três filhos do casal, Waldemar Gomes de Almeida (fig. 18), nascido em 11 de setembro de 1897; Theodorico Gomes de Almeida (fig. 19), nascido em 01 de julho de 1899; e Licínio Gomes de Almeida (fig. 20), nascido em 09 de julho de 1901.

Ary Vasconcelos afirmou que Irineu teve dois filhos, Waldemar e Licínio. Essa informação constou também na sua certidão de óbito, declarada por Otávio Vianna: “[...] deixa dois filhos menores [...]”. Diante disso, podemos supor que o segundo filho do casal tenha falecido ainda criança.

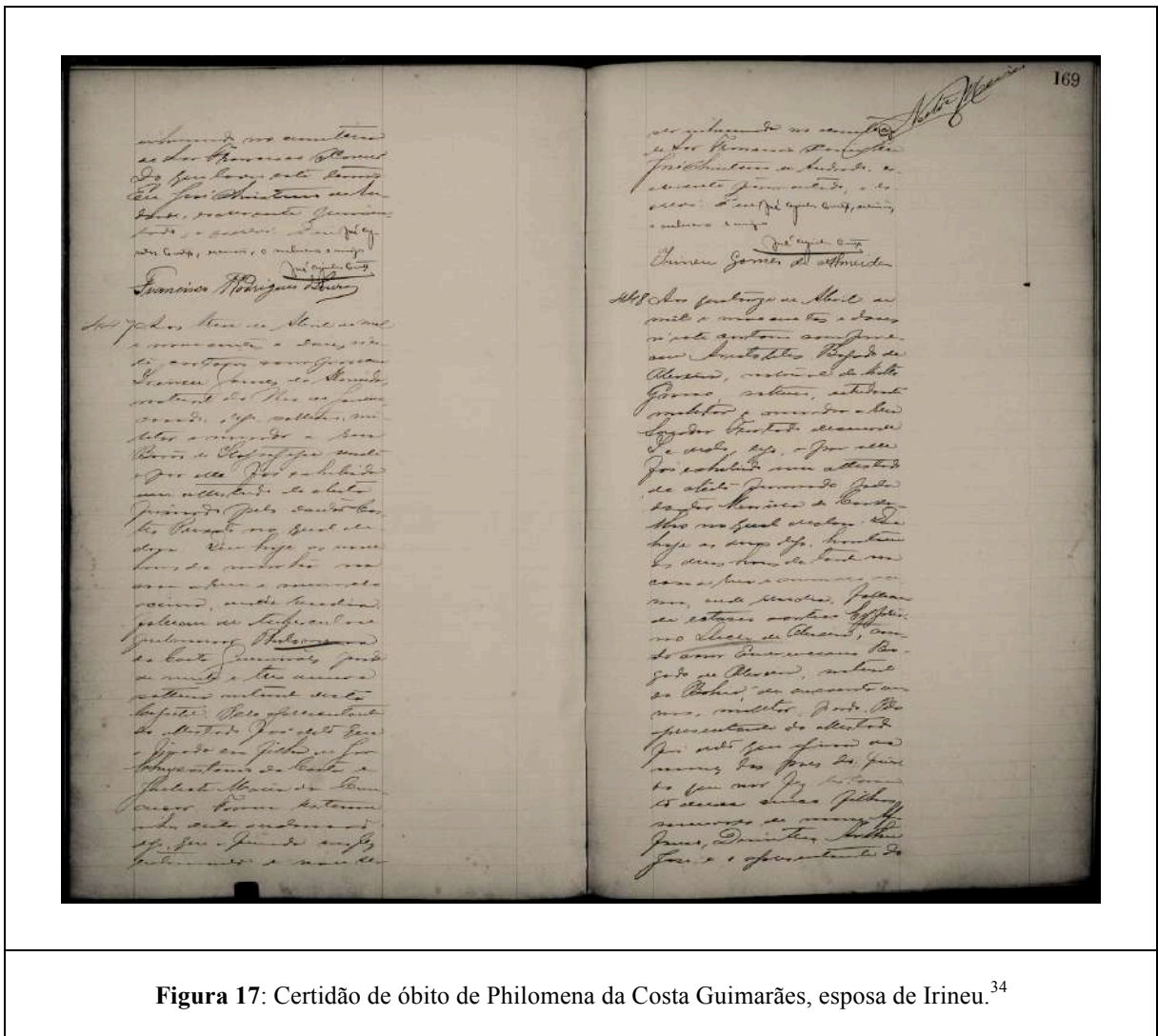


Figura 17: Certidão de óbito de Philomena da Costa Guimarães, esposa de Irineu.³⁴

³⁴ Disponível em: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-63B3-XZ6?i-B4MM>>, acesso em 12/10/2020.

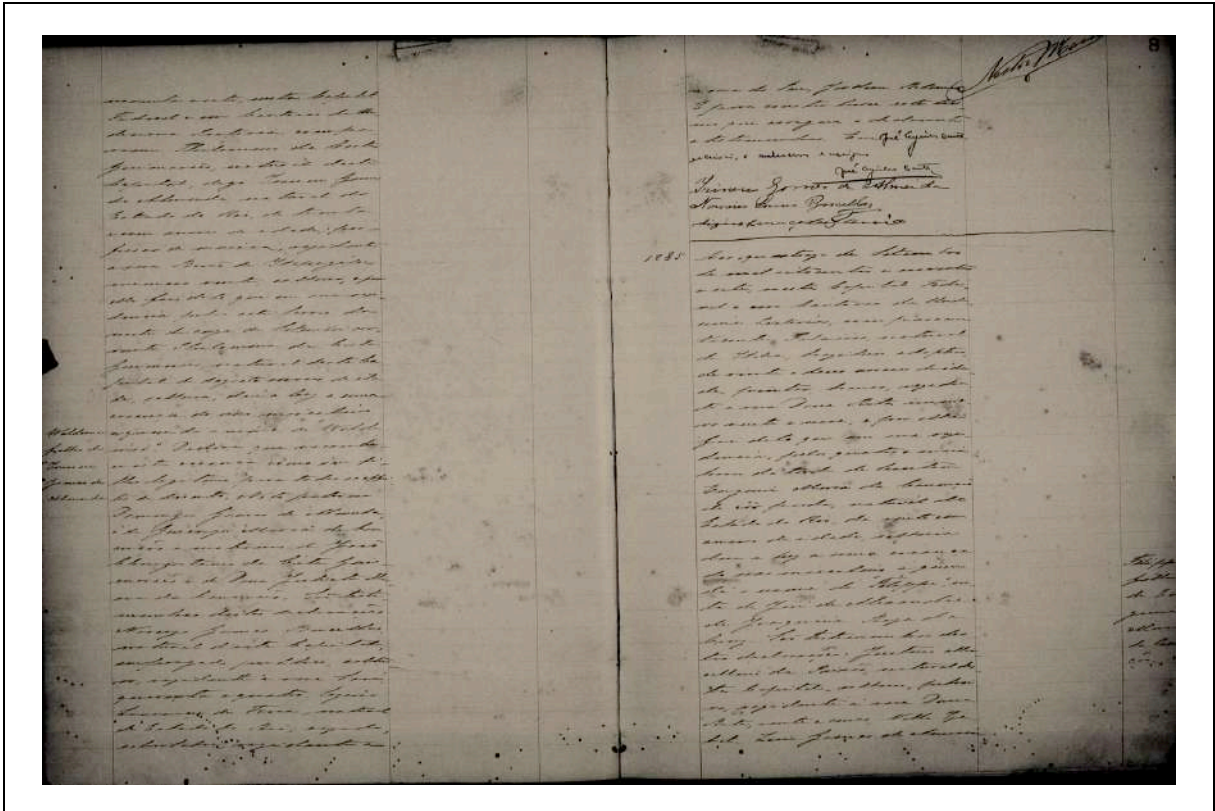


Figura 18: Certidão de nascimento de Waldemar Gomes de Almeida, nascido em 11 de set. de 1897.³⁵

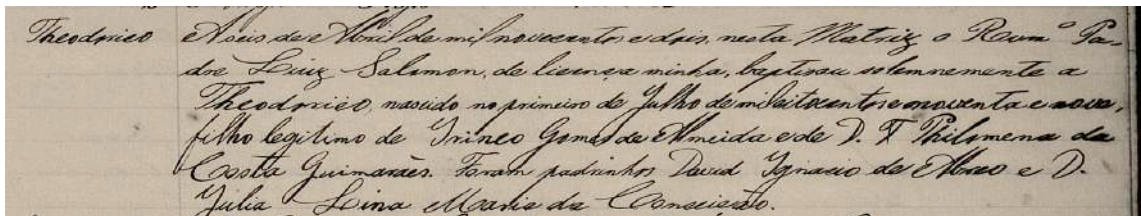


Figura 19: Registro de batismo de Theodorico Gomes de Almeida, nascido em 01 de jul. de 1899.³⁶

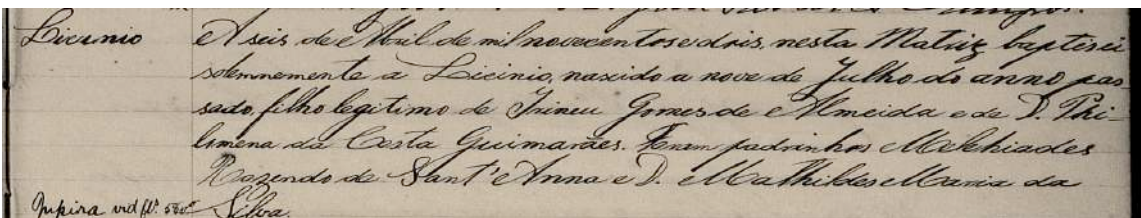


Figura 20: Registro de batismo de Licínio Gomes de Almeida, nascido em 09 de jul. de 1901.³⁷

³⁵ Disponível em: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-6PSS-SQR?i=8&cc=1582573>>, acesso em 12/10/2020.

³⁶ Disponível em: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939N-W7X1-M?i=12&cc=1719212>>, acesso em 12/10/2020.

³⁷ Disponível em: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939N-W7X5-9?i=14&cc=1719212>>, acesso em 12/10/2020.

O atestado de óbito não trazia informações relativas a data de nascimento de Irineu de Almeida, porém, no dia 23 de novembro de 1905, o jornal Gazeta de Notícias³⁸ publica na coluna “Vida do Rio” a seguinte notícia: “Fazem annos hoje [...] o antigo professor Irineu Gomes de Almeida”. Com esse dado, podemos afirmar que, a data de nascimento de Irineu de Almeida é no dia 23 de novembro de 1862, já que, segundo atestado de óbito, em agosto de 1914 ele possuía 51 anos de idade.

Segundo Pinto (1936) Irineu era um tipo gordo de altura regular, muito bonachão. O seu instrumento preferido, no choro, era o oficleide, porém, nas companhias líricas, era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Entre os chorões ganhou o curioso apelido de “Irineu Batina”, por usar invariavelmente uma sobrecasaca comprida, semelhante a uma batina, fazendo-o parecer um padre. Já entre os carnavalescos, era conhecido como “Lorde Mamoeiro.”³⁹

Formado no curso de harmonia, contraponto e fuga pelo Conservatório Imperial de Música, Irineu foi integrante da Banda do Corpo de Bombeiros. De acordo com Souza (2009, p. 36), ao pesquisar os livros de assentamento da corporação do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, Irineu de Almeida teria ingressado na banda no dia 20 de junho de 1900.

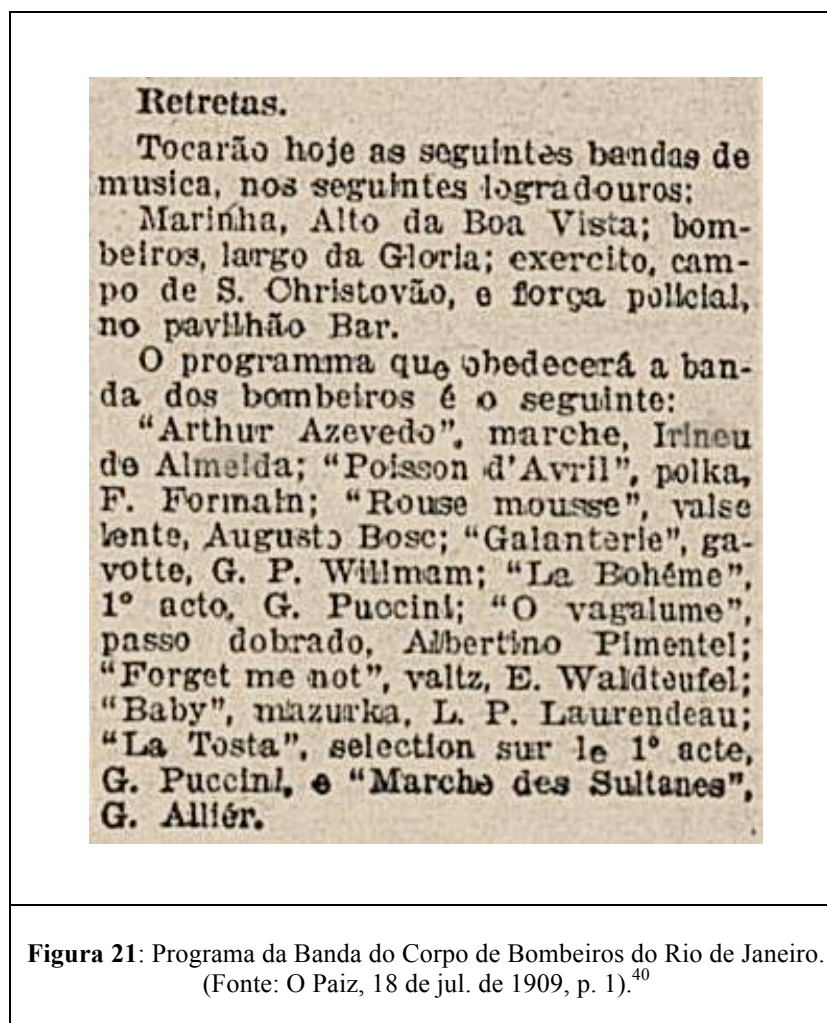
Em relação à atuação de Irineu de Almeida na Banda do Corpo de Bombeiros, não é possível precisar qual era o instrumento executado por ele. Para Sérgio Cabral (1997), “Irineu Batina tocava oficleide na Banda do Corpo de Bombeiros” (CABRAL, 1997, p.24). Segundo Silva e Filho (1998), “como componente da Banda do Corpo de Bombeiros, era exímio executor de bombardino” (SILVA; FILHO, 1998, p.16). Já para Vasconcelos (1977), “integrou a primeira Banda do Corpo de Bombeiros sob a batuta do mestre Anacleto de Medeiros. Nela Irineu tocava oficleide, bombardino e, talvez, trombone.” (VASCONCELOS, 1977, p. 274).

Ao investigar o acervo *online* de partituras do Corpo de Bombeiros, foram encontradas algumas grades e partes cavadas de peças executadas pela banda no início do século XX. Em nenhum dos arranjos há a presença de partes para oficleide, o que sugere que, a essa altura, a Banda já não contava mais com este instrumento em sua formação. Sendo assim, é de se esperar que o trombone ou o bombardino foram os instrumentos executados por Irineu de Almeida.

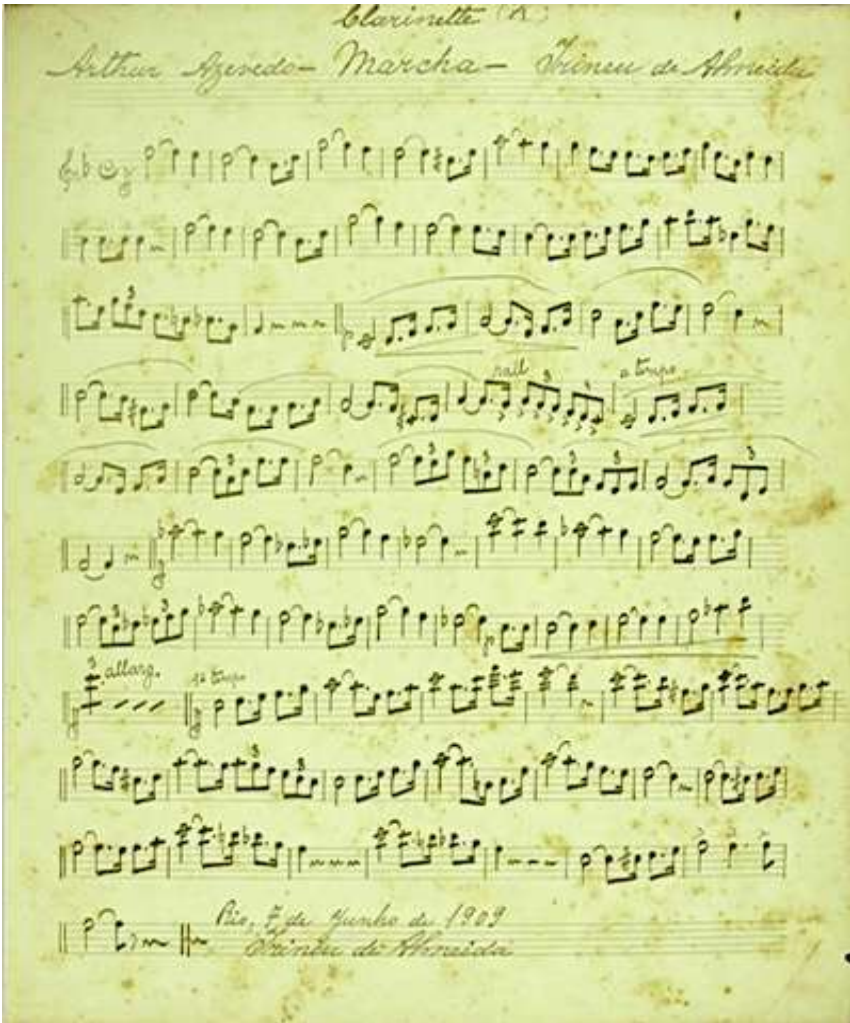
³⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pagfis=10968>, acesso em 15/03/2021.

³⁹ Mamoeiro era o nome que os chorões davam ao oficleide. (CABRAL, 1997, p.25)

O Jornal O Paiz de domingo 18 de julho de 1909 (fig. 21), publicou na coluna “Retretas” um programa da Banda do Corpo de Bombeiros. Dentre as obras apresentadas está a marcha *Arthur Azevedo* (fig. 22), de autoria de Irineu de Almeida. Os manuscritos dessa marcha foram encontrados nos arquivos da Banda do Corpo de Bombeiros e a mesma foi gravada no disco *Irineu de Almeida e o Oficleide - 100 Anos Depois* (2016), lançado pela gravadora Biscoito Fino.



⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pagfis=20168>, acesso em 17/03/2021.



Clarinetto (B)
Arthur Azevedo - Marcha - Irineu de Almeida

rall.
a tempo
allarg.
a tempo

Rio, 7 de Junho de 1903
Irineu de Almeida

Figura 22: Manuscrito original da marcha *Arthur Azevedo*. (Fonte: Acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro).

Segundo Vasco Mariz (1959), Irineu pertencia ao grupo que frequentava a loja “O Cavaquinho de Ouro”. Dentre os frequentadores estavam Quincas Laranjeiras, Luiz de Souza, Anacleto de Medeiros, Felisberto Marques, Luiz Gonzaga da Hora, Juca Kalut e o jovem Villa-Lobos. O repertório abrangia peças de Joaquim Callado, Viriato Figueira da Silva, Anacleto de Medeiros, Luiz de Souza, Ernesto Nazareth, entre outros.

Em 1903, Irineu de Almeida fazia parte do grupo que “invadiu” a casa de José Carlos Rodrigues, empresário, proprietário do Jornal do Commercio, para saudar Santos Dumont, hospede da casa, que voltava de Paris depois de ganhar vários prêmios do governo francês. Segundo Cabral (1997), a iniciativa foi do palhaço de circo Eduardo das Neves que acabara de compor a música *A Europa curvou-se ante ao Brasil*. Faziam parte desse conjunto

Ventura Careca, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras e Chico Borges (violões); Mário Álvares, Pedro Galdino, João Ripper e José Rebelo da Silva (cavaquinhos); Irineu de Almeida e Alfredo Leite (oficleides); Antônio Maria Passos, Geraldo e Felisberto Marques (flautas); Luis de Souza (trompete); Lica (bombardão) e, na ocarina, Heitor Villa-Lobos.

Irineu foi parceiro do célebre palhaço Benjamin de Oliveira⁴¹, e escreveu músicas para diversas operetas destinadas ao teatro de circo, principalmente para o circo Spinelli (fig. 23). Não há, nas biografias de Irineu de Almeida, nenhuma menção ao fato dele ter composto músicas e arranjos para peças encenadas em circo. Erminia Silva (2007), observa que parte da bibliografia que analisa a história da música e do teatro musicado, sua produção, seus registros e circulação, não registra a responsabilidade dos circenses por parcelas importantes dessa produção e muito menos seu papel na divulgação e consolidação desse mercado em crescimento. Também destaca que provavelmente boa parte da produção musical de Irineu destinou-se a apresentações realizadas em teatros de circo, principalmente no Spinelli.

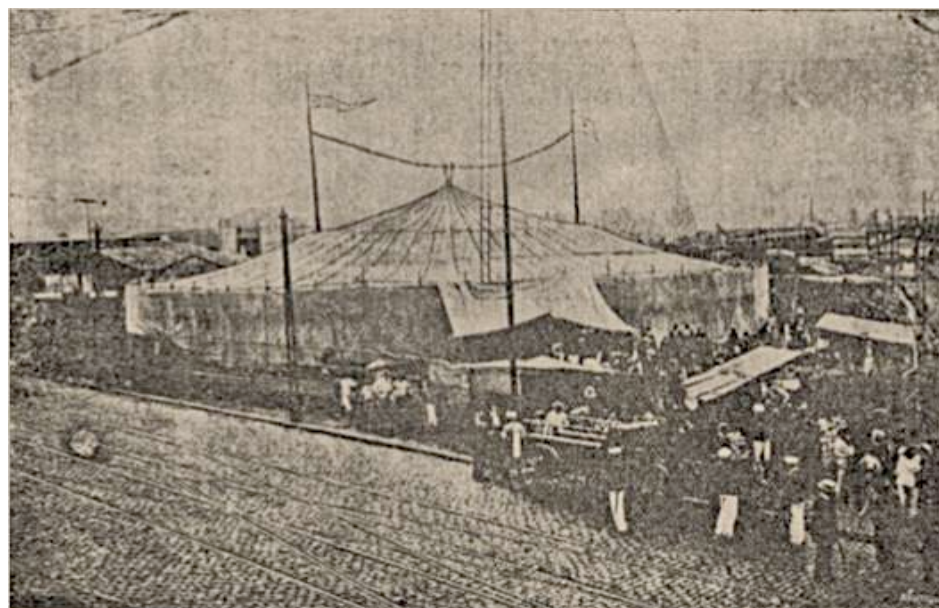


Figura 23: Circo Spinelli, bairro de São Cristóvão - RJ. (Fonte: Circo-Teatro, Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil).

Quando Benjamin de Oliveira (fig. 24) estreou a peça *Os Guarany's*, na cidade do Rio de Janeiro, constou na propaganda do jornal (fig. 25), que os 23 trechos de música

⁴¹ (1870 – 1954) foi um compositor, cantor e ator brasileiro, considerado o primeiro palhaço negro do Brasil. Idealizador do circo-teatro, escreveu diversas peças de sucesso, entre as quais *O Diabo e o Chico*, *Vingança Operária*, *Matutos na Cidade*, *A Greve num Convento*, *Capricho de Mulher* e *A Noiva do Sargento*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin_de_Oliveira>, acesso em 08/09/2021.

extraídos da partitura original de *O Guarani*, de autoria de Carlos Gomes, foram arrançados por Irineu de Almeida. Nesse mesmo período, Benjamin de Oliveira escreveu e realizou a *mise-en-scène* de uma outra peça, *O colar perdido* (fig. 26), com 26 números musicais escritos por Irineu de Almeida.



Figura 24: Benjamin de Oliveira como Peri em *Os Guarany*. (Fonte: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil).

CIRCO SPINELLI
Companhia equestre nacional da Capital Federal. (Boulevard S. Christovam)
Director e proprietario AFFONSO SPINELLI

HOJE! HOJE!
SUCESSO! SEMPRE SUCESSO!

DA
Companhia Spinelli
Suprehendente espectáculo no qual se fará representar na segunda parte do programma, A INNUMEROS PERDIDOS, a apparatusa pantomima de costumes Indigenas, intitulada:

OS GUARANY

Ornada com 22 quadros e 23 lindos trechos de musica extrahidos da grande partitura—“O GUARANY”—pelo provento professor Irineu de Almeida.
Esta pantomima foi ensaiada a capricho pelo applaudido Benjamin de Oliveira
Dara principio a esta pantomima com o historico prologo

Figura 25: Cartaz da peça *Os Guarany*. (Fonte: Jornal do Brasil, 05 de mar. 1907, p. 8).⁴²

CIRCO SPINELLI
Companhia equestre nacional da Capital Federal
BOULEVARD S. CHRISTOVÃO
Director e proprietario Affonso Spinelli

HOJE! HOJE!
Triumphal successo!!
Colossal successo!

Magnifica funcção na qual se fará representar, na 2.ª parte do programma, mais uma vez a espectacular e emocionante farsa fantástica, em 1.º prologo e 3 quadros intitulada:

O COLLAR PERDIDO

Produção de Benjamin de Oliveira, ornada de 26 lindos numeros de musica escritos pelo provento professor Irineu de Almeida

Denominação dos quadros
Prologo—Mãe espuso, O incendio—1.º quadro, 11 annos depois—2.º quadro A conferencia dos feiticeiros—3.º quadro O verdadeiro collar.
Terminará esta farsa com uma deslumbrante Apotheose.

Rigorosa mise-en-scene do Benjamin de Oliveira.
Quadrés-roupa riquissima e excellentes scenarios.

Figura 26: Cartaz da peça *O Colar Perdido*. (Fonte: Correio da Manhã, 02 de maio de 1907, p. 8).⁴³

⁴² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pagfis=18562>, acesso em 16/03/2021.

A farsa fantástico-dramática *A Princesa Cristal* (fig. 27 e 28), com texto de Benjamin de Oliveira, contou com 33 números musicais de Irineu de Almeida e era composta por valsas, marchas, schottisches e polcas, arranjadas para serem tocadas pela banda do circo. Segundo Ary Vasconcelos, boa parte das músicas de autoria de Irineu de Almeida receberam letras e versos de Catulo da Paixão Cearense; dentre elas, havia uma que, possivelmente, foi a responsável pelo título-tema da peça, o schottisch *Princesa de Cristal*, que, após ter recebido os versos de Catulo, passou a se chamar Salve! Irineu chegou a gravá-la, em 1913, com o grupo Choro Carioca. O espetáculo *A Princesa Cristal* foi apresentado em diversos outros circos brasileiros até pelo menos a década de 1920.



Figura 27: Cândida Leme e Benjamin de Oliveira na farsa fantástico-dramática *A Princesa Cristal*, 1908. (Fonte: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil).



Figura 28: Cartaz da peça *A Princesa Cristal*. (Fonte: O Paiz, 12 de out. de 1911, p. 12).⁴⁴

Ao analisar relação de peças escritas ou adaptadas por Benjamin de Oliveira com músicas de Irineu de Almeida (quadro 2), podemos notar que essa parceria vai de 1905 até 1912, com um total de 12 títulos, sendo que o número de obras musicais escritas por Irineu é de 242.

⁴³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pagfis=13262>, acesso em 16/03/2021.

⁴⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pagfis=8799>, acesso em 16/03/2021.

Quadro 2: Relação das operetas com músicas de Irineu de Almeida estreadas no Circo Spinelli.

Ano	Relação das peças	Nº de obras musicais
1905	O Negro do Frade	8
1906	A Filha do Campo	17
1907	Os Guarany's	23
1907	O Colar Perdido	26
1907	Um Príncipe por meia-hora ou O Pinta Mônos	22
1908	Uma para Três	8
1908	O Punhal de Ouro ou O Diabo Negro	14
1908	A Princesa Cristal	33
1908	A Noiva do Sargento	12
1909	A Greve num Convento	38
1912	Capricho de Mulher	16
1912	A Ilha das Maravilhas	25

Fonte: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>

Os circos, muito em função da relação direta entre músicos e artísticas circenses, foram responsáveis por importantes parcelas da produção musical do período, sua difusão e a consolidação em um mercado em crescimento. O que se pode observar nos dias atuais, é que considerável parte da bibliografia que analisa a história da música e do teatro musicado da época, com sua produção, seus registros e circulação no então mercado industrial fonográfico em expansão, não contabiliza tal suporte. Muito provavelmente, inúmeras músicas compostas por Irineu faziam parte do repertório cantado pelos artistas do Spinelli e parte dos seus vários arranjos foram escritos para peças teatrais desse circo.

1.7 PENSÃO VIANNA, RANCHO FILHAS DA JARDINEIRA E GRUPO CHORO CARIOCA

Situada no bairro do Catumbi, na Rua Eleone de Almeida, nº 27, num casarão de oito quartos, quatro salas e um quintal enorme, além de um quarto grande nos fundos, a “Pensão Vianna” era um reduto de grandes chorões da época. Por lá passaram músicos como Candinho do Trombone, Paulino Sacramento, Bonfiglio de Oliveira, Viriato Figueira, Quincas Laranjeiras e Heitor Villa-Lobos. Todo mundo que estava em dificuldades, Alfredo Vianna, pai de Pixinguinha, instalava em sua casa. Esse foi o caso de Irineu de Almeida, que alojou-se na pensão com sua mãe, dona Generosa e os dois filhos. Irineu viveu na pensão até

o fim da vida. “Pixinguinha e seus irmãos chamavam a mãe de Irineu de vovó Generosa” (SILVA; FILHO, 1998, p. 28).

Nesse período, a convite de Alfredo Vianna, Irineu tornou-se professor de música de Pixinguinha, sendo fundamental para o início da carreira musical do menino, com forte influência artística no jovem a partir de então. Segundo Edigar de Alencar (1979), “o famoso oficleidista, que já verificara a paixão do garoto, mais se admirava ao ver a facilidade com que manejava os instrumentos. De vez em quando sorria para o pai de Pinzindim⁴⁵ e dizia: esse menino promete, seu Alfredo!” (ALENCAR, 1979, p. 23). Irineu confiava tanto em Pixinguinha que o “incorporou imediatamente ao conjunto com que se apresentava em reuniões festivas e, especialmente, em bailes” (CABRAL, 1997, p.26). Nessa época Pixinguinha tocava cavaquinho e flauta, e já revelava sua preferência pelo segundo instrumento. Foi tão rápido o progresso de Pixinguinha que, em 1911, “Irineu Batina”, primeiro diretor de harmonia da Sociedade Dançante e Carnavalesca Filhas da Jardineira, levou-o para tocar na orquestra desse afamado rancho.

Em pesquisas realizadas na hemeroteca da Biblioteca Nacional encontramos uma publicação do Jornal do Brasil, de sexta feira, 03 de fevereiro de 1911, dedicada às atividades pré-carnavalescas do rancho Filhas da Jardineira. Sua fundação foi em 09 de outubro de 1905, com sede na Rua Dr. Mesquita Junior, nº 35, sobrado. Segundo Cabral (1997), a primeira apresentação da orquestra do rancho ocorreu em 29 de janeiro de 1906, numa batalha de confete realizada na Avenida Central (CABRAL, 1997, p. 27). De acordo com a mesma publicação do Jornal do Brasil, a orquestra do rancho Filhas da Jardineira (fig. 29), era formada por Irineu de Almeida (oficleide); Manuel Theodoro e Alfredo Vianna Junior “Pixinguinha” (flautas); Henrique Vianna, Arnaldo Peçanha, Martiniano Cruz, Aventino Silva (violões); Adalberto de Azevedo (bandolim); Napoleão Texeira e Francisco Torres (pistons); Manoel Xavier Couto (clarinete); Pedro Dias (contrabaixo); Júlio Campos (bombardino); Vítor de Barros e Antônio (pandeiros).

⁴⁵ O apelido de Pixinguinha foi resultado do nome colocado por sua avó Edwiges, africana de nascimento, derivado do dialeto natal, “Pizindim” (menino bom), que depois virou Pixinguinha. (ALENCAR, 1979, p. 22)



Figura 29: Orquestra do rancho carnavalesco Filhas da Jardineira. Irineu de Almeida é o primeiro em pé, da esquerda para direita. (Fonte: Jornal do Brasil, 05 de fev. de 1911, p. 7).⁴⁶

É interessante notar que a formação instrumental da orquestra misturava instrumentos da tradição de banda, como o clarinete, bombardino e trompete, e instrumentos do regional de choro, violão, bandolim e pandeiro. A reportagem também trazia algumas informações sobre o repertório do rancho, como as marchas *Canto das Pastoras* e *Devaneios*, o samba *Ladrãozinho* e a valsa *Camponesa*. Convém observar que, em 1911, samba já era mencionado como gênero, assim como, numa visão “contemporânea” do carnaval carioca, seria improvável a presença de uma valsa no repertório de um bloco ou escola de samba. De acordo com Alencar (1965), “o povo cantava na rua o que lhe vinha à cabeça. Tudo servia. Cantigas de roda, cantigas tristes, hinos patrióticos, quadrinhas musicadas na hora” (ALENCAR, 1965, p. 30).

Ainda em 1911, nos dias 07 e 08 de maio, foram realizadas as primeiras gravações do grupo Choro Carioca para a Casa Faulhaber do Rio de Janeiro, que representava o selo Favorite Record no Brasil. O grupo liderado por Irineu contava com a flauta de Pixinguinha (então com 14 anos), o cavaquinho de Léo Vianna, e os violões de Otávio e Henrique Vianna. Irineu de Almeida, em suas execuções, desenvolveu uma linha de contraponto similar a que veio a ser consolidada por Pixinguinha. Através dessas gravações é possível notar a influência na forma com que Pixinguinha, anos mais tarde, ao trocar definitivamente a flauta pelo

⁴⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pagfis=6452>, acesso em 17/03/2021.

saxofone, tentaria reproduzir no sax a sonoridade do oficleide, nos famosos contrapontos gravados em dueto com o flautista Benedito Lacerda. Segundo Mauricio Carrilho:

[...] o som de sax do Pixinguinha nunca foi um som de saxofone, era o som de oficleide, ele imitava o som de oficleide no saxofone...a referência do Pixinguinha era o Irineu de Almeida tocando oficleide.” (CARRILHO, entrevista à Almir Chediak, 2007, p.38)

Em pesquisas realizadas no site da Discografia Brasileira, foi possível encontrar treze gravações do Choro Carioca, sendo nove lançadas na série Favorite, entre 1911 e 1912, e outras quatro pela Phoenix, entre 1913 e 1914. É importante destacar que nos fonogramas lançados pela Phoenix é incorporado ao grupo o trompetista Bonfiglio de Oliveira.

O tango brasileiro *São João Debaixo d'Água*, de Irineu de Almeida, foi gravado pelo Choro Carioca no disco Favorite nº 1-450.006 (fig. 30) e durante muitos anos foi considerada a estreia fonográfica de Pixinguinha.

Esse tango foi feito de improviso, durante uma apresentação do conjunto de Irineu de Almeida numa festa junina, em Bangu, em que os músicos tocaram debaixo de um forte temporal. Um instrumentista do bairro tentou participar da criação da terceira parte da música, mas em vez de improvisar, tocou brejeiro, de Ernesto Nazareth. Na hora de gravar, Irineu de Almeida resolveu, por isso, incluir alguns compassos de Brejeiro. (CABRAL, 1997, relato de Pixinguinha à Almirante, p.20)

Segundo Cabral (1997), o grupo Choro Carioca já havia lançado outras músicas anteriormente para a casa Faulhaber, as polcas *Nhonhô em Sarilho*, de Guilherme Cantalice, disco nº 1-450.002 (fig. 31); *Nininha*, nº. 1-450.004 e *Dainéa*, nº. 1-450.005, ambas de Irineu de Almeida. Sendo assim, com as informações colhidas até o presente momento, podemos considerar que a primeira gravação de Pixinguinha é a polca *Nhonhô em Sarilho*.



Nessas gravações, Pixinguinha tocou a melodia principal na flauta, enquanto Irineu ficou responsável pelos contracantos no oficleide. A interpretação de Pixinguinha nessas gravações já chama a atenção pelas suas “bossas” e síncopes. Os contracantos de Irineu de Almeida, refletem sua formação no Conservatório Imperial de Música e a prática como músico de banda que, sem dúvida, proporcionaram os elementos para a performance de um contraponto coeso, que funciona como uma linha melódica rítmica, contínua e bem fundamentada, sempre deixando clara a harmonia a partir das inversões dos acordes. O oficleide apresenta os elementos fundamentais da condução do baixo no choro, e essa maneira de tocar o contracanto passaria a ser bastante comum no acompanhamento executado pelos violões, mas que, até então, não apareciam nos grupos de choro.

Quadro 3: Relação de obras gravadas pelo grupo Choro Carioca, em ordem de lançamento.

Título	Genero	Ano	Autor	Nº do Selo
Nhonhô em Sarilho	Polca	1911	Guilherme Cantalice	Favorite 1-450.002
Nininha	Polca	1911	Irineu de Almeida	Favorite 1-450.004
Dainéa	Polca	1911	Irineu de Almeida	Favorite 1-450.005
São João Debaixo d'Água	Tango	1911	Irineu de Almeida	Favorite 1-450.006
Isto Não é Vida	Polca	1911	Felisberto Marques	Favorite 1-450.008
Salve (Princesa de Cristal)	Schottisch	1911	Irineu de Almeida	Favorite 1-450.011
Albertina	Polca	1911	Irineu de Almeida	Favorite 1-450.030
Morcego	Tango	1911	Irineu de Almeida	Favorite 1-450.087
Massada	Tango	1911	Lulu Cavaquinho	Favorite 1-450.090
Vem Vovó	Samba	1913	Álvaro Sandim	Phoenix R 235
Parcimônia	Samba	1913	Bonfiglio de Oliveira	Phoenix R 235
Carne Assada	Polca	1914	Pixinguinha	Phoenix 70.650
Não Tem Nome	Polca	1914	Pixinguinha	Phoenix R 70.652

Fonte: <www.discografiabrasileira.com.br>

Outro fonograma importante gravado nesse período é o da polca *Qualquer Cousa*, de Irineu de Almeida. Esse registro é considerado o único solo de oficleide gravado por um músico nascido ainda no século XIX. Na Europa o oficleide não alcançou o período das gravações mecânicas, caindo em desuso antes disso. Em pesquisas realizadas no Instituto Moreira Salles, encontramos alguns documentos relacionados à sessão de direitos autorais de obras de Irineu de Almeida (fig. 32 e 33). Nesses documentos, assinados pelo próprio autor, podemos observar a quantia recebida por ele para transmitir a Frederico Figner⁴⁷ todos os

⁴⁷ Fred. Figner (1866 – 1947) foi um empresário que atuou como pioneiro da indústria fonográfica brasileira. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fred_Figner>, acesso em 08/09/2021.

direitos de comercialização das referidas obras. Na sessão de direitos da obra *Qualquer Cousa*, datada de 01 de janeiro de 1912, transcrevemos o conteúdo em inteiro teor:

Eu abaixo assignado declaro ter recebido do Sr. Fred. Figner a quantia de quinze mil Réis (Rs. 15\$000) em moeda corrente, pela qual lhe vendi todos os meus direitos de autor da minha composição musical intitulada Qualquer Cousa, gênero polka (choro), ficando o mesmo senhor autorizado a proceder a tudo o que lhe convier, segundo preceitua a lei N. 496 de 1 de Agosto de 1898 e bem assim concedo-lhes todos os meus direitos do artigo 4 e seus parágrafos da referida lei e para clareza e fins legais assigno esta declaração ratificando os impressos e respondendo pela evicção da mesma, passando o presente em duplicata para um só fim. (*Casa Edson*, Sessão de direitos N° 1329, 01 de jan. de 1912)

Escrito de próprio punho, Irineu faz a seguinte observação: “Em tempo declaro que só cedo a exclusividade dos meus direitos para o fim de ser a dita música reproduzida em machinas falantes e seus congêneres. Rio de Janeiro, 01 de Janeiro de 1912. Irineu Gomes de Almeida” (Declaração do compositor em documento de sessão de direitos, 01 de jan. de 1912). Fica claro que, no que se refere a essa obra, os direitos são apenas para reprodução e comercialização do fonograma pela Casa Edson, de Fred. Figner, não estando envolvida a transmissão dos direitos da obra.

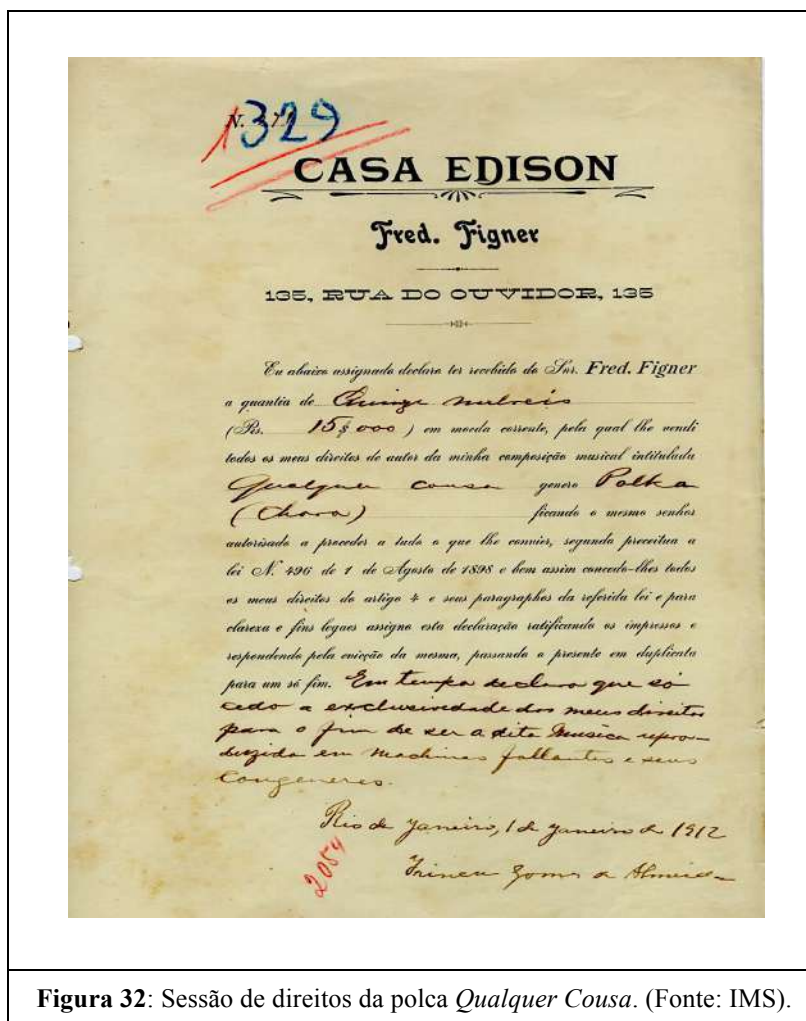


Figura 32: Sessão de direitos da polca *Qualquer Cousa*. (Fonte: IMS).

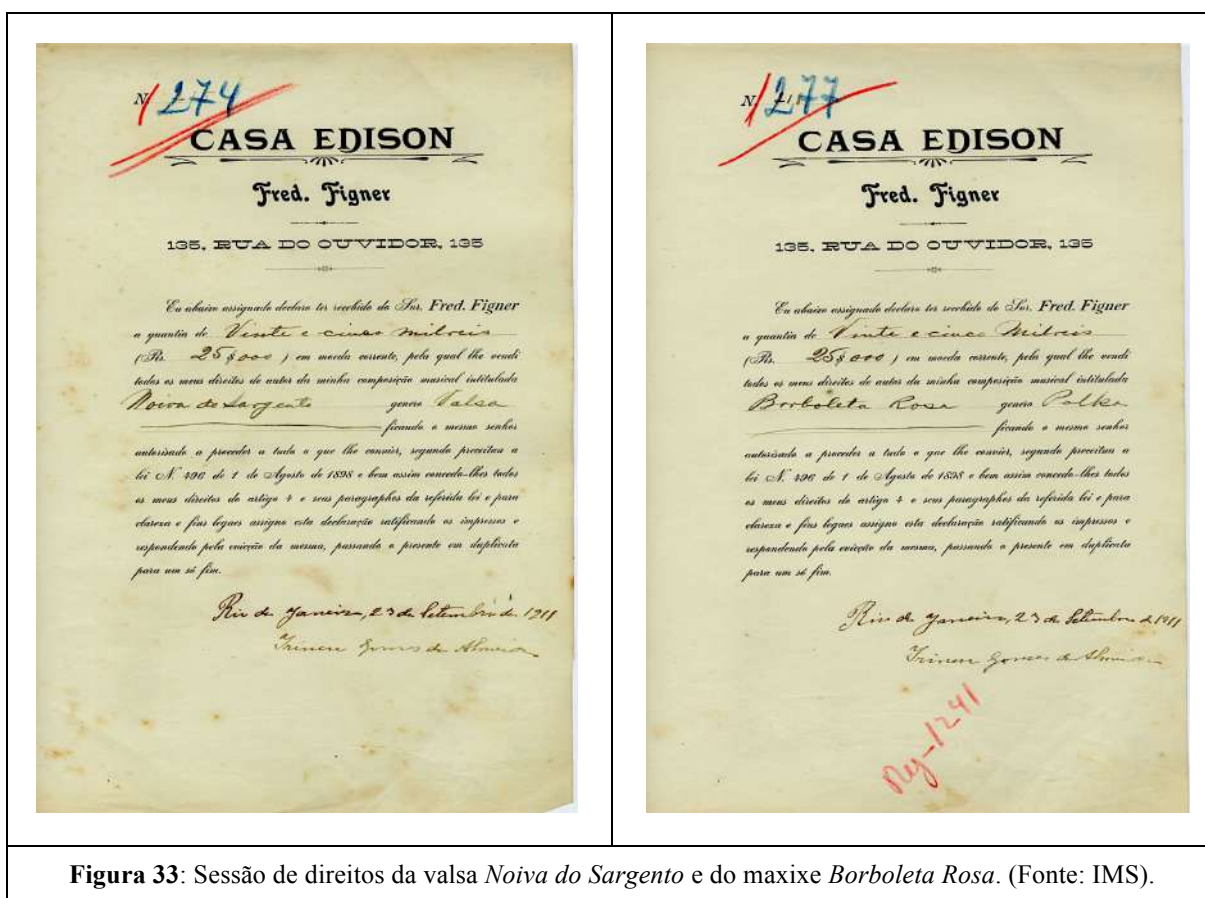


Figura 33: Sessão de direitos da valsa *Noiva do Sargento* e do maxixe *Borboleta Rosa*. (Fonte: IMS).

2 PROCURA-SE UM OFICLEIDE

A primeira vez que ouvi falar a palavra oficleide foi em 2002, durante uma aula de apreciação musical de Mauricio Carrilho na Oficina do Choro, projeto embrionário que deu origem a Escola Portátil de Música. Mauricio apresentava gravações referenciais da história do choro e, uma dessas, foi a do tango brasileiro *São João Debaixo d'Água*.

Mauricio comentou que a gravação havia sido realizada por volta de 1910/1911 com o grupo Choro Carioca e que se tratava de um dos primeiros registros fonográficos de Pixinguinha, então com 13 para 14 anos, e que a composição era de Irineu de Almeida, professor do Pixinguinha. Chamou atenção também para outros detalhes do fonograma: “Pixinguinha tocava a melodia na flauta e Irineu de Almeida fazia os contracantos”. Ele completou: “e o Irineu tocava um instrumento diferente, chamado oficleide!” e então perguntou se “alguém já ouviu falar no oficleide?”. Naquela época nós não tínhamos um *smartphone* para pesquisar o que era um oficleide, ver fotos, vídeos, etc. Poucos ali sabiam e, assim, Mauricio fez uma descrição do instrumento, que “tinha corpo de saxofone e bocal de trombone” e que foi importante no choro em “função dos contracantos”, mas deixou de ser utilizado ainda no início do século XX. Após os comentários, colocou a gravação. O som do oficleide era diferente de tudo que eu já havia escutado, pois se diferenciava do som do trombone e do saxofone, mas lembrava um pouco o bombardino. Em seguida, Mauricio apresentou uma gravação da polca *Qualquer Cousa*, música de Irineu de Almeida com solo de oficleide pelo autor. Ouvindo essa gravação pude perceber melhor a sonoridade do instrumento e o virtuosismo de Irineu de Almeida. Seu fraseado e domínio do instrumento eram incríveis. Depois da aula Mauricio veio falar comigo: “Everson, você tinha que tocar oficleide, a gente tem que arrumar um jeito de achar um instrumento pra você”. Eu ainda morava em Cordeiro, cidade do interior do Estado do Rio, e voltei pra casa com aquele som nos ouvidos e com essa frase do Maurício ecoando na minha cabeça.

Nessa época eu tocava em praticamente todas as bandas da região, nas cidades de Cordeiro, Macuco, São Sebastião do Alto, Santa Maria Madalena, Trajano de Moraes, Bom Jardim, Duas Barras e São José do Ribeirão. Eu ia tocar nessas bandas e, determinado a encontrar um oficleide, vasculhava os acervos procurando algum instrumento que tivesse “corpo de saxofone e bocal de trombone”. Foram anos nessa busca, infelizmente sem sucesso. Mas durante muitos anos o som do oficleide e sua história no choro não saíram da minha memória. Até que...

2.1 ACHEI! PRIMEIRAS NOTAS

Estava em viagem a Florianópolis/SC, no dia 16 de março de 2013, para um show com o cantor Ney Matogrosso, com quem trabalho em seu grupo musical desde essa época. Ao abrir meu computador pela manhã, havia uma mensagem de meu amigo Thiago Osório, tubista e músico da Banda do Corpo de Bombeiros, com um “olha isso!” seguido do *link* para o site do Mercado Livre, com um anúncio de venda de um oficleide. Depois da paralisia inicial, consegui contatar o vendedor, que morava em Atibaia, no interior de São Paulo, e acertei a compra. O instrumento estava numa antiga fazenda na zona rural da cidade. Na semana seguinte, fui a Atibaia e encontrei o Paulo, vendedor, que me levou até sua casa para ver o instrumento (fig. 34). Esse oficleide ficou pendurado na parede da fazenda por pelo menos 70 anos e, após uma restauração, estava impecável, sem vazamentos e ou amassados. Possuía ainda o bocal original, o que é incomum por se tratar de uma peça pequena e móvel num instrumento com mais de 100 anos. Ensaquei o oficleide, e voltei pro Rio determinado a tocar esse instrumento: meu sonho estava se tornando realidade.



Figura 34: Oficleide *Gautrot Brevete* em Eb. (Fonte: Acervo do autor).

Devidamente instalado no Rio de Janeiro, iniciei as observações no instrumento e comecei então as experimentações, buscando encontrar as notas no abrir e fechar das chaves. A tarefa não se mostrou fácil e, após algumas tentativas, pude perceber que, sem acionar nenhuma chave, soava a nota Mi bemol, o que gerava uma série harmônica nessa tonalidade. Pesquisei mais e mais sobre o instrumento e descobri que a família do oficleide era enorme, indo desde o soprano até o contrabaixo. O que eu tinha acabado de comprar era o oficleide alto, ou *quinticlave*, afinado em Mi bemol. Ao observar mais atentamente a foto dos chorões em Paquetá (fig. 35), percebi que o instrumento utilizado pelo Irineu de Almeida era bem maior, era o oficleide baixo, provavelmente afinado em Dó ou Si bemol.



Figura 35: Chorões em Paquetá. Irineu é o segundo da esquerda para direita, com o oficleide. (Fonte: MIS).

Ao passar dos dias, novas descobertas musicais e históricas ocorreram e, através das redes sociais, fiz contato com oficleidistas de todo o mundo, principalmente da França. Um desses músicos foi o francês Patrick Wibart, um virtuose no oficleide, que tem um trabalho reconhecido de resgate da prática de instrumentos históricos. Escrevi para ele na tentativa de ter mais informações sobre o instrumento e, até mesmo, tentar de alguma forma conseguir adquirir um oficleide baixo. Na mensagem contei um pouco da história do oficleide no choro e enviei a gravação da polca *Qualquer Cousa*, gravada em 1911, com solo de Irineu de Almeida no oficleide. Ele me respondeu muito impressionado, pois, na Europa, o oficleide não havia alcançado o período das gravações mecânicas e não existia nenhuma gravação de um músico nascido no século XIX tocando o instrumento. Segundo palavras dele, pensava-se que seria impossível, naquela época, tocar o oficleide de forma tão fluente e que, certamente, se Berlioz tivesse conhecido Irineu de Almeida, teria uma outra ideia do instrumento pois, analisando o fraseado e a sonoridade da gravação, é possível observar que Irineu tinha total controle técnico do oficleide e sem dúvidas pode ser considerado como um dos grandes oficleidistas da história, ao lado de Jean Guivier⁴⁸ e Sam Hughes⁴⁹.

⁴⁸ Jean Prosper Guivier (1814 – 1862) foi um músico francês, considerado um dos pioneiros do oficleide. Matriculou-se no conservatório de Paris onde foi expulso por abandono, ao descobrir que o oficleide não era ensinado no conservatório. Ficou muito conhecido por suas apresentações como solista em orquestras na França e Inglaterra. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Prospere_Guivier>, acesso em 14/09/2021.

Depois desse contato, perguntei se na França seria possível encontrar algum oficleide baixo à venda, pois no Brasil não existiam exemplares disponíveis. Ele me passou o contato de um luthier francês chamado Gilles Ellie, que restaurou o instrumento que o próprio Wibart usava. Escrevi para esse luthier que prontamente me respondeu que naquele momento não tinha nenhum oficleide disponível, mas que em breve iria fazer uma viagem para buscar alguns instrumentos comprados de um colecionador e que, dentre esses, havia um oficleide.

Alguns meses depois, em novembro de 2014, recebo uma mensagem do luthier dizendo que tinha o instrumento disponível, completamente restaurado, um oficleide em Dó da marca *Gautrot Marquet*. Este instrumento havia sido premiado durante a exposição universal de Paris de 1889, ganhando a medalha de ouro (fig. 36). Fiquei muito empolgado com a notícia e, entusiasmado, fechei o negócio. Como não poderia viajar na ocasião por conta de compromissos profissionais já assumidos, tive a sorte de contar com a ajuda de meu amigo, o pianista Philippe Baden Powell, que residia nas proximidades de Paris e que em fevereiro de 2015 desembarcou em solo carioca com um fantástico oficleide, com sonoridade perfeita. Eu praticava por horas e horas seguidas na tentativa de desvendar aquele mecanismo tão misterioso.

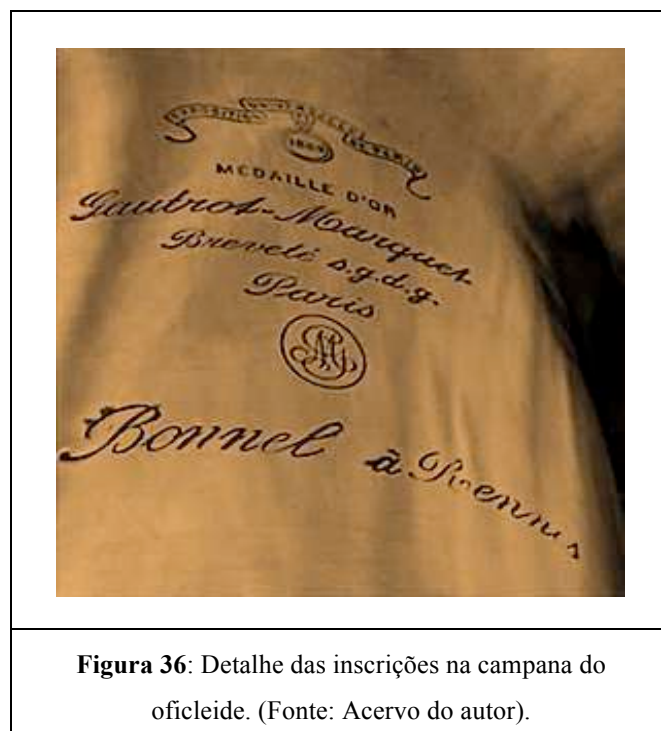


Figura 36: Detalhe das inscrições na campana do oficleide. (Fonte: Acervo do autor).

⁴⁹ Samuel Hughes (1823 – 1898) foi o último grande oficleidista e um dos maiores músicos que já tocou o instrumento em sua história. Britânico, começou sua carreira tocando em uma das bandas de metais mais populares da Inglaterra, a Cyfarthafa Brass Band. Foi professor de oficleide na Royal Military School of Music e na Guilghall School of Music em Londres. Seu instrumento está exposto no Museu do Castelo de Cyfarthafa. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Hughes_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Hughes_(musician))>, acesso em 14/09/2021.

2.2 O OFICLEIDE E SUA PRÁTICA

O ano de 2015 pode ser considerado como de grande importância para a história do choro contemporâneo, pois nesse ano foi inaugurada a Casa do Choro, na Rua da Carioca, nº 38, Centro do Rio. Um espaço dedicado exclusivamente a este gênero, com um acervo de mais de 15 mil partituras, salas de aula, estúdio de gravação, teatro e um bar com excelentes quitutes. A inauguração estava prevista para o dia 23 de abril, dia nacional do choro e aniversário de Pixinguinha. Em fevereiro, o grupo Os Matutos, do qual faço parte, recebeu um convite para participar de um show no dia 25 de abril, na praça Tiradentes, como parte da programação do *VI Festival Nacional do Choro*. Diante do convite, pensei que “essa seria uma ótima oportunidade para estreiar o oficleide”. Adaptei os arranjos do grupo e intensifiquei ainda mais os estudos com o novo instrumento, com o qual eu tinha pouco menos de dois meses para me preparar. Acredito que estudei mais de oito horas por dia nesse período, só de oficleide! Os estudos eram divididos em 3 partes: a) afinação, com notas longas e apoio do afinador; b) desenvolvimento técnico e de dedilhado, com escalas e arpejos; c) estudos melódicos, com base no repertório do show.

A literatura sobre o oficleide é unânime ao relacionar as dificuldades técnicas e de afinação como os principais motivos de seu declínio e consequente substituição por outros instrumentos. Foi possível observar isso na prática! Por conta do tipo de construção do instrumento, as parciais da série harmônica são muito irregulares e existem poucas “posições alternativas” para utilizar como recurso em uma eventual troca de dedilhado. Isso faz com que o músico tenha que desenvolver um refinado reflexo muscular na embocadura, mais do que nos instrumentos que o substituíram diretamente, o bombardino e a tuba. Toda a correção de afinação é feita a partir da embocadura, aliada ao movimento de relaxamento e contração dos músculos relacionados com a produção da vibração. Ao tocar determinada altura, o oficleidista deve ter essa memória muscular e, automaticamente, fazer os movimentos necessários para as devidas correções. Essa ação está diretamente ligada aos conceitos da cinestesia, que é o sentido dos movimentos provocados por estímulos do próprio corpo durante, por exemplo, a prática de um instrumento musical. Por isso achei importante, naquele primeiro momento, o estudo das notas longas como forma de treinar os reflexos e deixá-los o mais natural possível.

No exemplo 1 podemos observar como foi elaborado tal estudo, onde as setas indicam os tipos de ajustes necessários. Quando esta aponta para baixo, temos uma nota alta de afinação. Para fazer a correção, a glote e toda musculatura que atua na sustentação da

embocadura devem estar mais relaxadas e devemos direcionar a coluna de ar à parte superior da taça do bocal. Esses movimentos permitem que o harmônico oscile para baixo, resultando numa entonação mais precisa. Quando a seta aponta para cima, significa que a nota tem uma afinação baixa. Dessa forma precisamos realizar o movimento contrário ao anterior. Com mais apoio na embocadura, estreitando a passagem de ar na glote e direcionando a coluna de ar à parte inferior da taça do bocal, conseguimos elevar a afinação tornando possível a correção do harmônico.

♩ = 60

Oficleide

(0) (1) (2,3,4,5,6) (2,3,4,5)

↓ ↑

Exemplo 1: Estudos de notas longas e marcação do dedilhado.

À medida que descobria as posições de cada harmônico, fui construindo um banco de dados com a tablatura completa para o instrumento, que pode ser observada na figura 37.

Figura 37: Tablatura do oficleide baixo em Dó. (Fonte: Acervo do Autor).

Os estudos técnicos de dedilhado foram fundamentais para que eu desenvolvesse o reflexo necessário no movimento dos dedos, uma vez que, como trombonista de vara, o mecanismo é completamente diferente, se comparado ao do oficleide. Nesse sentido, foram realizados estudos básicos de escalas e arpejos comum a qualquer instrumento. Nessas práticas, eu já buscava trazer aquela memória muscular construída na sessão de estudo anterior, na tentativa de naturalizar o movimento da embocadura e músculos faciais. Além disso, observei a necessidade de criar estudos auxiliares para o desenvolvimento técnico do oficleide a partir de elementos da linguagem do choro. Partindo desse princípio, criei um estudo que trabalhava o cromatismo (característica comum ao gênero), onde a fundamental de um acorde resolvia na terça do próximo em forma de anacruse. Essa estrutura foi muito utilizada por Pixinguinha nos seus famosos contrapontos gravados nos anos 40 com o flautista Benedito Lacerda. Tal estudo tinha como objetivo o controle motor, a independência dos dedos ao realizar as passagens em cromatismo e o desenvolvimento idiomático do oficleide no choro, uma vez que esse padrão é recorrente em composições do gênero. O ciclo é repetido em quintas até retornarmos à tonalidade original, como podemos observar no exemplo 2.

Exemplo 2: Estudo técnico para desenvolvimento mecânico do dedilhado e da linguagem do choro

Os estudos melódicos, nesse primeiro momento, baseavam-se no repertório que estava sendo preparado pelo grupo Os Matutos. Eram aplicados os fundamentos e os recursos técnicos necessários para se obter uma performance dentro da linguagem musical do grupo. No exemplo 3 temos a introdução do choro *Bravo Companheiro*, de Marlon Júlio. Nesse trecho podemos observar as setas indicando a necessidade de correção da afinação e os cromatismos melódicos, citados anteriormente como elementos característicos do choro.

Exemplo 3: Introdução do choro *Bravo Companheiro*

2.3 UMA VOZ CALADA SE FAZ OUVIR NA PRAÇA TIRADENTES

O jornal *O Globo* de 21 de Abril de 2015 (fig. 38), publicou na coluna “conte algo que não sei”, a entrevista em que o autor desta dissertação concedeu ao jornalista Bruno Calixto. Além de apresentar informações a respeito do instrumento, o autor destacou o valor histórico que o resgate da prática do oficleide representava para o choro. Também revelou algumas dificuldades técnicas e de execução do instrumento e suas expectativas para a estreia no palco da praça Tiradentes. O show com o grupo Os Matutos contaria com a participação especial do flautista e pesquisador Leonardo Miranda, responsável pela gravação do primeiro disco integralmente dedicado a obra de Joaquim Callado, flautista pioneiro do choro.

Conte algo que não sei

'O sax é um instrumento que nasceu para dar certo'

Everson Moraes, músico

Trombonista se prepara para apresentar ao mundo sua mais nova descoberta, um instrumento de sopro que caiu em desuso há mais de cem anos

“Tenho 28 anos, nasci em Cordeiro, interior do Estado do Rio de Janeiro. Ingressei na Escola Portátil de Música em 2001, e de lá para cá atuei em musicais, com produção de artistas como Miguel Falabella e Bibi Ferreira. Desde 2012, toco trombone na banda que acompanha Ney Matogrosso”

ENTREVISTA A:
BRUNO CALIXTO
bruno.calixto@oglobo.com.br





CUSTODO COIMBRA

- **Conte algo que não sei.**
Este sábado, no Festival Nacional de Choro, o oficleide terá sua primeira aparição para o grande público. O instrumento foi extinto em 1905. Tem um som redondo, foi muito utilizado no século XIX, mas caiu em desuso com o surgimento de outros instrumentos de afinação mais fácil. Foi inventado em 1817, pelo francês Jean Hilaire. Em 1819, já era parte das grandes óperas. Até 1850 era muito popular. Há gravuras de músicos e bandas com o oficleide.
- **Por que retomar um instrumento em desuso?**
A importância é histórica. Ele foi muito usado na música erudita. Alguns dos mais importantes compositores, como Berlioz, Schumann e Wagner, escreveram com solos de oficleide, assim como Mendelssohn, em "Sonho de uma noite de verão". Grande parte dos compositores italianos tam-

- bém produziu para oficleide. Na Itália, inclusive, usava-se muito o trombone de pistão, instrumento menor do que o usado hoje. O som era muito parecido com o do oficleide.
- **Como é que conseguiu esta raridade?**
Consegui numa fábrica francesa que produziu cerca de cem mil unidades deste instrumento. Tenho dois, na verdade. Um foi comprado aqui no Brasil numa fazenda em Atibaia, interior de São Paulo, em 2013. Mas ele não tinha muitas facilidades, por isso, precisei pesquisar muito para aprender a afiná-lo. Não dava para tocar com outras pessoas, por exemplo. Daí, comecei a procurar um oficleide melhor. Encontrei em comunidades na web, em redes sociais, grupos de e-mails, até aparecer este, no fim de 2014, de uma pessoa que restaura instrumentos na Fran-

- ça. É uma loja virtual de Paris. Custou quatro mil euros, o que equivale a uns dois sax de boa qualidade.
- **No tocante a som, há semelhanças com o sax?**
O sax é um instrumento que nasceu para dar certo, ao contrário do oficleide. Você aperta para sair as notas no primeiro. A série harmônica, sucessão de notas numa mesma posição, é muito perfeita no sax. Já no oficleide é muito irregular, tenho que me esforçar o dobro para conseguir o mesmo resultado, toco pensando em corrigir com o lábio. A vibração, aliás, é que determina. No sax, as notas agudas ficam mais perto da boquilha; no oficleide, mais perto da campana. Completamente diferentes.
- **Ou seja, não pertencem à mesma família, embora a forma física seja parecida?**
Sim e não (risos). Por volta de

- 1840, o belga Adolphe Sax inventou o primeiro saxofone, espécie de tuba, uma família inteira de bombardinos, como a gente conhece no Brasil. Um instrumento de mais fácil afinação que o oficleide, série harmônica mais certa. Por isso, os músicos começaram a migrar do oficleide para esta família dos bombardinos. O sax veio depois, por volta de 1945. Este usa uma boquilha; já o oficleide tem bocal, como o trombone. O mesmo Adolphe Sax recebeu um oficleide e colocou uma boquilha, gostou daquele som. A partir daí, estava criado o sax, a grosso modo.
- **Deu certo com o choro?**
Pixinguinha começou na flauta, mas, na década de 40, mudou para o sax, fazendo dupla com Benedito Lacerda. O som que ele tirava do sax se parecia muito com o do oficleide, ou seja, parece o instrumento ideal para o gênero.

Figura 38: Entrevista de Everson Moraes. (Fonte: Jornal O Globo, 21 de abr. de 2015, p. 2).

Na data marcada, o show teve início às 22 horas, para o encerramento das apresentações do sábado. Após a apresentação do trio formado por Alexandre Penezzi, Rogério Caetano e Bebê Kramer, o grupo Os Matutos e Leonardo Miranda subiram ao palco do *VI Festival Nacional de Choro*. Depois de um breve *sound check*, com a praça Tiradentes lotada e, conseqüentemente, com muito ruído, conferimos cada instrumento. No momento da conferência de som do oficleide, em alto em bom som surgiu a voz de Mauricio Carrilho no PA⁵⁰:

Alô bateria, vocês estão fazendo muito barulho, não consigo ouvir nada! Estão vendo esse instrumento que está tocando? Se chama oficleide. Há mais de cem anos ninguém ouvia esse som. Prestem atenção e façam um pouco mais de silêncio. Obrigado! (relato do autor)

Na praça Tiradentes, antes ruidosa, não se escutava mais falatório. Um silêncio se abateu e todos estavam voltados para o palco, para ver e ouvir o som do instrumento. Com os olhos arregalados, testei mais uma vez as chaves do oficleide e, em minha mente, meu pensamento era: “o que vou tocar pra esse povo?”. Foi uma fagulha de tempo em que fechei os olhos e respirei profundamente. Ao abri-los, o ar já saía de meus pulmões e vibrava pelo instrumento. E as primeiras notas de *Carinhoso*, do mestre Pixinguinha tomaram conta de toda a praça. Naquele breve instante, parecia que ninguém na praça respirava. A música fluía como oração e o silêncio do povo como devoção. Poucas vezes senti emoção tão forte e posso afirmar que esse momento foi um dos mais marcantes da minha carreira e de minha vida. Há quase um século silenciado, o oficleide estava de volta, às rodas de choro e ao Rio de Janeiro.

2.4 IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE – 100 ANOS DEPOIS

Tempos depois, encontrei com Leonardo Miranda e ele me convidou para ver algumas partituras de músicas do Irineu de Almeida. Sentamos juntos e começamos a tocar esse repertório. Logo de início percebi que essas músicas funcionavam muito bem no oficleide e eu poderia usá-las como uma forma de estudo para me desenvolver tecnicamente no instrumento. A partir desse contato, comecei a buscar mais choros, e observei que o repertório autoral de Irineu de Almeida estava fragmentado por diversos acervos, sem um catálogo de suas obras e com a grande maioria das músicas sem edição.

Aproveitando o edital da lei do ISS da Prefeitura do Rio de Janeiro, inscrevi um projeto para gravação de um disco com o repertório autoral de Irineu de Almeida. Convidei Leonardo Miranda e Aquiles Moraes para serem parceiros nessa empreitada. A proposta foi

⁵⁰ É um sistema de amplificação do som por meio de caixas acústicas.

aprovada e, a partir daí, nasceu o projeto: *Irineu de Almeida e o Oficleide - 100 Anos Depois* (2016), que deu origem a um CD (fig. 39) e um caderno de partituras.

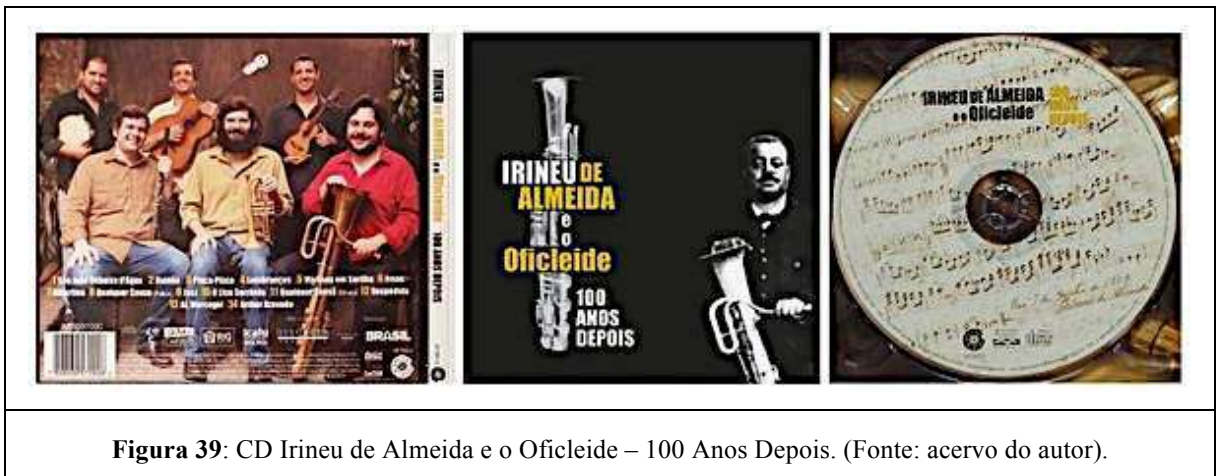


Figura 39: CD Irineu de Almeida e o Oficleide – 100 Anos Depois. (Fonte: acervo do autor).

Gravado entre os dias 03 e 06 de novembro de 2015, o disco contou com a participação de Aquiles Moraes (cornet); Beatriz Stutz (clarinete); Everson Moraes (oficleide); Iuri Bittar (violão); Lucas Oliveira (cavaquinho); Marcus Thadeu (pandeiro); Maurício Carrilho (violão e produção musical); Miguel Miranda (percussão); Thiago Osório (tuba) e Paulo Aragão (violão); Foram gravadas 14 faixas: *São João Debaixo d'Água; Dainéa; Pisca-Pisca; Lembrança; Mariana em Sarilho; Irene; Albertina; Qualquer Cosa* (duas versões); *Jaci; O Lico Sorrindo; Despedida; Ai, Morcego!* e *Arthur Azevedo*, todas de autoria de Irineu de Almeida.

É explícita a influência que o grupo “Choro Carioca” exerceu no tipo de sonoridade que buscamos resgatar nesse trabalho. A intenção foi, de fato, trazer aquele ambiente sonoro e, com esse intuito, o trompetista Aquiles Moraes optou pela utilização do cornet, ao invés do trompete, visto que o cornet era mais utilizado pelos primeiros chorões ainda em meados do século XIX.

O CD foi lançado em maio de 2016 pela gravadora Biscoito Fino e indicado ao 28º Prêmio da Música Brasileira. Recebeu diversas críticas positivas, como as dos jornalistas Arthur Dapieve, que evidenciou a dedicação do pesquisador em “trazer de volta à vida um engenho que parecia calado para sempre” (anexo 1), e Tárík de Souza, que ressaltou que o trabalho era comparável a uma “memorável aventura arqueológica” (anexo 2). Ambos destacaram a qualidade dos arranjos e a importância do resgate histórico do oficleide para a música brasileira, em especial para o choro. Os shows de lançamento aconteceram nos dias 16 e 17 de maio de 2016, no auditório Radamés Gnattali, na Casa do Choro (fig. 40).

Ministério da Cultura e Icatu Seguros
apresentam

Lançamento do disco

**IRINEU DE ALMEIDA
e o Oficleide**
100 ANOS DEPOIS

16 e 17
Maio
18h30



Oficleide *Everson Moraes* | Cornet *Aquiles Moraes* | Flauta *Leonardo Miranda*
Violão *Iuri Bittar* | Cavaquinho *Lucas Oliveira* | Ritmo *Marcus Thaden*

Local: **Casa do Choro**
Rua da Carioca 38 Centro RJ

Ingresso R\$30 e R\$15 meia

Patrocínio:  **Icatu** SEGUROS

Uma produção: **DISCRETA** PRODUÇÕES

Realização:  **BRASIL** Ministério da Cultura

Figura 40: Cartaz de lançamento do CD *Irineu de Almeida e o Oficleide - 100 Anos Depois*. (Fonte: Acervo do autor).

Realizei outros projetos utilizando o oficleide, como o show *O Som dos Coretos*, da Banda Luzeiro, com apresentações em diversos coretos da cidade do Rio e a gravação do disco *Os Matutos: De Volta Pra Casa* (Acari Records 2019), além de ter participado como solista em concertos junto às bandas do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, Orquestra de Sopros da UFRJ, Banda Anacleto e a Banda da Guarda Municipal do Rio de Janeiro.

3 O OFICLEIDE NO SÉCULO XXI

Foram muitas as experiências pelas quais passei até que os produtos artísticos chegassem ao formato final para o projeto de mestrado profissional. Aqui faço um relato sobre as diferentes etapas cumpridas durante a criação e elaboração do caderno de partituras e das gravações em audiovisual. A metodologia empregada foi: a) pesquisa e digitalização de material físico ou sonoro nos acervos disponíveis; b) editoração, revisão melódica/harmônica e edição do repertório; c) preparação dos arranjos; d) gravação em audiovisual; e) finalização dos vídeos e diagramação do caderno de partituras.

3.1 A PESQUISA

Foi um desafio inventariar a obra de Irineu de Almeida, principalmente porque a fragmentação da busca não fornecia um ponto de apoio mais consistente no sentido de se poder pesquisar a maior parte do repertório. Em casos assim, foi importante manter em mente que o resultado pretendido poderia ficar abaixo das expectativas e também levar em consideração os meios disponíveis e o que foi possível apurar.

A pesquisa foi direcionada para os acervos da Casa do Choro, do Museu da Imagem e do Som, do Instituto Moreira Salles, da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, do Arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB) e o do Acervo do Retiro da Velha Guarda, para que fosse possível agrupar o corpo do repertório do compositor. Entre outros acervos consultados, incluo os cadernos do Capitão João Jupyçara Xavier, flautista, pioneiro do choro, que foi aluno de Joaquim Callado e que, em suas mais de mil páginas, preservou parte importante do repertório dos chorões do século XIX. Destaco também os acervos da Discografia Brasileira em 78 rpm do pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez e o acervo pessoal do colecionador Sandor Buys, que poderiam conter gravações de composições das quais não teriam sobrevivido manuscritos.

O processo seguinte implicava na digitalização do material encontrado. As decisões melódicas foram cuidadosamente sendo tomadas, analisando todo o material catalogado para estabelecimento das versões finais de cada obra. Boa parte do repertório autoral de Irineu de Almeida é desconhecido, e alguns de seus manuscritos, sobreviventes ao tempo, só puderam ser encontrados por pesquisa realizadas em cadernos de partituras de antigos chorões. Tais anotações foram primordiais para a sobrevivência de parte considerável

do repertório de choro do século XIX, como é o caso da polca *O Lico Sorrindo* (figura 41), encontrada no acervo do Museu da Imagem e do Som.

2
44
O

Ao amigo Frederico Polka

O Lico Sorrindo Irineu Almeida



Album de JACOB
I. 1221 PHH
NÃO DOBRE

JP 8478/06

21794 p1/1

Figura 41: Manuscrito original da polca *O Lico Sorrindo*. (Fonte: MIS).

Dessa polca encontramos apenas um manuscrito, que serviu de fonte primária para recuperação da obra. Para o trabalho de digitalização foi utilizado o *software* de editoração de partituras *Finale*. Além disso, foi adicionada a indicação harmônica, informação que não constava no manuscrito original. Nesse ponto, foram de imensa ajuda as colaborações dos arranjadores Mauricio Carrilho e Paulo Aragão, que fizeram minuciosa revisão das harmonias. Esse processo foi realizado em todas as obras confirmadas como sendo de autoria de Irineu de Almeida. Podemos observar no exemplo 1 a nova edição, revisada e harmonizada da polca *O Lico Sorrindo*.

<p style="text-align: center;">O Lico Sorrindo</p> <p>Polca Irineu de Almeida Revisão e edição: Everson Moraes</p> <p>♩ = 86</p> 	<p style="text-align: right;">O Lico Sorrindo</p> 
<p>Exemplo 4: Partitura revisada e editorada a partir do manuscrito original. (Fonte: Acervo do autor).</p>	

3.2 O CADERNO DE PARTITURAS

Revisando os manuscritos de obras do compositor, descobrimos que algumas músicas estavam, de forma equivocada, creditadas à Irineu de Almeida. A valsa *Despedida* (fig. 42), que tem o título correto de *Em Ti Pensando* (fig. 43), com autoria de José Belisário⁵¹ e o schottisch *Lembranças* (fig. 44), cuja o nome é *Louco Amor* (fig. 45), de Basilio de Assis Andrade⁵², não são composições de Irineu de Almeida, como indicam as partes manuscritas de Pixinguinha e Arnaldo Corrêa. Outras obras como *Suzana* e *Borboleta Rosa*, listadas por Vasconcelos (1977) como de autoria de Irineu de Almeida, estavam desaparecidas. A partitura da polca *Suzana* foi encontrada no acervo do Instituto Piano Brasileiro e gentilmente disponibilizada por Alexandre Dias. Do maxixe *Borboleta Rosa* só foi localizado um

⁵¹ (? – 1906), mestre da banda de música da antiga Escola XV de Novembro do Rio de Janeiro. Foi autor da famosa polca *Eugenie*, que conquistou o 5º lugar do concurso realizado pelo jornal humorístico *O Tagarela* em 1903. Disponível em: <<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/159>>, acesso em 15/09/2021.

⁵² Compositor e bombardinista, nasceu no Rio de Janeiro, provavelmente na 2ª metade do século XIX, e faleceu na mesma cidade, possivelmente no início do século XX. Era tipógrafo da Imprensa Nacional. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/basilio-de-assis-andrade>>, acesso em 15/09/2021.

fonograma em 78 rpm, enviado pelo pesquisador Sandor Buys. Essa gravação foi fundamental para transcrição e confecção da nova partitura da obra.



Figura 42: Despedida em manuscrito de Pixinguinha. (Fonte: IMS).



Figura 43: Partitura editada de *Em Ti Pensando*, de José Belisário. (Fonte: ICC).⁵³

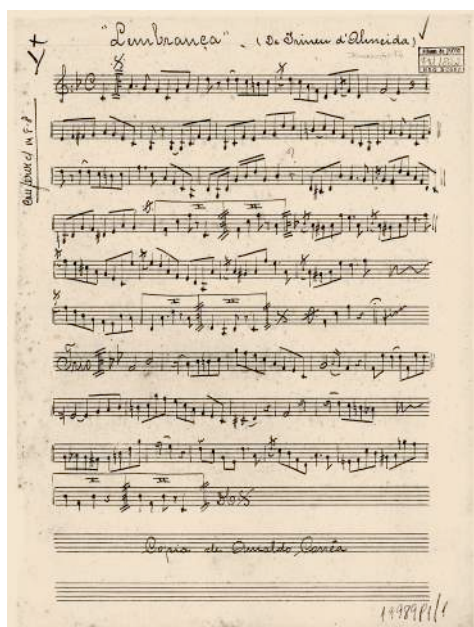


Figura 44: *Lembrança*, em manuscrito de Arnaldo Corrêa. (Fonte: MIS).



Figura 45: Partitura editada da música *Louco Amor*, de Basílio de Assis Andrade. (Fonte: Acervo José Silas Xavier).

⁵³ Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_1897.pdf>, acesso em 18/07/2019.

A pesquisa realizada nos acervos de partituras e fonogramas históricos resultou em um total de 37 composições de Irineu de Almeida. No quadro 4, podemos observar a lista de obras catalogadas do compositor que integram o caderno de partituras.

Quadro 4: Lista de obras catalogadas e confirmadas de Irineu de Almeida, em ordem alfabética.

Nº	Título	Gênero
1	Adeus à Música	Polca
2	Aí, Morcego!	Tango
3	Albertina	Tango
4	Alzira	Schottisch
5	Arthur Azevedo	Marcha
6	Avenida Beira Mar	Choro
7	Bem Te Quero	Valsa
8	Boêmia Terra	Maxixe
9	Borboleta Rosa	Maxixe
10	Carlotinha	Valsa
11	Dainéia	Polca
12	De Onde Não Se Espera, Daí Vem!	Choro
13	Digitalis	Valsa
14	Eva	Schottisch
15	Ilka	Choro
16	Inocente Desejo	Valsa
17	Irene	Valsa
18	Jaci	Schottisch
19	Lambadinhas	Polca
20	Luiza	Polca
21	Mariana em Sarilho	Choro
22	Meu Ideal	Schottisch
23	Não Vou Pra Isso	Polca
24	Nininha	Choro
25	Noiva do Sargento	Valsa
26	O Lico Sorrindo	Polca
27	Os Olhos Dela	Schottisch
28	Pisca-Pisca	Polca
29	Princesa de Cristal	Schottisch
30	Propícia	Valsa
31	Qualquer Cousa	Polca
32	Ruth	Valsa

33	São João Debaixo d'Água	Tango
34	Sinhá Belinha	Choro
35	Suzana	Polca
36	28 de Dezembro *	Valsa
37	Graciosa *	Valsa

Fonte: Resultados obtidos pela pesquisa do autor

Dessa lista tivemos apenas duas obras cuja autoria não puderam ser, com certeza, atribuídas a Irineu de Almeida. Da valsa *28 de Dezembro* (fig. 46), foi encontrado apenas um manuscrito original e, apesar de claramente legível o sobrenome Almeida, temos o primeiro nome do compositor abreviado. Fica a dúvida: seria o autor Irineu de Almeida ou o flautista João de Almeida? João Francisco de Almeida (1860-1900), foi um músico contemporâneo de Irineu que deixou registradas algumas músicas em cadernos de famosos copistas da época, como Candinho do Trombone, Alfredo da Rocha Vianna, dentre outros. Analisando outros manuscritos de composições de João de Almeida, não é possível atribuir a autoria à um ou outro compositor.

Figura 46: Manuscrito da valsa *28 de Dezembro*. (Fonte: ICC).⁵⁴

⁵⁴Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_89.pdf>, acesso em 10/07/2019.

No que toca à valsa *Graciosa* (fig. 47), foi Jacob do Bandolim que, em manuscrito seu, credita a autoria à “Anacleto ou Irineu”. Na obra de Anacleto de Medeiros (1866-1907), não foi encontrada nenhuma composição com esse nome, nem foi identificada a mesma melodia com outro nome. Assim, me parece impossível, com o material até agora encontrado, apontar Irineu ou Anacleto como compositor desta valsa.

Figura 47: Manuscrito da valsa *Graciosa*. (Fonte: MIS).

Ponderando essas razões, tomei a decisão de não descartar essas duas músicas. Espero que no futuro, outros documentos apareçam e permitam precisar a autoria dessas obras, e, que novos manuscritos de músicas inéditas de Irineu possam ser descobertos.

O *layout* das partituras foi feito em parceria com o *designer* Gabriel Leite, que também cuidou de toda a parte de gráfica do caderno. Uma rica pesquisa iconográfica ilustra a parte inicial do caderno, com fotos do oficleide, documentos históricos e imagens de Irineu de Almeida. O caderno ganhou uma série de textos instrutivos que orientam o leitor quanto ao projeto, ao compositor Irineu de Almeida e o oficleide. Foram realizados testes de impressão

nas partituras com o intuito de identificar possíveis problemas, como baixa resolução, fontes inadequadas, clareza para leitura e enquadramento. Nas partes também foram aplicados os *QR Codes*, que direcionam diretamente para o vídeo das respectivas músicas, gravadas para este trabalho de mestrado.

3.3 PREPARAÇÃO DOS ARRANJOS

De posse de todo material, o passo seguinte era a escolha das obras à serem gravadas nos vídeos. A seleção do repertório foi feita à medida em que as músicas eram trabalhadas, levando em conta a aplicação desse repertório na prática e no estudo do oficleide. Esse processo resultou num conjunto coerente de peças, dando um panorama geral do repertório autoral de Irineu de Almeida.

Na concepção e elaboração dos arranjos do projeto *Irineu de Almeida e o Oficleide 100 Anos Depois*, o oficleide foi utilizado basicamente como instrumento de contraponto, exatamente da mesma forma que é relatado nos livros de história do choro. Neste projeto de mestrado, a ideia é abordar o potencial expressivo do oficleide e utilizá-lo como solista. Para isso, foram escolhidos dez choros representativos do repertório autoral de Irineu de Almeida que, explorando as possibilidades técnicas do instrumento, dariam a base para criar um fraseado característico, permitindo aplicar conceitos e ideias para uma interpretação consistente na linguagem do choro. As obras escolhidas foram as polcas *Adeus à Música*, *Luiza*, *Não Vou Pra Isso* e *Suzana*; as valsas *Noiva do Sargento* e *Bem Te Quero*; o schottisch *Alzira* e os maxixes *Boêmia Terra* e *Borboleta Rosa*.

Para elaboração dos arranjos, o primeiro passo foi definir as formas de cada música. Geralmente os choros de compositores do final do século XIX possuem 3 partes, e são organizados na forma rondó, seguindo o padrão de repetições A - A' - B - B' - A'' - C - C' - A''' . Esse foi o padrão básico utilizado na confecção dos arranjos, exceto a polca *Luiza*, que ganhou uma repetição extra da parte C para improvisação. Vale ressaltar que outras músicas tiveram esse caráter improvisatório, mas sem perder a forma e os padrões tradicionais do choro.

Segundo Jorge Cardoso Moura (2017), “o conjunto regional [é] formado por violões de 6 e 7 cordas, cavaquinho e pandeiro” (MOURA, 2017, p. 71). Esse conjunto se consolida na “Era do Rádio” acompanhando cantores e instrumentistas nos programas de auditório. Por se tratar de uma formação tradicional no ambiente do choro, decidi utilizá-la como base de acompanhamento de grande parte do repertório que seria gravado. Algumas

músicas sofreram pequenas variações nessa formação, como a valsa *Bem Te Quero* (com dois violões no acompanhamento); o schottisch *Alzira* (com bateria no lugar do pandeiro); a valsa *Noiva do Sargento* (que não teve base de cordas dedilhadas) e o maxixe *Borboleta Rosa* (contando com a participação do grupo Os Matutos, que mistura instrumentos das famílias das cordas dedilhadas, sopros e percussão).

Nos arranjos de base foram feitas indicações com relação a forma, harmonia, gênero e instrumentação, ficando a critério dos músicos as conduções rítmicas das levadas. Os solistas que participaram também receberam apenas indicações sobre a forma, ficando esses livres para criação espontânea. Só tiveram arranjos formalmente escritos duas obras, a valsa *Noiva do Sargento* e o maxixe *Borboleta Rosa*, ambos de Aquiles Moraes. Analisando o arranjo da música *Borboleta Rosa* (exemplo 5), podemos observar o dobramento em oitava da melodia presente nas partes de tuba e oficleide, com uma indicação harmônica para os violões e cavaquinho. Na linha de trompete temos uma figura rítmica de acompanhamento de maxixe, e em seguida, no terceiro e quarto compassos, notas de preenchimento harmônico. Já as partes de bandolim e flauta tocam um ostinato rítmico, arpejando os acordes e criando um movimento de contraste em relação à melodia. Essa estrutura de melodia acompanhada é a base de orquestração da maioria das obras escritas para banda de música de coreto, mas nesse caso, aplicadas à um grupo de choro.

The image shows a musical score for the piece "Borboleta Rosa" by Aquiles Moraes. It consists of five staves, each representing a different instrument: Flauta (Flute), Bandolim (Bandolim), Trompete (Trumpet), Oficleide (Oicleide), and Tuba. The music is written in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The Flauta and Bandolim parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and play a rhythmic ostinato. The Trompete part starts with a rhythmic figure and then moves to harmonic filling in the third and fourth measures. The Oficleide and Tuba parts play a melodic line that is an octave lower than the flute, with the Tuba part marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 5: Trecho do arranjo de Aquiles Moraes para a música *Borboleta Rosa*.

3.4 PROCESSOS DE GRAVAÇÃO REMOTA

Em março de 2020, a pesquisa das partituras estava realizada, os manuscritos revisados e digitalizados e o repertório definido. Era hora de iniciar o processo de gravação dos vídeos e para isso foram marcadas gravações em estúdio para os dias 26, 27 e 28. Porém, no dia 13 de março de 2020 foi decretado pelo Poder Público a paralisação das atividades presenciais em praticamente todo o mundo, e anunciada a chegada de uma pandemia causada pelo novo Coronavírus, o SARS-CoV-2. Houve necessidade de suspensão das gravações, sem uma data definida para o retorno das atividades. O caminho foi aguardar o momento seguro para realizá-la, o que se mostrou improvável dentro de um período mais curto. Foi necessário encontrar outros meios para realizar as gravações de maneira segura.

Em meio às restrições sanitárias e de convívio social, muitos músicos foram obrigados a adquirir equipamentos de estúdio para continuar seus trabalhos. Microfones, gravadores profissionais, cabos, interfaces de áudio, enfim, um aparato que não fazia parte da vida de muitos instrumentistas. Amigos da área de gravação de áudio me indicaram o gravador Zoom H5 (fig. 48), modelo profissional com uma cápsula de dois microfones condensadores unidirecionais, o que permite cobrir uma ampla área e também captar fontes de som centrais com clareza e definição, além de ter a possibilidade de ser utilizado como interface de áudio, reunindo dois equipamentos (interface e microfone) em um único aparelho. O *software* de gravação escolhido foi o *Logic* e assim, com o gravador Zoom, consegui realizar os primeiros registros.



Figura 48: Gravador Zoom modelo H5. (Fonte: Acervo do autor).

Os conhecimentos adquiridos durante a aula *live sessions* do professor Afonso Claudio (ECO-UFRJ), oferecida aos alunos do PROMUS em 2019, foram fundamentais. Nessa aula foram abordados temas ligados a gravação de áudio, tipo de equipamentos para gravação (formatos *low tech* até *multitrack*), cabos e microfones (tipos e posicionamento), isolamento acústico, *softwares* de gravação, dentre outros temas relacionados ao assunto.

Para a gravação dos vídeos utilizei meu próprio celular, um *Iphone 7*. Com ele foi possível filmar em qualidade de até 4K, o que atendeu às necessidades técnicas de qualidade para se obter um produto artístico profissional. Outro ponto importante era encontrar o posicionamento adequado do gravador. Após inúmeros testes, o melhor resultado foi o mais próximo da campana do oficleide, com uma leve inclinação para o corpo do instrumento (fig. 49). Além disso, fiz algumas adaptações na minha sala de estudo na tentativa de melhorar a qualidade acústica do ambiente. Para isso, foram usados colchões e cobertores para absorver ruídos externos e a reverberação da própria sala.

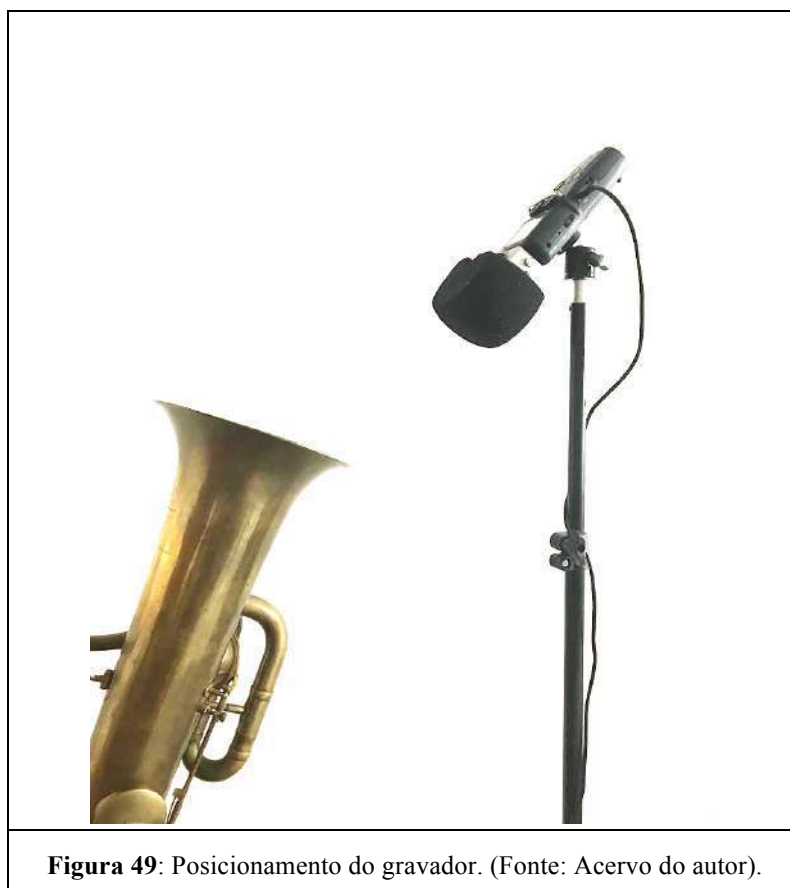


Figura 49: Posicionamento do gravador. (Fonte: Acervo do autor).

Antes de dar início às gravações, contatei novamente todos os músicos para saber suas disponibilidades e possibilidades para realizá-las remotamente. Alguns deles já haviam se organizado e adquirido equipamentos de gravação, enquanto outros possuíam apenas o

celular. Com essas informações iniciei a gravação das bases e o ponto de partida era definir o andamento metronômico de cada música. Após esse passo preparei duas contagens: a primeira para a claquete (que é fundamental para sincronização dos vídeos) e a segunda para iniciar a música. Ouvindo o metrônomo e com afinador em 442Hz, gravei o oficleide guia em todas as faixas. Nas gravações utilizei um oficleide em Dó, de 11 chaves da marca *Gautrot* (fig. 50), fabricado em 1889.



Figura 50: Oficleide *Gautrot* em Dó utilizado nas gravações. (Fonte: Acervo do autor).

Antes de enviar o material para os músicos, foram definidas algumas estratégias de gravação. Para o áudio não era necessário gravar num ambiente com isolamento acústico profissional, porém a escolha de um local silencioso e com o mínimo de reverberação seria fundamental para o melhor resultado. Também na tentativa de gerar um material de melhor qualidade para edição, foi aconselhada a utilização de gravador ou microfone externo. Para o vídeo, todos deveriam posicionar a câmera na horizontal, fixada e alinhada. Recomendou-se usar a câmera traseira, já que a frontal tem resolução inferior. Os formatos preferencias para entrega dos vídeos foram MPEG-4, AVI, WMV, MP4 e as resoluções recomendadas, 1280x720p (HD) a 60fps ou 1920x1080 (Full HD) a 60fps. Sobre a iluminação, foi sugerido um ambiente com luz equilibrada com o objetivo de conseguir uma melhor qualidade de

imagem do vídeo. Sobre o cenário, na tentativa dos vídeos terem uma unidade maior, foi pedido que os músicos gravassem com fundo branco e neutro, e que, na medida do possível, fossem evitados locais com muitos objetos, como prateleiras ou estantes.

Participaram das gravações os músicos: Aquiles Moraes, Leonardo Miranda, Leonardo Pereira, Lucas Arantes, Lucas Oliveira, Magno Júlio, Marlon Júlio, Maycon Júlio, Mauricio Carrilho, Marcus Thadeu, Miguel Miranda, Pablo Carrilho, Paulo Aragão, Pedro Paes, Rafael Mallmith, Rui Alvim e Tadeu Santinho. O primeiro a receber o material foi o percussionista Marcus Thadeu, que gravou pandeiro em cinco faixas e bateria em três. Uma semana depois, recebi de volta todas as percussões gravadas. Eu mesmo fiquei responsável pela edição dos áudios utilizando o *software Logic*. Depois de sincronizar o pandeiro com o oficleide, enviei as faixas para Mauricio Carrilho gravar os violões e, após alguns dias, recebi de volta o material para fazer a edição do violão com o pandeiro e o oficleide. Esses passos foram repetidos a cada nova participação. Um processo muito mais trabalhoso por ser remoto, mas meu objetivo era criar interações espontâneas entre os músicos a medida em que cada instrumento era adicionado à base. O período de gravação durou em torno de três meses, entre novembro de 2020 e janeiro de 2021.

Com todas as participações gravadas, era hora de iniciar edição de todo material. Eu trabalhei na edição dos áudios e os vídeos ficaram por conta do editor de vídeo Pablo Carrilho. Com os áudios editados, fiz contato com o técnico João Ferraz para mixagem e masterização. Esse processo de finalização durou em torno de três meses.

Realizar as gravações de forma remota foi um grande desafio. Tive que assumir um papel central em todas as etapas do processo, desde a pré-produção até a realização do produto final. Considero que foi uma experiência muito importante pra mim e que me fez adquirir habilidades em áreas que tinha pouco ou nenhum conhecimento. Tudo isso eu devo ao curso de mestrado profissional, que me abriu horizontes para que hoje eu seja um músico melhor e mais completo.

3.5 OS VÍDEOS

Neste tópico, além de apresentar os *links* dos vídeos que compõem o resultado da minha pesquisa, trago algumas informações a respeito dessas obras que, ao longo do trabalho, foram coletadas.

1 - A polca *Luiza* (<https://youtu.be/FgPha3dTgCs>) foi gravada pela primeira vez em 2002, no disco *Princípios do Choro* (Acari Records, 2002). Ela faz parte do acervo de

partituras do Instituto da Casa do Choro. A literatura do choro relata o caráter improvisatório dos contracantos tocados pelos oficleidistas. Com base nessa informação, foi incluído um *chorus* para improvisação, dando um pouco mais de liberdade de expressão ao solista.

2 - O Schottisch *Alzira* (<https://youtu.be/phEN4DCVSH8>) é uma composição inédita de Irineu de Almeida. Essa partitura foi encontrada no acervo Pixinguinha, no Instituto Moreira Salles, com manuscrito do próprio Pixinguinha. Vale destacar a utilização da bateria no arranjo, resgatando uma forma de acompanhamento muito comum nos schottisches escritos para bandas de música.

3 - *Não Vou Pra Isso* (<https://youtu.be/aaELtYvfo5g>) também faz parte do acervo Pixinguinha, sob a guarda do Instituto Moreira Salles, e é mais uma composição inédita de Irineu de Almeida. Esta polca tem um arranjo, do próprio Pixinguinha, escrito para o programa do Pessoal da Velha Guarda, exibido entre 1947 e 1952 e apresentado por Almirante.

4 - A polca *Suzana* (https://youtu.be/hluYpoP_BsQ) foi recuperada pelo pesquisador Alexandre Dias, fundador do Instituto Piano Brasileiro. É mais uma obra desconhecida do compositor. No manuscrito original continha a seguinte informação: “Se Cantas ao Violão, letra: Catulo da Paixão Cearense, Música: Irineu de Almeida (polca Suzana), registrada na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil”. Catulo da Paixão Cearense é considerado um dos maiores compositores da história da canção popular brasileira. Foi parceiro de Joaquim Callado, Luiz de Souza, João Pernambuco, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros. Na edição da partitura optou-se por manter o título da melodia de Irineu de Almeida.

5 - *Sinhá Belinha* (https://youtu.be/K_tH3rQYkeo) é um choro lento. Foi gravado por Mauricio Carrilho em 2002 no disco *Princípios do Choro* (Acari Records, 2002). Vale destacar no arranjo o diálogo entre melodia e contraponto, realizado pelo oficleide e o flugelhorn.

6 - *Adeus à Música* (<https://youtu.be/49OyP1n8ujg>) é, segundo manuscrito encontrado no acervo de partituras do Instituto Casa do Choro, sua “última composição”, datada de 1912. Também não foram encontrados registros fonográficos desta polca.

7 - *Bem Te Quero* (<https://youtu.be/fa0p8cHAKv4>), recolhida por Mauricio Carrilho em 2002 e editada no caderno dos *Princípios do Choro* (Acari Records, 2002), é uma das pérolas do repertório autoral de Irineu de Almeida. Nesse arranjo, optou-se por utilizar uma formação camerística, com oficleide e dois violões.

8 - *Boêmia Terra* (<https://youtu.be/srnIfw3sN30>) é, sem dúvida, uma das obras mais conhecidas de Irineu de Almeida. Existem diversos manuscritos e muitas gravações deste maxixe. Para esta gravação, convidei o flautista Leonardo Miranda para reviver o duo Irineu x Pixinguinha, que realizou uma série de gravações, em 1911, para a Casa Faulhaber.

9 - A valsa *Noiva do Sargento* (<https://youtu.be/9iqLr0iRnzE>) é o título de uma opereta de Benjamin de Oliveira, para a qual Irineu de Almeida escreveu a música. Essa obra foi recuperada graças à pesquisa realizada na discografia brasileira em 78 rpm, com a ajuda do pesquisador Sandor Buys. Foi encontrado apenas um fonograma, gravado em disco Odeon (108.645), pela banda do Escudeiro. Para se manter a originalidade da obra, o arranjo foi inspirado nas bandas de coretos, muito comuns nas cidades do interior.

10 - O maxixe *Borboleta Rosa* (https://youtu.be/MeP_m2_mBbg), gravado em disco Odeon nº 10.201, é mais uma obra que, graças a colaboração do pesquisador Sandor Buys e seu acervo em 78 rpm, foi possível recuperar. A partitura foi transcrita a partir da gravação original de 1905. Para esse vídeo foi convidado o grupo de choro Os Matutos, que tem um trabalho de destaque em pesquisa de partituras nas bandas e fazendas centenárias do interior do Estado do Rio.



<https://www.youtube.com/playlist?list=PLgYfNXJzkG3AdNUsknWFHLjWi-KoRNSUx>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a investigar o repertório autoral de Irineu de Almeida, bem como a prática do oficleide como instrumento solista no choro, a partir da elaboração e disponibilização de gravações em áudio e vídeo de dez choros de Irineu de Almeida e um caderno de partituras com suas composições. Os produtos artísticos finais – gravações em áudio e vídeo e partituras – entregues neste mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, são resultados da análise e revisão biográfica da vida e obra do compositor e instrumentista Irineu de Almeida, da história do oficleide e sua utilização no choro e, principalmente, das experiências adquiridas em minha vida artístico-musical como instrumentista de choro.

O oficleide exerceu um papel de fundamental importância na história do choro e na consolidação do gênero. Instrumento versátil, com atuação em sinfonias e na música urbana e popular, ajudou também a consolidar a trajetória de um dos mais importantes compositores e instrumentistas brasileiros do período. Esta pesquisa procurou mostrar também a importância do músico, através de uma revisão biográfica com fatos de sua vida e obra.

Os caminhos percorridos em busca do oficleide, não somente do instrumento, mas de seu conceito, de seu repertório, das vidas que foram estruturadas ao seu redor e de minha própria trajetória como novo oficleidista, me aproximaram da linguagem como em nenhum outro momento. As primeiras experiências com o instrumento e, progressivamente, a imersão na obra de Irineu de Almeida abriram portas para diversos projetos em torno do tema.

A busca pela obra de Irineu de Almeida ampliou as possibilidades de utilização prática do repertório do choro, pois o material encontrado passou por minucioso estudo, revisão melódica e harmônica, digitalização, editoração, e o produto resultante - o caderno de partituras - passou por um cuidadoso estudo de *layout*. A elaboração e concepção dos arranjos e os processos para realização das gravações remotamente ampliaram os conhecimentos de timbres e sonoridades possíveis. É importante destacar que por muitos anos o oficleide esteve fora das rodas de choro e que, a partir da pesquisa, do estudo detalhado do repertório de choros do Irineu de Almeida e da prática do instrumento para o qual ele compôs as obras, foi possível desenvolver, além da base técnica, uma performance madura e consciente do instrumento dentro da linguagem do choro.

Uma das contribuições deste trabalho é a edição de um caderno com as composições de Irineu de Almeida, com partituras revisadas e cifradas, que certamente serão

documentos necessários à propagação da obra desse importante compositor. Ressalto também a importância deste estudo para a ampla visibilidade e resgate da prática do oficleide, pois se trata do primeiro registro em vídeo, no Brasil, em que o instrumento atua como solista.

Minha expectativa é que os resultados obtidos na pesquisa para esta dissertação sejam de grande valia para a difusão da obra de Irineu de Gomes Almeida, colocando-o em uma merecida posição de destaque na história da música brasileira, por sua contribuição ao gênero e aos subgêneros do choro. Espero também que o oficleide tenha uma nova história a ser contada por aqueles que se sentirem provocados a conhecê-lo, e por que não, aprendê-lo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. **O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1979.

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.

AMORIM, HUMERTO. **Pedro Nolasco Baptista: traços biográficos e atividades musicais em Pernambuco (1832 – 1865)**. Orfeu, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 230 - 256, 2018.

AUGUSTO, Antonio J. **Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (NIREZ). **Discografia Brasileira em 78 rpm**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BERLIOZ, Hector. **Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes**. Paris: Schonenberger, 1844.

BEVAN, Clifford. **The Tuba Family**. 2ª Edição, Winchester: Piccolo Press, 2000.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Hemeroteca Digital**. Sítio da Internet. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>. Acesso em 10/05/2021.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CALIXTO, Bruno. **O sax é um instrumento que nasceu pra dar certo**. O Globo. Rio de Janeiro. Ano XC, n. 29.842, 21 de Abril de 2015. Primeiro caderno, p.2.

CAMPOS, Marcelo Jardim de. **A Banda do Villa: a obra para banda de música de Heitor Villa-Lobos**. 2015, 322 f. Tese. Doutorado em Música. Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CASA DO CHORO. **Acervo de partituras**. Sítio da internet. Disponível em: <<http://www.casadochoro.com.br>>. Acesso em 22/02/2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

CAZES, Henrique Leal. **Choro: do quintal ao Municipal**. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir; SÉVE, Mario; SOUZA, Rogério; SILVA, H. José da (DININHO). **Songbook de Choro**, Vol 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

COSTA, Haroldo. **Na Cadência do Samba**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

DAPIEVE, Arthur. **Oficleide**. O Globo. Rio de Janeiro. Ano XCI, n. 30.251. 03 de junho de 2016. Segundo Caderno, p.08.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. **Acervo de fonogramas em 78 rpm**. Sítio da internet. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br>>. Acesso em 11/05/2021.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. **Catálogo 78 rpm**. Sítio da internet. Disponível em: <<https://immub.org>>. Acesso em 12/11/2020.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Acervo de partituras**. Sítio da Internet. Disponível em: <<https://ims.com.br/acervos/musica>>. Acesso em 15/03/2021.

JUNIOR, Sebastião Nolasco. **O choro e suas interações com a banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940**. 2017, 292 f. Dissertação. Mestrado em Música. Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás, Goiania, 2017.

KHATTAR, Albert Savino. **Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas**. 2014, 127 f. Dissertação. Mestrado em Música. Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LÜSCHER, Pedro de Castro. **ALFREDO CAMARATE: república, civilização e patrimônio – as crônicas jornalísticas de uma Belo Horizonte em construção**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

MOURA, Jorge Antonio Cardoso. **Vibrações das Singularidades Culturais da Escola do Choro**. 2017, 282 f. Tese. Doutorado em Música. Faculdade de Educação – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

MYERS, Arnold. **Acoustical Factors in the Demise of the Oficleide**. Congresso Mundial de Acústica, Nara, 2004.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos**. 3º Edição, Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

SILVA, Erminia. **Circo – Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil**. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVA, Marília T. Barbosa da; FILHO, Arthur L. de Oliveira. **Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SOUZA, David Pereira de. **As Gravações Históricas da Banda do Corpo de Bombeiros (1902 – 1927): valsas, polcas e dobrados**. 2009, 161 f. Tese. Doutorado em Música. Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Tárík de. **Uma memorável aventura arqueológica**. Carta Capital. São Paulo. Ano XXII, n. 906. 22 de junho de 2016. p. 51.

TAUBKIN, Myriam. **Um Sopro de Brasil**. São Paulo: Projeto Memória Brasileira, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Livraria Santana Ltda., 1977.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc: história e inventário do choro**. Rio de Janeiro: do autor, 1984.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro**. Dissertação. Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

VIDILI, Eduardo Marcel. **PANDEIRO BRASILEIRO: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano**. Dissertação. Mestrado em Música. Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2017.

XAVIER, José Silas. **Choro - Aos Mestres com Ternura**. Encarte do Lp. FENAB, 1987.

XAVIER, José Silas; SILVA, Flatônio José da. **Bandas de Música de Ontem e de Sempre**. Encarte do Lp. FENAB, 1983.

ANEXO 1 – CERTIDÃO DE ÓBITO - IRINEU DE ALMEIDA

		
REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS		
ESTADO DO RIO DE JANEIRO 7º REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS E TABELIONATO		
Rua Joaquim Palhares nº. 267-B Estácio de Sá – Rio de Janeiro - RJ CEP: 20.260-080 CNPJ 30.918.825/0001-50 TEL.: (021) 2502-1527 e 2502-3913 Notário e Registrador: José Mauro Cavalcanti	Poder Judiciário - TJERJ Corregedoria Geral da Justiça Selo de Fiscalização Eletrônico EBAS-23561 KSA Consulte a validade do selo em: https://www3.tjrj.jus.br/sitepublico	
CERTIDÃO DE ÓBITO INTEIRO TEOR		
Matrícula: 089342 01 55 1914 4 00074 199 0000843 27		
CERTIFICO a pedido verbal do interessado, que revendo o livro de óbitos C-74, às fls. 199v, sob o nº de ordem 843, nele consta o termo do seguinte teor: "Número oitocentos e quarenta e três. Aos vinte e dois de agosto de mil novecentos e quatorze, nesta Capital e em meu Cartório compareceu Octavio da Rocha Vianna, brasileiro, casado, com vinte e sete anos de idade, funcionário público, morador a Rua Eleone de Almeida, número vinte e sete, na qualidade de morador da casa, exibiu um atestado médico do Doutor Jeronymo Baptista Pereira Sobrinho, na qual declara que na casa supre mencionada hoje, às onze horas e trinta minutos, faleceu: IRINEU GOMES DE ALMEIDA , natural da Capital Federal (atual Rio de Janeiro – RJ), do sexo masculino, com cinquenta e um anos de idade, professor de música, filho de quem ignora o nome, sendo causa de óbito tuberculose pulmonar, devendo ser sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier. Pelo declarante foi dito que o finado deixa dois filhos menores e não deixa bens. E para constar lavro o presente termo que lido, assina o declarante. Eu, Amadeu de Oliveira Campos, escrevente juramentado o escrevi. Eu, Pedro Ferreira do Serrado, escrivão, subscrevi e assino. (aa) Pedro Ferreira do Serrado e Octavio da Rocha Vianna." NADA MAIS continha o referido termo para aqui bem e fielmente transcrito em inteiro teor do próprio original ao qual me reporto e dou fé. Eu, Thays Cristina Luz de Paula, Escrevente Autorizada, digitei, extrai, subscrevo e assino pelo Oficial. *****		
Rio de Janeiro, 30 de junho de 2015.		
 THAYS CRISTINA LUZ DE PAULA ESCRIVENTE MAT. 9417583 CGJ/P 7ª RCPN e NOTAS		
Tabela R\$ 165,62	Arpen rj - AA 000719019 - P	

Assim como os viventes, também as tecnologias são submetidas a uma seleção implacável. Entre os instrumentos musicais, parte evolui e parte desaparece, substituída por cepas mais fáceis de afinar, mais estáveis e práticas. Eventualmente, porém, a sorte e a dedicação de um pesquisador trazem de volta à vida um engenho que parecia calado para sempre. É o que acaba de acontecer com o oficleide, graças a Everson Moraes.

Oficleide? O nome desse barítono extra-ordinário da família dos metais remete, em grego, a uma "serpente de chaves" por conta de forma e características. Na genealogia dos instrumentos, esteve entre o serpenião da Renascença e o saxofone. Chegou a ser o quarto instrumento mais popular nas pioneiras rodas de choro, na virada do século XIX para o XX. Em levantamento realizado a partir do livro "O choro: reminiscência dos antigos chorões" (1936), do carteiro e violonista-cavaquinista Alexandre Gonçalves Pinto, o crítico José Ramos Tinhorão chegou ao seguinte escore: de 285 músicos, 80 eram violonistas, 69 flautistas, 16 exclusivamente cavaquinistas e 15 oficleidistas.

No entanto, o oficleide desapareceu do Brasil depois da morte daquele que foi o seu maior ás, Irineu de Almeida (1863-1914), também conhecido como Irineu Batista, por conta da sobrecasaca que costumava usar. Sobrecasaca? Um Rio menos tórrido, decerto. Irineu foi quem descobriu e incentivou Pixinguinha ao frequentar a chamada Pensão Vianna, pertencente

E-mail: dapieve@oglobo.com.br

ARTHUR DAPIEVE OFICLEIDE

ao funcionário público e flautista Alfredo da Rocha Vianna, pai do gênio. Segundo o pesquisador, cavaquinista e arranjador Henri-que Cazes, a casa na Rua Vista Alegre, no Catumbi, se abria em quatro salas e oito quartos. Irineu morreu na própria Pensão Vianna, de tuberculose, aos 51 anos. Passou-se quase um século e...

Em 2013, o trombonista e bombardino fluminense Everson Moraes, hoje com 29 anos, encontrou um oficleide em mi bemol numa fazenda de café em Atibaia, interior de São Paulo. Intrigado, Everson comprou a fera e aprendeu a domá-la. Logo importou dois outros exemplares centenários da França, terra onde o instrumento foi inventado, por Jean Hilaire Asté, em 1817. Primeiramente usado na música de concerto, como na ópera "Olimpia", de Spontini, o oficleide chegou ao Brasil três décadas depois, nas bandas de música. Daí, viria a cair no gosto dos primeiros chorões para sustentar a "baixaria" nas execuções. Posteriormente, o violão de sete cordas assumiria essa função.

Para dar visibilidade, ou melhor, audibilidade à redescoberta, Everson pesquisou as composições de Irineu de Almeida e, tocando um cente-

Irineu tocou, na célebre primeira formação da Banda de Corpo de Bombeiros.

São riquíssimos os contrapontos entre flauta, corneta e oficleide em "Irineu de Almeida". A abertura da linda polca "O Lico sorrindo" — introdução na qual os três estão sós — serve como uma privilegiada amostra. No disco como um todo, o renascimento do instrumento soa ora como um trombone com surdina, ora como uma tuba com mais jogo de cintura, conferindo às músicas um peculiar molejo. Contudo, há uma única faixa em que ele é o solista: a polca "Quer coisa", gravada por Irineu em 1910.

"Tive a oportunidade de ouvir algumas gravações na casa do pesquisador Humberto Franceschi e muitas fichas começaram a cair", escreve Carrilho em um dos textos do excelente encarte. "Ouvindo Pixinguinha na flauta com Irineu no oficleide compreendi o som, belo e estranho, que na maturidade Pixinguinha extraía do sax tenor."

A propósito, "Irineu de Almeida e o oficleide, 100 anos depois" abre com o tango "São João debaixo d'água", cuja gravação original, feita em 1911 pelo grupo Choro Cartoca, do oficleidista, é considerada a estreia fonográfica de Pixinguinha, então com 14 anos. Também constam do CD, entre outras delícias, o tango brasileiro "Ai, Morcego!", música mais popular de Irineu, e as valsas "Irene" e "Despedida". Nesta, inédita, Everson, Aquiles e Leonardo são reforçados por Beatriz Stutz (clarinete) e Thiago Osório (tuba). O resultado não é menos que mágico. Por sinal, o álbum inteiro tem um poder mágico, encantatório, que parece tornar possível pegar um VII na Rio Branco e saltar na estação 1910. Sorte nossa que Everson encontrou a aquele oficleide. ●

Intrigado, Everson comprou a fera e aprendeu a domá-la. Logo importou dois outros exemplares centenários

LER, VER E OUVIR Bravo!

“A obra, completa-se.
A fama, conquista-se.
O corpo, oculta-se.
Caminho do Céu”

DAO DE JING
(EM LAOZI, EDITORA UNESP)



Everson Moraes (de vermelho) e seu grupo empreendem viagem musical ao tempo de Pixinguinha e outros grandes

o cortejo, no tango brasileiro *São João Debaixo d'Água*, a saltitante composição de Irineu que lançou Pixinguinha como flautista, no grupo Choro Carioca, em 1911.

O irmão de Everson, Aquiles Moraes, trocou o habitual trompete pelo cornet para aclimatar-

-se à época, como no marcial schottisch *Lembranças*, em que evoca toques de clarim. Completam o grupo central, flauta (Leonardo Miranda), cavaquinho (Lucas Oliveira) e pandeiro (Marcus Thadeu), com eventuais convidados como Paulo Aragão e Maurício Carrilho (violões de 7 cordas). Clarinete (Beatriz Stutz) e tuba (Thiago Osório) pontuam tanto a inédita valsa *Despedida* quanto a marcha *Arthur Azevedo*, ambas em clima de coreto, propício a evoluções da Banda do Corpo de Bombeiros, integrada por Irineu.

Raro registro de oficleide-solo, na gravação original do autor, de 1910, a polca *Qualquer Cosa* reaparece em outra faixa como choro, crivada de contrapontos como os da dupla formada nos anos 40 pelo discípulo Pixinguinha, já no sax, e o flautista Benedito Lacerda. Seccionado pelo coro do refrão-título, o tango brasileiro *Aí Morcego* injeta diversão nesta memorável aventura arqueológica. - Tárkic de Souza

Uma memorável aventura arqueológica

CEM ANOS DEPOIS DE APOSENTADO PELO MESTRE DE PIXINGUINHA, IRINEU DE ALMEIDA, O OFICLEIDE REAPARECE

Inventado na França, em 1817, pelo luthier Jean Hilaire Asté, para um concurso musical promovido pelo rei Luís XVIII, o oficleide empolgou eruditos da época. Berlioz, Wagner, Verdi, Rossini e Mendelssohn escreveram especialmente para o instrumento de sopro, antecessor da família dos saxofones, desembarcado no Brasil por volta de 1850, a bordo das primeiras bandas de música. Com sua sonoridade grave foi acolhido na baixaria dos grupos de choro inaugurais, no contraponto harmônico aos cavaquinhos e violões.

Na passagem do século XX, pontificavam oficleidistas, como Irineu de Almeida (1863-1914), o Irineu Batina, mestre de Pixinguinha, responsável por

sua estreia em disco, aos 14 anos. Com a morte de Irineu, o instrumento foi aposentado, mas reaparece, após um século, soprado pelo fluminense Everson Moraes, de 29 anos, formado no trombone e bombardino, num CD no qual revisita a obra do precursor. Após encontrar um avariado oficleide numa fazenda de café em Atibaia, interior paulista, Everson começou a estudá-lo, além de importar da França dois outros raros exemplares. Um deles, no registro em dó, abre



IRINEU DE ALMEIDA
E O OFICLEIDE
100 ANOS DEPOIS

Everson Moraes.
Biscoito Fino

Os Choros de
**Irineu
de Almeida**

Caderno de partituras

organização
Everson Moraes





Polka Arrivama Per Strinetti de...

A page of handwritten musical notation for a piece titled "Polka Arrivama Per Strinetti de...". The score is written on multiple staves using a system of rhythmic notation characteristic of early 20th-century popular music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The title is written in a cursive script at the top of the page.



Os Choros de
**Irineu
de Almeida**

Caderno de partituras



organização
Everson Moraes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL
EM MÚSICA – PROMUS

Irineu de Almeida e o oficleide

o resgate de um instrumento esquecido

© Copyright 2021 - Todos os direitos reservados

Pesquisa, revisão e edição das partituras Everson Moraes

Revisão harmônica Mauricio Carrilho e Paulo Aragão

Projeto gráfico Gabriel Leite

Fotografia Bel Junqueira

Agradecimentos

Instituto Casa do Choro, Escola Portátil de Música, Instituto Moreira Salles, Fundação Museu da Imagem e do Som, Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, Arquivo Nirez, Fundação Biblioteca Nacional e Instituto Piano Brasileiro. Aos queridos amigos Aquiles Moraes, Bel Junqueira, Gabriel Leite, João Ferraz, Leonardo Miranda, Leonardo Pereira, Lucas Arantes, Lucas Oliveira, Magno Júlio, Marlon Júlio, Maycon Júlio, Mauricio Carrilho, Marcelo Jardim, Marcus Thadeu, Miguel Miranda, Pablo Carrilho, Paulo Aragão, Pedro Paes, Pedro Paulo Malta, Rafael Mallmith, Rui Alvim, Sandor Buys e Tadeu Santinho.



Índice

Os choros de Irineu de Almeida	06
Irineu de Almeida	07
Oficleide	09
Everson Moraes (Bio)	10
Os Vídeos	11
Adeus à Música	13
Aí, Morcego!	15
Albertina	17
Alzira	19
Arthur Azevedo	21
Avenida Beira Mar	27
Bem Te Quero	29
Boêmia Terra	31
Borboleta Rosa	33
Carlotinha	35
Dainéa	37
De Onde Não Se Espera, Daí Vem	40
Digitalis	42
Eva	44
Ilka	46
Inocente Desejo	48
Irene	50
Jaci	52
Lambadinhas	54
Luiza	56
Mariana em Sarilho	58
Meu Ideal	60
Não Vou Pra Isso	62
Nininha	64
Noiva do Sargento	66
O Lico Sorrindo	68
Os Olhos Dela	70
Pisca-Pisca	72
Princesa de Cristal	74
Propícia	76
Qualquer Cousa	78
Ruth	80
São João Debaixo d'Água	82
Sinhá Belinha	84
Suzana	86
Graciosa	89
28 de Dezembro	91

Os choros de Irineu de Almeida

Boa parte da obra de Irineu de Almeida é desconhecida e alguns de seus manuscritos, sobreviventes ao tempo, só puderam ser encontrados por pesquisa em cadernos de partituras de antigos chorões. Tais anotações foram primordiais para a sobrevivência de parte considerável do repertório de choro do século XIX.

Em 2013, após adquirir meu primeiro oficleide, comecei a buscar por choros escritos por compositores oficleidistas. Me deparei, nessa busca, com o repertório autoral de Irineu de Almeida e, quase que de forma automática, comecei a aplicá-lo no estudo do instrumento. Ao olhar com mais atenção a obra do compositor, percebi que a grande maioria de suas músicas permanecia inédita, ou até mesmo desconhecida nos dias atuais. Segundo o pesquisador Ary Vasconcelos, "Irineu deixara mais de trinta obras impressas", mas tal repertório estava fragmentado em diversos acervos públicos e pessoais.

Com a ajuda do flautista e pesquisador Leonardo Miranda, fui em busca desse repertório, com pesquisa direcionada para os acervos da Casa do Choro, do Museu da Imagem e do Som, do Instituto Moreira Salles, da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, do Arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB) e o do Acervo do Retiro da Velha Guarda. Entre outros acervos consultados, incluo os cadernos do capitão João Jupyaçara Xavier, flautista, pioneiro do choro, que foi aluno de Joaquim Callado e que, em suas mais de mil páginas, preservou parte importante do repertório dos chorões do século XIX. Pesquisei também em fonogramas antigos, que poderiam conter gravações de composições das quais não teria sobrevivido algum manuscrito. Destaco aqui os acervos fonográficos da Discografia Brasileira em 78rpm, do pesquisador Miguel Angelo de Azevedo, o Nirez, e o acervo pessoal do colecionador Sandor Buys.

O processo seguinte implicava na digitalização do material encontrado, uma pesquisa mais focada sobre tal material e estabelecimento das versões finais de cada obra. Nesse ponto, foram de imensa ajuda as colaborações dos arranjadores Mauricio Carrilho e Paulo Aragão, os quais fizeram minuciosa revisão das harmonias.

Este caderno de partituras surge como resultado do mestrado profissional que realizei na Escola de Música da UFRJ e, fruto de todo esse processo, traz a obra completa de Irineu Gomes de Almeida em uma edição digna de um dos mais importantes nomes do choro no Rio de Janeiro e no Brasil. Minha expectativa é que este trabalho tenha grande valia para a difusão de sua obra em toda parte. Salve "Batina!"

Rio, 02 de setembro de 2021.

Irineu de Almeida

Compositor, professor, trombonista, bombardinista e oficleidista, Irineu Gomes de Almeida nasceu no dia 23 de novembro de 1862, no Rio de Janeiro. Estudou no Conservatório Imperial de Música, formando-se nos cursos de harmonia, contraponto e fuga. Foi também conhecido pelo curioso apelido de “Irineu Batina”, por usar invariavelmente uma sobrecasaca comprida, semelhante a uma batina. Integrou a primeira formação da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1896), na qual atuou sob a regência de Anacleto de Medeiros (1866 - 1907). Nessa época, frequentando as rodas do “Ao Cavaquinho de Ouro”, fez amizade com importantes músicos como Villa-Lobos, Luiz de Souza e Quincas Laranjeiras.

Foi parceiro do célebre palhaço Benjamin de Oliveira, e escreveu músicas para diversas operetas, destinadas ao teatro de circo, principalmente para o circo Spinelli. Destacam-se “A Princesa Cristal”, “Colar Perdido”, “A Filha do Campo” e “A Noiva do Sargento”. Por volta de 1907, passou a frequentar a casa de Alfredo da Rocha Vianna (pai de Pixinguinha), conhecida como “Pensão Vianna”, no bairro do Catumbi. Lá, conheceu Pixinguinha, então com dez anos de idade, e tornou-se seu professor de música, sendo fundamental para o início da carreira musical do menino, com forte influência artística no jovem a partir de então. Em 1911, convidou Pixinguinha a fazer parte do rancho Filhas da Jardineira, importante grupo carnavalesco da época, do qual era diretor de harmonia. No mesmo ano, Pixinguinha fez sua estréia fonográfica com o grupo Choro Carioca, a polca “Nhonhô em Sarilho”. Nessa gravação, Pixinguinha tocou a melodia principal na flauta, enquanto Irineu ficou responsável pelos contracantos no oficleide. Irineu de Almeida gravou também com o grupo Choro Carioca, para a Casa Faulhaber, outras composições de sua autoria, como a polca “Albertina”, o schottisch “Salve”, o tango brasileiro “Aí, Morcego!” e a polca “Qualquer Cousa”.

Sobre Irineu, diz Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”:

“Este professor e maestro era conhecido no meio do choro por “Batina”, porque este bom e amável amigo para mim inesquecível, assim como para todos, andava sempre de sobrecasaca comprida, muito em voga naquela época. O seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias líricas ele era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros.”[...]“Irineu era um tipo gordo de altura regular, muito bonachão. Faleceu inesperadamente, deixando um grande vácuo na roda dos chorões.”

Faleceu no dia 22 de agosto de 1914, na Pensão Vianna, aos 51 anos, vítima de uma tuberculose pulmonar, e deixou dois filhos, ainda menores de idade à época.



Convescote realizada em 1 de novembro de 1906 na Ilha de Paquetá, pelo pessoal que trabalhava no pavilhão de São Luiz, cujo choro foi organizado por Amphilophio Telles. Da esquerda para direita: Horácio Theberge, violão; Irineu de Almeida, oficleide; Luiz de Souza, piston; Jatahy, trombone; Luiz Gonzaga da Hora, bombardão; João dos Santos, clarinete e Estulano, violão.



Rancho Carnavalesco Filhas das Jardineiras. Na fila de trás, à esquerda, Irineu de Almeida. Pixinguinha é o sexto da esquerda para a direita, com chapéu e flauta.



Oficleide

Inventado em 1817 pelo fabricante de instrumentos francês Jean Hilaire Asté (1775-1840), o oficleide foi rapidamente difundido por toda a Europa, tendo sido produzido principalmente na França, Alemanha e Inglaterra. Constituindo-se por uma família completa, com os oficleides soprano, alto ou quinticlave, baixo e contrabaixo, alcançou enorme sucesso no século XIX. Alguns dos mais importantes compositores da época escreveram para o instrumento, tais como Camille Saint-Saëns, Felix Mendelssohn, Gaetano Donizetti, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Hector Berlioz, Richard Wagner e Robert Schumann. Sua chegada ao Brasil se deu por volta de 1830 e um dos primeiros músicos a se destacar no instrumento foi o pernambucano Pedro Nolasco Baptista (?-1865), que escreveu diversas peças para oficleide, além de ter atuado como solista no instrumento em orquestras e bandas do Rio de Janeiro e Pernambuco.

No surgimento do choro, os contrapontos, tão característicos do gênero, eram tocados pelos oficleidistas de forma improvisada. O oficleide conduzia os baixos, dando mais clareza à harmonia tocada pelos cavaquinhos e violões. Mais tarde essa função foi incorporada pelo violão de 7 cordas. O instrumento é considerado por estudiosos como central na história do choro.

Na Europa o oficleide começou a cair em desuso por volta de 1880, com o sucesso da família dos sax-horns e saxofones, inventados por Adolphe Sax (1814-1894). O saxofone se revelou um instrumento muito mais equilibrado, e logo caiu no gosto dos músicos da época. Outro fator responsável pelo declínio do oficleide foi a introdução da tuba na orquestra sinfônica, instrumento que correspondia à demanda por maior volume de som nos registros graves e um melhor controle de afinação. Com sua menor utilização e consequentemente comercialização, por volta de 1901 a marca fabricante francesa Couesnon, umas das últimas fabricantes de oficleides, deu por encerrada sua produção.

No Brasil, o oficleide chegou a ser o quarto instrumento mais utilizado no choro, ao final do século XIX, segundo levantamento feito a partir do livro “O choro: reminiscência dos chorões antigos” (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto. Apesar disso, misteriosamente desapareceu por completo das rodas de choro, sendo por muitos anos considerado extinto.

Everson Moraes

Nascido em Cordeiro-RJ, iniciou seus estudos na Sociedade Musical Fraternidade Cordeirense. É Bacharel em trombone pela UNIRIO e integrante do grupo de choro "Os Matutos", que desenvolve uma importante pesquisa de partituras em fazendas e bandas centenárias da região serrana do Estado do Rio. Trabalha com importantes artistas da música popular brasileira, tais como: Ney Matogrosso, João Bosco, Francis Hime, Zeca Pagodinho, Mário Adnet, Nailor Proveta, Zé Renato, Maurício Carrilho, Cristovão Bastos, dentre outros. Foi professor de trombone em diversos festivais pelo país, como por exemplo: I Festival Internacional de Metais da UNIRIO, Painel Funarte de Música Popular, Oficina de Música de Curitiba, IV Festival Internacional de Trombones da UNIRIO, II Seminário Internacional de Performance e Pesquisa em Instrumentos de Metais e Painel Funarte de Bandas de Música. Em 2013 adquiriu um oficleide centenário, e iniciou um trabalho de resgate da história e da prática do oficleide na música brasileira, gravando em 2015 o disco "Irineu de Almeida e o Oficleide - 100 Anos Depois", lançado pela gravadora Biscoito Fino. Em 2018 foi aprovado no concurso público para integrar a Orquestra Sinfônica da UFRJ, obtendo o 1º lugar.



os Vídeos



Neste tópico, além de apresentar os links dos vídeos que compõem o resultado da minha pesquisa, trago algumas informações a respeito dessas obras que, ao longo do trabalho, foram coletadas.

1 - A polca LUIZA <https://youtu.be/FgPha3dTgCs> foi gravada pela primeira vez em 2002, no disco Princípios do Choro (Acari Records, 2002). Ela faz parte do acervo de partituras do Instituto da Casa do Choro. A literatura do choro relata o caráter improvisatório dos contracantos tocados pelos oficleidistas. Com base nessa informação, foi incluído um chorus para improvisação, dando um pouco mais de liberdade de expressão ao solista.

2 - O Schottisch ALZIRA <https://youtu.be/phEN4DCVSH8> é uma composição inédita de Irineu de Almeida. Essa partitura foi encontrada no acervo Pixinguinha, no Instituto Moreira Salles, com manuscrito do próprio Pixinguinha. Vale destacar a utilização da bateria no arranjo, resgatando uma forma de acompanhamento muito comum nos schottisches escritos para bandas de música.

3 - NÃO VOU PRA ISSO <https://youtu.be/aaELtYvfo5g> também faz parte do acervo Pixinguinha, sob a guarda do Instituto Moreira Salles, e é mais uma composição inédita de Irineu de Almeida. Esta polca tem um arranjo, do próprio Pixinguinha, escrito para o programa do Pessoal da Velha Guarda, exibido entre 1947 e 1952 e apresentado por Almirante.

4 - A polca SUZANA https://youtu.be/hluYpoP_BsQ foi recuperada pelo pesquisador Alexandre Dias, fundador do Instituto Piano Brasileiro. É mais uma obra desconhecida do compositor: No manuscrito original continha a seguinte informação: "Se Cantas ao Violão, letra: Catulo da Paixão Cearense, Música: Irineu de Almeida (polca Suzana), registrada na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil". Catulo da Paixão Cearense é considerado um dos maiores compositores da história da canção popular brasileira. Foi parceiro de Joaquim Callado, Luiz de Souza, João Pernambuco, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros. Na edição da partitura optou-se por manter o título da melodia de Irineu de Almeida.

5 - SINHÁ BELINHA https://youtu.be/K_tH3rQYkeo é um choro lento. Foi gravado por Mauricio Carrilho em 2002 no disco Princípios do Choro (Acari Records, 2002). Vale destacar no arranjo o diálogo entre melodia e contraponto, realizado pelo oficleide e o flugelhorn.

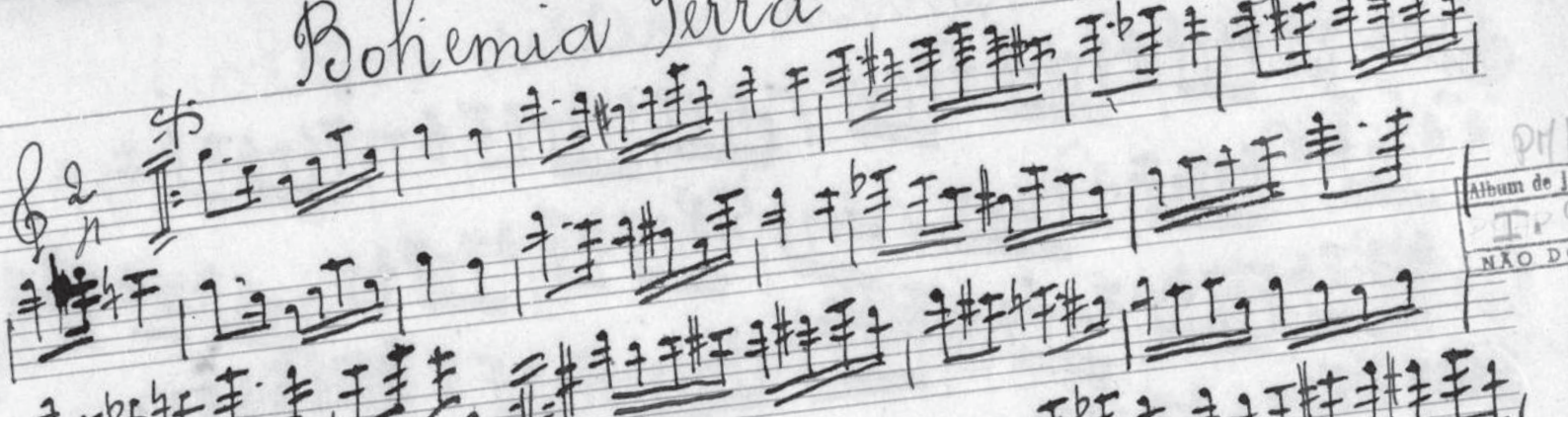
6 - ADEUS À MÚSICA <https://youtu.be/49OyPI n8ujg> é, segundo manuscrito encontrado no acervo de partituras do Instituto Casa do Choro, sua "última composição", datada de 1912. Também não foram encontrados registros fonográficos desta polca.

7 - BEM TE QUERO <https://youtu.be/fa0p8cHAKv4>, recolhida por Mauricio Carrilho em 2002 e editada no caderno dos Princípios do Choro (Acari Records, 2002), é uma das pérolas do repertório autoral de Irineu de Almeida. Nesse arranjo, optou-se por utilizar uma formação camerística, com oficleide e dois violões.

8 - BOÊMIA TERRA <https://youtu.be/srnlfw3sN30> é, sem dúvida, uma das obras mais conhecidas de Irineu de Almeida. Existem diversos manuscritos e muitas gravações deste maxixe. Para esta gravação, convidei o flautista Leonardo Miranda para reviver o duo Irineu x Pixinguinha, que realizou uma série de gravações, em 1911, para a Casa Faulhaber.

9 - A valsa NOIVA DO SARGENTO <https://youtu.be/9iqLr0iRnzE> é o título de uma opereta de Benjamim de Oliveira, para a qual Irineu de Almeida escreveu a música. Essa obra foi recuperada graças à pesquisa realizada na discografia brasileira em 78 rpm, com a ajuda do pesquisador Sandor Buys. Foi encontrado apenas um fonograma, gravado em disco Odeon (108.645), pela banda do Escudeiro. Para se manter a originalidade da obra, o arranjo foi inspirado nas bandas de coretos, muito comuns nas cidades do interior.

10 - O maxixe BORBOLETA ROSA https://youtu.be/MeP_m2_mBbg, gravado em disco Odeon nº 10.201, é mais uma obra que, graças a colaboração do pesquisador Sandor Buys e seu acervo em 78 rpm, foi possível recuperar. A partitura foi transcrita a partir da gravação original de 1905. Para esse vídeo foi convidado o grupo de choro Os Matutos, que tem um trabalho de destaque em pesquisa de partituras nas bandas e fazendas centenárias do interior do Estado do Rio.



Partituras



Adeus à Música

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 86

5

9

13

17

21

DC e \emptyset I

Detailed description: This is a musical score for a polka in 2/4 time, key of G major. It consists of six staves of music. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 86. The notation includes various chords such as G, G/B, D7/A, D7, D7/A, D/C, B7, E7, Am, D7/F#, G, E7, A7/C#, D7, G, C, C/G, C, C/G, C/E, Eb°, G7/D, E7/G#, E7, Am, Am/G, D7/F#, D7, G7, C, C/G, C, Gm6/Bb, A7, A/G, Dm/F, D7/F#, Fm6, C/E, Eb°, G7/D, G7, and C. The score ends with a double bar line, a repeat sign, and the instruction 'DC e \emptyset I'.

♩1
25 G Gm G/F Cm/E_b G⁷/D Cm Cm/B_b

30 D⁷/A D⁷/F[#] Gm D⁷/A Gm/B_b D⁷/A

34 Gm G/F Cm/E_b G⁷/D Cm E_b/D_b

38 Gm/D D⁷/A D⁷ Gm D⁷ Gm DC e ♩2

♩2
42 G

Aí, Morcego!

Tango brasileiro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 82

Chords: C, C/G, C, C/G, C, C/G, G7/B, G7, G7/B, G7, C, E7, Am, D7, G7, C, C/G, C, C/G, C7, C7/E, F, F, F#0, C/G, C/G, G7, C, C, D7, G, Gmaj7, C/E, Cm6/Eb, G/D, E7, A7, D7, G, G7, F7/A

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

29 $B\flat 6$ $C\sharp 0$ G/D G/B $D7/A$ $D7$

33 G G \emptyset C $C7$

1 2

ao % e \emptyset I

36 F $C7$

40 $A7$ Dm $G7$ $C7$

44 F $F7$ $B\flat$

48 B^0 F/C $C7$ F

Aí, Morcego!

52 F $\emptyset 2$ C

2

ao % e \emptyset 2

53

Albertina

Tango brasileiro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 86

Chords: Gm Eb/D_b D/C D7/F_# Gm

Chords: Gm D/A A7(9) D7

Chords: Gm Eb/D_b D/C D7/F_# Gm G/F

Chords: Cm/E_b Eb/D_b Gm/D Gm Em7(b5) D7/F_# Gm

Chords: F F/E_b B_b/D G7(9) C7 F7 B_b6

Chords: Ab/G_b Db/F B° F/C C7 F

25 F F/E_b B_b/D G⁷(b9) C⁷ F⁷ B_b6

29 B_b/A_b E_b/G E_bm/G_b B_b/F F⁷ B_b6

33 G_m G D⁷/F[#] D⁷ G/B

38 G B_m/F[#] F[#]7/C[#] F[#]7 B_m D⁷

42 G D⁷/A D⁷ D/C G/B

46 G G^o G/D D⁷ G

50 G_m



Alzira

Schottisch

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 116

C A7/C# Dm Dm/C G7/B G7 C Am6 G7

5 C C# G/D G/B A7 A/G D7/F# G7

9 C A7 Dm Dm/C G7/B G7 C7

13 Ab/Gb C/G Am7 D7 G7 C

17 C B7 Em B7/F# Em/G E7/G# F7 E7 E/D

21 Am/C Am B7/D# B7 Em Em/D F#7/C# F#7

25 **B7** **D7** **D/C** **G/B** **G/D** **G7** **G7/B**

29 **C** **C#°** **G/D** **G/B** **Am7** **D7**

33 **G** **B7** **G** **G7** **ao** **Se** **Ø1** 35 **C** **C7**

36 **F** **A7/E** **Dm** **Bb7** **A7** **D7/F#**

40 **Gm** **Gm/Bb** **F/A** **F/C** **G7/B** **G7** **C7**

44 **F** **Am7(b5)** **Eb/G** **F7** **Bb**

48 **Db/Cb** **F/C** **Dm7** **Gm7** **C7** 1. **F** **C7**

52 2. **F** **G7** **ao** **Se** **Ø2** 53 **C**

Arthur Azevedo

Marcha

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 112

Flautim *f*

Flauta *f*

Clarinete *f*

Trompete *f*

Oficleide *f*

Tuba *f*

Caixa *f*

Pratos *f*

Bumbo *f*

Flt. *f*

Fl. *f*

Cl. *f*

Tpt. *f*

Ofi. *f*

Tb. *f*

Cx. *f* Marca *mp*

Pts. *f* *mp*

Bb. *f* *mp*

Musical score for measures 13-18. The score includes parts for Flute (Flt.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Oboe (Ofi.), Trombone (Tb.), Cor Anglais (Cx.), Percussion (Pts.), and Bassoon (Bb.). The key signature is B-flat major. The score features dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *mp*, *p*, and *mf*. There are also trills (*tr*) and triplets (*3*) indicated. The music is written in a 2/4 time signature.

Musical score for measures 19-24. The score includes parts for Flute (Flt.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Oboe (Ofi.), Trombone (Tb.), Cor Anglais (Cx.), Percussion (Pts.), and Bassoon (Bb.). The key signature is B-flat major. The score features dynamic markings such as *f* and *tr*. There are also trills (*tr*) and triplets (*3*) indicated. The music is written in a 2/4 time signature.

Musical score for measures 25-30. The score includes parts for Flute (Flt.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Oboe (Ofi.), Trombone (Tb.), Cymbal (Cx.), Percussion (Pts.), and Bass Drum (Bb.). The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of articulations, including slurs and accents, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). Triplet markings (3) are present in several measures. The Cymbal part is marked with a 'Marca' (march) style. The Percussion and Bass Drum parts play a steady, rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 31-36. This section includes first and second endings for measures 31-32. The key signature remains B-flat major. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Triplet markings (3) are used throughout. The score shows a transition in dynamics and articulation between the two endings. The Percussion and Bass Drum parts continue with their rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 37-42. The score includes parts for Flute (Flt.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Oboe (Ofi.), Trombone (Tb.), Cor Anglais (Cx.), Percussion (Pts.), and Bassoon (Bb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of dynamics, including *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are several triplet markings (3) and accents (>) throughout the passage. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass instruments have more active parts.

Musical score for measures 43-48. The score includes parts for Flute (Flt.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Oboe (Ofi.), Trombone (Tb.), Cor Anglais (Cx.), Percussion (Pts.), and Bassoon (Bb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of dynamics, including *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). There are several triplet markings (3) and accents (>) throughout the passage. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass instruments have more active parts.

49

Flt. Marcado *ff*

Fl. Marcado *ff*

Cl. Marcado *ff*

Tpt. *f*

Ofi. *f*

Tb. *f*

Cx. Marca *f*

Pts. *f*

Bb. *f*

55

Flt.

Fl.

Cl.

Tpt.

Ofi.

Tb.

Cx.

Pts.

Bb.

This musical score is for Arthur Azevedo's piece "6". It is arranged for a large ensemble and is divided into two systems. The first system covers measures 61 to 76, and the second system covers measures 77 to 82. The score includes parts for Flute (Flt.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tb.), Percussion (Pts.), and Bass Drum (Bb.).

System 1 (Measures 61-76):

- Flt. / Cl.:** Both parts play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The melody is marked with a *p* dynamic and includes accents and slurs.
- Tpt. / Ofi.:** The Trumpet part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (marked with a '3') and accents. The Oboe part plays a similar rhythmic pattern with accents.
- Tb.:** The Trombone part plays a steady eighth-note accompaniment.
- Cx.:** The Cymbal part plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pts. / Bb.:** The Percussion and Bass Drum parts play a simple rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 77-82):

- Flt. / Cl.:** The melodic line continues, moving to a half note D5 and then a half note E5. It includes slurs and accents.
- Tpt. / Ofi.:** The rhythmic patterns continue, with accents on the notes.
- Tb.:** The eighth-note accompaniment continues.
- Cx.:** The cymbal part continues with its rhythmic pattern.
- Pts. / Bb.:** The percussion and bass drum parts continue their accompaniment.

Avenida Beira Mar

Choro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 78

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 78. It consists of seven staves of music. The key signature has one sharp (F#). The chords are: G7/D, G7, C, E7, Am7, F#0, C/G, G7, C, G7/D, G7, C, E7, Am7, F#0, C/G, C/E, Dm, G7, C, C, G/D, A7/E, D7, G, G, E7, A7/C#, D7, G, G/D, A7/E.

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

28 D7 G G7 C D7/F# G E7

32 A7/C# D7 G G

ao % e 01

01 C C7 F D7 G7/B G7 C7

39 F Dm F/Eb Am/E E7(b9)

43 Am7 C7 F6 D/C G7/B G7 C7

47 F6 D7 Gm G7/B F/C C7

51 F6 F6 C/E

ao % e 02

02 C



Bem Te Quero

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 162

G E7 A7/C# A7 Cm6 D7(b9)

7 G6 D7/A G G7/D F#7/C# F#7

13 F#/E Gm6/Bb Bm6 Bbm6 Am6 G E7 A7/C#

20 A7 D7 D7/F# G F#7 Dm6/F E7

27 Am Cm6 G/B D7(b9) Φ_2^1 G

33 D D/F# G G7/D F#7/C#

38 F#7 Em6/B Bm7 G E7/G# D/A

44 $D/F\#$ E_m $A7$ D

DC e $\emptyset 1$

$\emptyset 1$

49 G $G7$ F/A G/B

54 F/C $G7/B$ $G7(9)$ C/E $G7/D$ $A7/C\#$

60 $A7$ D_m D_m/F $D7/F\#$ $D7$ $G7$

66 C° $G7$ F/A G/B F/C $G7/B$

72 $G7(9)$ C/E C/Bb A_b7 A_b/G_b C/G

78 A_m7 F_m6/A_b $G7$ C

DC e $\emptyset 2$

$\emptyset 2$

83 G



Boêmia Terra

Maxixe

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 86

C G7/D G7 C

5 A7 D7/F# G7 C

9 C G7/D E7 Am7

13 F#° C/G A7 D7/F# G7 C

17 G E7 Am7 D7 D7/F# G

21 G/B E7 A7 D7 G° G

25 E7/G# E7 Am7 B7/D# B7 Em

29 Bb° G/B E7 A7/C# D7 G

33 C C7 F C7/G C7 F

38 D7/F# G7 C7 F

42 F C7/G A7 Dm7

46 Db/Cb F/C D7 G7/B C7 F

50 C



Borboleta Rosa

Maxixe

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 102

E \flat C $_m$ B \flat /D B \flat C $_m$ F $_7$ B \flat

5 B \flat F $_7$

11 B \flat G $_7$

16 C $_m$ E \flat C $_m$ B \flat /F B \flat /D C $_m$ F $_7$ $\text{\textcircled{0}}_2$ B \flat

21 F D $_7$ /F \sharp G $_7$ C $_7$ F F/A A \flat

26 C $_7$ /G C $_7$ F F D $_7$ /F \sharp G $_7$

31 A $_7$ D $_m$ B \flat F/C

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of six systems of music. The first system (measures 1-4) features a melody with eighth and quarter notes, accompanied by chords Eb, Cm, Bb/D, Bb, Cm, F7, and Bb. The second system (measures 5-10) includes a repeat sign and chords Bb and F7. The third system (measures 11-15) has chords Bb and G7. The fourth system (measures 16-20) includes Cm, Eb, Cm, Bb/F, Bb/D, Cm, F7, and a 2-measure rest. The fifth system (measures 21-25) features F, D7/F#, G7, C7, F, F/A, and Ab. The sixth system (measures 26-30) includes C7/G, C7, F, F, D7/F#, and G7. The seventh system (measures 31-34) includes A7, Dm, Bb, and F/C.

35 C_7 F ao $\%e \Theta 1$

$\Theta 1$

37 B_b E_b B_b7

42 E_b E_b E_b

47 E_b C_7 F_m A_b F_m E_b/B_b E_b/G

52 A_b B_b7 E_b ao $\%e \Theta 2$

$\Theta 2$

54 B_b B_b7 E_b C_m B_b/D B_b C_m F_7/E_b

58 B_b7/F B_b7 E_b C_m B_b/F B_b/D C_m F_7 B_b

Carlotinha

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

$\text{♩} = 176$

G_m G_m/F E° E_b7 $D7$ $D7/F^{\#}$ G_m G_m/B_b $G7/B$

10 $G7$ C_m C_m/B_b D/C $D7/A$ G_m/B_b $D7/A$

17 G_m G_m/F E° E_b7 $D7$ $D7/F^{\#}$ E_b6/G G_m6 $G7/B$

26 $G7$ A_b/C C_m6 $C^{\#0}$ $D7$ Θ_2^1 G_m

33 G_m B_b B_b/D $F7/C$ B°

39 C_m $F7$ B_b $D7/A$ G_m $G^{\#0}$ $D7/A$ $D7$

45 G_m G_m/F $C7/E$ $C7$ $F7$ $F7/A$

51 B_b B_b/D F_m6 F_m6/A_b $C7/G$ $C7$

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

57 F7 F7/A Bb6 D7/F# Gm E°

63 Bb/F F7 1. Bb 2. Bb D7 DC e 1

69 Gm D7 G D7/A G/B G7

75 C/G Cm6/G G G/B D7/A B7

81 Em Em/D A7/C# A7 D7 D7/F# 3 3

87 G D7/A G/B G7 C/G B7/F#

93 Dm6/F E7 C/E Cm6/Eb G/D G/B A7/C#

100 D7 1. G D7 2. G DC e 2

105 Gm

Dainéa

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 78

C C C/E D_m/F A⁷/E D_m D_m/C E⁷/B

5 E⁷ Am Am/G F^{♯0}

10 C/G C A⁷/C[♯] D₇ G₇ G/F D^{♯0} C/E

16 C₇ C⁷/G F A⁷/C[♯]

21 A⁷ D_m F₆ F^{♯0}

26 C/G C A⁷ D₇ G₇ $\frac{\text{♩}}{2}$ C G₇

32 2. C E⁷ Am E⁷

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

38 E7/G# E7 Am A7

43 A/G Dm/F Dm Am Am/G B7/F# E7

48 Am 1. Am E7 2. Am G7 DC e 51 C C7

53 F G7 C7 F

57 Dm Am E7 Am C7

61 F G7 C7 F7 Bb6

65 B0 F/C D7 G7 C7 F DC e 2

69 C

De Onde Não Se Espera, Daí Vem!

Choro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 92

1 D6 A7 A7/C# D6

5 F#7 Bm7 E7 A7

9 D6 A7 Bb7 Bb/Ab D/A B7/F#

13 Em Gm6 D6/F# B7 Em7 A7 Φ_2^1 D

17 D7/A D7 G B7 E7 Am Cm6 G/B

21 D7/A G Bm/F# F#7 Bm7

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

25 $D7/A$ $D7$ G $G7$ C

29 $B\flat^o$ G/B E_m $A7$ $D7$ G DC e $\Theta 1$

$\Theta 1$
33 D $A7$ D_m $B\flat/D$ D_m $A7/E$

38 $F6$ $G7(9)$ C $E7$ $A7$

42 D_m $B\flat/D$ D_m $A7/E$ $D7/F\sharp$

47 G_m $E_m7(b5)$ D_m/A $A7$ D_m $D_m A7$ DC e $\Theta 2$

$\Theta 2$
51 D

Digitalis

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 152

Chord progression for the first system (measures 1-5): F/A, A^b°, C/G, B^b°, D⁷/A

Chord progression for the second system (measures 6-12): G⁷, C, C/B^b, F[#]m⁷(b⁵), E⁷/G[#], A^m, A^m/G

Chord progression for the third system (measures 13-19): D⁷/F[#], D/C, G/B, C/B^b, F/A, A^b°, C/G

Chord progression for the fourth system (measures 20-26): B^b°, D⁷/A, G⁷, C, C/B^b, A^o, A^b7

Chord progression for the fifth system (measures 27-32): Cm/G, Cm/B^b, D⁷/A, G⁷, Cm, C⁷

Chord progression for the sixth system (measures 33-39): Cm, G, G⁷(b⁹), C/G, D⁷/G, G

Chord progression for the seventh system (measures 40-46): G⁷(b⁹), F[#]7(#⁵), G, B⁷/F[#], B⁷, E^m, E^m/D

Chord progression for the eighth system (measures 47-52): A⁷/C[#], A⁷, D⁷₄, D⁷, G, G⁷(b⁹)

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

53 C/G D7/G G G7(b9) F#7(#5) G

59 G7/B G/F Cm/Eb Am7(b5) G/D Cm6/G

65 1 G D7 2 G C7

ao % e 01

Cm G7(b9) Cm Abm/Cb Gm/Bb Am7(b5)

75 F7 Bb7 Eb Bbm6/Db C7 C/Bb Fm/Ab C7/G

82 Fm D7 D7/F# G7/4(b9) G7(b9) C7/4 C7

89 F7 F/Eb Bb7/D Bb7 Eb Eb/Db F7/C

96 Abm6/Cb Gm/Bb Am7(b5) D7(b9) G7(b9) 1 Cm

103 2 Cm C7 02 Cm

Eva

Schottisch

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 112

C D/C G7/B C

5 Am Em B7 Em G7

9 C Bb7 A7 A/G D7/F# E7/G# E7 Am7 Am/G

13 D7/F# G/F C/E A7 D7 G7

1. C

17 2. C D7 G Am/G D7/F# D7

21 G G D/F# B7 E7 A7

25 **D7** **G** **Am/G** **D7/F#** **D7**

29 **G** **G7** **G°** **C#°** **G/D** **D7**

33 **1.** **G** **2.** **G** **G7** **DC e** **1** **35** **C** **C7**

36 **F** **Gm** **C7** **F°** **F**

40 **F** **Am** **E7** **Am** **C7**

44 **F** **Gm** **C7** **F** **F7**

48 **Db/F** **Db/Cb** **F/C** **C7** **1.** **F**

52 **2.** **F** **G7** **DC e** **2** **53** **C**

Ilka

Choro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 72

Dm6/F E7 A7 A7/C# D7 D7/F# G6

5 F#m7(b5) B7 Em Em/D A7/C# A7 Am7 D7

9 Dm6/F E7 A7 A7/C# F#m7(b5) B7 Em G7

13 Eb7/Bb Eb7 G6 Em A7 D7 G6

17 C Dm7 G7 C

21 E7 Am D7/F# D7 G7

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

25 C Dm7 E7 Am

29 F#° C/G Dm D7 G7 C

♭1 G6 D7 Gm Cm D7 D7/F#

37 Gm Em7(b5) Bb/F Em7(b5) A7 D7 D7/F#

42 Gm Cm D7 G7 Bb7 Eb Bb/D

47 Eb/Db Cm6 Gm/Bb A7 D7 Gm

♭2 50 G6

Inocente Desejo

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

$\text{♩} = 168$

Chords: G, E7/G#, Am, Am/G, D7/F#, D/C, G/B, D7/A, G7, F#7, F7, E7, E/D, Am/C, A7/C#, A7, Am7, D7, G, E7/G#, Am, Am/G, D7/F#, D/C, G/B, G, B7, B/A, Em/G, Am/C, A7/C#, D7, G, 1. G, 2. G, D6, D6/F#, F⁰, A7/E, Em7, A7/E, A7, D, D/A, D6, D6/F#, Dm6/F, A/E, F#/E, Bm/E, E7, Em7, A7(4)

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

51 D_6 $D_6/F^\#$ F° A_7/E A_7 A_7/E $A_7/C^\#$

57 D D/A $D_7/F^\#$ D_7 G G°

63 D/A A_7 D D D_7 $DC e \emptyset I$

69 G D_m $A_7/C^\#$ D_m/C B^\flat°

75 D_m/A $D_7/F^\#$ G_m G_m/F $E_m7(b5)$ B^\flat/A^\flat

81 D_m/A D_m/C E_7/B $E_7/G^\#$ $A_7(4)$ A/G

87 D_m/F A_7/E D_m D_m/F $D_7/F^\#$ D_7

93 $F^\#^\circ/G$ G_m B^\flat/A^\flat G° D_m/F D_m/C

99 E_7/B A_7 D_m \emptyset_2 G $DC e \emptyset_2$

Irene

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 120

Am6 Fm6/A_b Cmaj7/G Am

6 Dm B7/D[#] E7 Gm6/B_b Am6 Fm6/A_b

12 Cmaj7/G Fm6 C/G G7(b9) C¹ Gm6/B_b

18 C C G7/D C7/E F₆ F/A G7

23 G7/D D_b7 C7 C/B_b F/A F^o/C F/C

28 F₆ F/A C/G C/E E_b^o Dm7

33 G7 C7(4) C7 D^o C7/E F₆ F/A

38 G7 G7/B C7 C/B_b F/A

43 F^o/C F/C F F/E_b B_b/D B^o F/C

49 C₇ 1. F C₇ 2. F G_m6/B_b

54 C C A_b7 G₇ C_m C_m/E_b D_m7(b5)

59 G₇ A_b7 A_b/G_b G/F A_b/G_b G₇ G₇/B

64 C₇(b9) C₇/G F_m F_m/E_b D₇ D₇/A

70 F_m6/A_b G₇ B_bm6/D_b C₇(b9) F₇ F₇

76 A_bm6/C_b B_b7(b9) A_bm6/E_b E_b6 D_m7(b5) F_m6/A_b

82 C_m/G C_m/B_b D₇/A G₇ 1. C_m C_m A_b7 G₇

88 2. C_m G_m6/B_b 0₂ C ao % e 0₂

Jaci

Schottisch

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 116

$\text{\$}$
 D_7 D/C G/B E_m A_7 $D_7/F^\#$ G° G G/B

5 D_7 D/C G/B $E_7/G^\#$ A_m $A_7/C^\#$ D_7 G A_7

9 G D_7 G E_m $E_7/G^\#$ A_m B_7

13 E_m E_m E_m6/G $B_m/F^\#$ $F^\#7$

17 $F^\#\text{m}7(b5)$ B_7 E_m $E_7/G^\#$ A_m C_7 B_7

21 E_7 $E_7/G^\#$ A_m C/B_b E_m/B E_m/G

24 $B_7/F^\#$ B_7 E_m B_7 E_m E_m A_7 ao $\text{\$}$ e $\text{\$}$

♩ 1

27 G D7/F# G7 C A7/C# Dm7 G7

31 C D7/F# G7 C Am D7 D7/A

35 Fm6/Ab C/G D7/F# G7 C A7 Dm F7

39 E7 A7 Dm Fm6 C/E Fm6 C/G D7/F# G7

43 1. C 2. C A7

ao S e 02

♩ 2

45 G

Lambadinhas

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 82

Chords: F₆, C₇/G, C₇, F₆, F/A, A_m7, E₇, A_m, C₇, F₆, C₇/G, C₇, F₆, F/A, B_b, F/C, C₇, F, C, C/E, C_m/E_b, G₇/D, G₇, C, C/E, C_m/E_b, G₇/D, G₇, C, C

1 F 2 F C C/E C_m/E_b

1 C 2 C

ao % e 0 I

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

♩1

27 F F7 B♭ A♭7 G7 G/F C7/E F7

31 B♭ B♭ Gm Dm/F A7/E A7

35 Dm7 F7 B♭ A♭7 G7 G/F C7/E F7

39 B♭ A♭7 G7 Cm7 E♭m6/G♭ B♭/F F7

43 1 B♭ 2 B♭ ao § e ♩2

♩2

45 F



Luiza

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 86

$\text{D}^7/\text{F}\sharp$ G7 C C/E G7/D

5 E7 Am D7 G7

9 C Gm/B \flat A7 Dm

13 Fm6 C/E A7 D7/F \sharp G7 C^1 C^2 C

17 C B7 E7 Am Bm7(b5) E7

21 Am Am/G Dm6/F Bm7(b5) Am/C C7/G B7/F \sharp B7

25 E7 B7 E7 Am Bm7(b5) E7

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

29 Am Am/G Dm6/F Bm7(b5) Am/C Am/G B7/F# E7

33 1. Am 2. Am ao % e 0 1 35 C

36 F C7/G C7 F

40 F C/G G7 C7 C7/E

44 F Gm6 Fm6 A7/E A7 Dm

48 Bb6 F/A F G7/B C7 1 F

52 2 F ao % e 0 2 53 C

Mariana em Sarilho

Choro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 92

Am E7/B Am/C A7 A/G

4 Dm/F Dm Dm6/F Am/E B7

8 E7 Am E7/B Am/C A7 A/G

12 Dm/F Dm Dm6/F Am/E B7 E7 Θ_2^1

16 1. Am 2. Am C

20 C G7 E7 Am

24 D7 G7 C

28 A7 Dm Dm/F Fm6 C A7

32 Dm G7 1. C 2. C 3. ao % e 01

01 35 Am A6 Bm7 E7

39 A6 F#7 B7 E7

43 A6 Am Am/G B7/F# Dm6/F E7 E/D

47 A7/C# D6 D#0 A6/E F#7 B7 E7

51 1. A6 2. A6 3. ao % e 02

02 53 Am

Meu Ideal

Schottisch

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 72 

B7/F# E7/G# Am A/G Dm/F



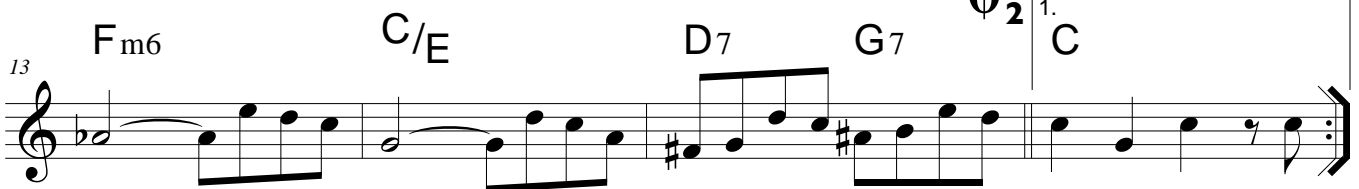
5 G7 Fm6 C/E A7 D7 G7 C




9 B7/F# E7/G# Am A7 A7/C# Dm




13 Fm6 C/E D7 G7 Θ_2^1 C



17 2. C C Bbm6 Am6 Fm6/Ab G7



21 C/E C C/Bb Em/B B7



© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

25 Em G7 C B \flat m6 Am6 G7

29 C7 F6 D7/F# C/G Am7 D7 G7

33 1. C 2. C ao $\%e\ \emptyset I$ 35 $\emptyset I$ C

36 F D7/F# Gm Gm/F C7/E C7/G A \flat ° F/A

40 F D7/F# C/G A/G D7/F# G7 C7/G

44 F D7/F# Gm C7 F

48 A7 B \flat 6 B \flat m6 F/C C7 1. F

52 2. F ao $\%e\ \emptyset 2$ 53 $\emptyset 2$ C



Não Vou Pra Isso

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 82

C Eb° G7/D G7

4 C A7 D7 G7 C C/G

9 C Eb° G7/D G7

12 E7/G# F#° A° C/G A7 D7 G7 2

16 C (D7) G A7 D7

20 G B7/F# B7 Em A7

24 D7 G A7 Am7/G B7/F# B7

28 E Eb7 G/D G/B A7 D7

32 1. G 2. G G7 DC e 34 C C7

35 F D7 Gm C7 C/Bb Ab° F/A

39 F Dm Am/E Am/C E7/B E7 Am Db7/Ab C7/G

43 F D7 Gm C7 F° F

47 F Db7/Cb F/C C7 1. F

51 2. F DC e 52 C

Nininha

Choro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 80

Am/C E7/B Am A/G A7/E Dm

5 Dm/F F7 Am/E B7/F# F7 E7

9 Am/C E7/B Am C/Bb C7 F6

13 Am/E F#° Am/E E7 Φ_2^1 Am

17 C C C/E Eb° Dm7

21 Dm Dm/C G7/B F/A G7 F#° C/G

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Nininha' by Irineu de Almeida, arranged for guitar. The score is in 2/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of 80. Above the staff are guitar chords: Am/C, E7/B, Am, A/G, A7/E, and Dm. The second staff starts at measure 5 with chords Dm/F, F7, Am/E, B7/F#, F7, and E7. The third staff starts at measure 9 with chords Am/C, E7/B, Am, C/Bb, C7, and F6. The fourth staff starts at measure 13 with chords Am/E, F#°, Am/E, E7, and Am. The fifth staff starts at measure 17 with chords C, C, C/E, Eb°, and Dm7. The sixth staff starts at measure 21 with chords Dm, Dm/C, G7/B, F/A, G7, F#°, and C/G. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with repeat signs and a double bar line at the end.

25 C C7 F F/A Fm6/Ab

30 C/G A/G D7/F# G7 C

ao % e 0 1

0 1 Am C7/G C7 F D7/F# G7 C7

37 F C7/G C7 F Dm Am/E E7

41 Am C7/G C7 F D7/F# G7 C7

45 F F7 Bb6 B0 F/C Dm/A G7/B C7

49 F 50 Am

ao % e 0 2



Noiva do Sargento

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 140

S

B \flat 7 B \flat /A \flat E \flat /G E \flat m/G \flat F7

6 B \flat 7 E \flat E \flat /G G/F F $^{\circ}$ C \flat m/E \flat

13 C \flat m6 F7 F \flat m7 F \flat m6 B \flat 7 G7/B C \flat m

20 C \flat m/B \flat D7/A A \flat 7(#11) G7 G7/B A \flat /C A \flat m6/C \flat

27 E \flat /B \flat C/B \flat F7/A B \flat 7 I 2 $^{\circ}$ 1. E \flat

33 2. E \flat B \flat 6 B \flat /D F7/C F7

39 B \flat 6 B \flat /D C7/E F7 B \flat 6 B \flat /D

45 G7 G/F C \flat m/E \flat C7/E F7 1. B \flat

51 2.
B \flat

53 $\Theta 1$
E \flat

55 A \flat A \flat /E \flat A \flat A \flat /E \flat A \flat A \flat /C

61 E \flat 7/B \flat E \flat 7 B \flat m B \flat m/A \flat E \flat /G D \flat /F

67 E \flat 7 A \flat A \flat A \flat /E \flat

73 A \flat A \flat /E \flat A \flat /G \flat D \flat /F

79 B \flat 7/D A \flat /E \flat B \flat 7/E \flat

84 E \flat 7 1. A \flat 2. A \flat

ao $\% e \Theta 1$

$\Theta 2$

89 E \flat

O Lico Sorrindo

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 86

1 D7/F# Gm Gm6 Ebm6/Gb Bb/F F7/A

5 Bb6 F/Eb Gm/D Gm6/D Am7(b5) D7

9 D7/F# Gm G7/B Cm

13 Am7(b5) D7 Gm Gm/F Cm6/Eb D7 $\frac{1}{2}$ Gm

17 F7 Bb6 F7/A A° Bb6

21 D7/A Gm A7/C# D7

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

25 F7 B \flat 6 G7 C \flat m E \flat m6

30 B \flat /D G7/B C7 F7 B \flat DC e \emptyset 1

\emptyset 1 33 G \flat m G G6 F \circ

37 D7/F# G# \circ A \flat m D7 D7(b9)

41 G6 B7/F# E \flat m A7

45 D B \flat \circ G/B E7 A7 D7

49 G DC e \emptyset 2

\emptyset 2 50 G \flat m

Os Olhos Dela

Schottisch

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 80

Chords: F, F[#]m6, Gm6, C7, F, F, D7/F[#], C/G, G7, C7, F, F[#]m6, Gm6, C7, F, F, F/A, B^b6, B^o, C7, 1. F, 2. F, F7, B^b, F7/C, B^b/D, B^b, G7/B, Cm, Cm, Cm/B^b, F7/A, F7/C, F7, B^b, B^b, F7/C, B^b/D

28 G^7/B G^7 C_m E_b E° B^b/F

32 C^7/G F^7 1. B^b 2. B^b ao $\text{\textcircled{S}}$ e $\text{\textcircled{I}}$

$\text{\textcircled{I}}$
35 F C^7 F_m F_m/E_b G^7/D C^7

39 F_m F^7/A F^7 F_m6 E_b^7

43 A^b6 $C^7(b9)$ F_m F_m/E_b G^7/D C^7

47 F_m F^7/A B^bm D^b7/C^b F_m/C F_m/E_b

50 B^bm6/D^b C^7 1. F_m C^7 2. F_m ao $\text{\textcircled{S}}$ e $\text{\textcircled{2}}$

$\text{\textcircled{2}}$
53 F

Pisca-Pisca

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 90

Chords: C, F7, F#7, G7, D7, G7, C, C, Am7, D7, G7, C, C, F7, F#7, G7, F7, E7, F6, F#0, C/G, Am7, D7, G7, C, D7, G, G, E7/G#, Am7, Am/G, D7/F#, D7, G, G, G7

Repeat signs: First ending (measures 16-17), Second ending (measures 24-25)

Time signature change: 2/4 to 1/2 (measure 12)

Section marker: ao 2º e 1º

♩ 1

27 C C7/G C7 F C7/G C7

31 F G7 G#° Am E7

35 Am C7/G C7 F C7/G C7

39 F F#° Gm G#° F/A D7 Gm7 C7

43 1. F 2. F

ao % e ♩ 2

♩ 2

45 C

Princesa de Cristal

Schottisch

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

$\text{♩} = 80$

Chord symbols: C, G7/D, C/E, C/E, G°, Dm/F, Dm, Dm/C, G7/B, F/A, G7, G/F, Eb°, C/E, C, G7/D, C/E, A7, A/G, Dm/F, F, G/F, C/E, D7/F#, G7, C, G, G/B, A7/C#, D7, G°, G, G/B, Bb°, D7/A, D7, D7/A, G, D7.

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

25 G G/B A7/C# B7/D# Em E/D Am/C Cm6/Eb

30 G/D E7 A7/C# D7 G

DC e Θ 1

Θ 1 33 C F C7/G C7 G7/B C/Bb

37 Ab° F/A F A7 D7 D7/F# Gm Gm/F C7/E C7

41 F C7/G F C7/G C7 G7/B Gm6/Bb

45 A7 Bb° A7 C#7/G# G° D7/F# Gm G7/B C7

49 F

DC e Θ 2

50 C

Propícia

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 162

Staff 1: F C/E D_m B^bm₆/D^b F/C

Staff 2: 6 F/A C⁷/G C⁷ G_m G_m/F

Staff 3: 11 C⁷/E B^b/D C⁷ C/B^b F/A

Staff 4: 16 F/C F C/E D_m B^bm₆/D^b

Staff 5: 21 F⁷/C F⁷ D^b/C^b G_m7(b5)

Staff 6: 26 D^b6/A^b B^bm₆ B^o F/C C⁷ Φ_2^I

Staff 7: 31 F G⁷ E⁷/G[#] A_m

Staff 8: 36 C/E D⁷/F[#] G⁷ C C⁷

© COPYRIGHT do autor em domínio público

© Copyright 2021 do arranjo e adaptação de Everson Moraes

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

41 A^b/G^b $Fm6$ C/E Am $D7$

46 $G7$ C $\text{DC e } \text{Ø I}$ 49 Ø I F

51 $F7/C$ E^b6/B^b F/A E^b/G $F7$

56 $F7/A$ A^0/B^b B^b $D7/A$ $D7/F^\#$

61 Gm $Em7(b5)$ Dm/F $A7/E$ Dm B^bm6/D^b

67 $F7/C$ E^b6/B^b $Am7(b5)$ $D7$ $G7$

72 $G7/B$ $Fm6/C$ Cm E^b6/G E^bm6/G^b B^b6/F

78 Gm Gm/F $C7/E$ $F7$ B^b6 $\text{DC e } \text{Ø 2}$

Ø 2 F 83

Qualquer Couse

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

$\text{♩} = 92$

Chords: F, D7/F#, G7, C7, F, F/A, Am, E7, Am, C7, F, Eb7, D7, D/C, G7/B, C7, F, F/Eb, Bb/D, Bbm/Db, F/C, D7, G7/B, C7, F, 2. F, C, D/C, G7, C, Em, D7/F#, G7, C, A7/C#, D7, G7

Qualquer Cosa

29 C C7 F F#° C Am7 D7 G7

33 1. C 2. C DC e 1 35 F F7

36 Bb Eb6/Bb F7/A F7 Bb° Bb6

40 Bb6 Gm Dm/F Dm A7 Dm F7

44 Bb Eb6/Bb Ebm6/Gb D7 Gm

48 G° Bb/F Gm7 C7 F7 Bb DC e 2

52 F

Ruth

Valsa

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 173

Chords: C, C/G, C, C/G, C/E, C/B_b, F/A, A/G, D_m/F, D⁷/F[#], G⁷, G⁷/D, D⁷/F[#], G⁷, C, C/G, C, C/G, C, G_m6/B_b, A⁷, A⁷/C[#], D_m, D_m/C, F₆, D⁷/F[#], C/G, A_m, D⁷/F[#], G⁷, C, C, D⁷/A, D/C, G/B, E⁷/G[#], A/G, D⁷/F[#], G, G/B

43 $D7/A$ D/C G/B E_m7 $A7$

48 $D7$ G G $DC e \oplus I$

53 C $C7/G$ $C7$ $C7/G$ $C7$

59 F $C7$ F $A7/C\#$ $D7$ $D7/F\#$

65 G_m $G_m/B\flat$ $G7/B$ $G7$ G_m7 $C7$

71 $C7/G$ $C7$ $C7/G$ $C7$ F $C7$

77 F $A7/C\#$ $D7$ $D7/F\#$ G_m

82 $B\flat6$ $G7/B$ $C7$ F $DC e \oplus 2$

87 C

São João Debaixo d'Água

Tango brasileiro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 88

B \flat F7 B \flat F7

5 B \flat F7/C F7 B \flat F7/C F7 D7

10 Gm C7 F7 B \flat F7/C F7

15 B \flat F7/C F7 D7 Gm E \flat

19 B \flat /F F7 Φ_2^I B \flat F C7/G C7

23 F C7/G C7 F F \sharp^0 C/G G7

28 C7 F C7/G C7 F C7

33 F7 Bb B° F/C C7 F

37 Bb Eb Bb7 Eb

41 Bb7 G7 Cm F7

45 Bb7 Eb Bb7 Eb

49 Bb7 G7 Cm Fm/Ab Eb/Bb Bb7

53 Eb DC e 02

54 Bb



Sinhá Belinha

Choro

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 63

G₆ D₇/F[#] B₇ E_m B₇

5 E₇ A_m D₇ G D₇

9 G₆ E₇ A₇ D₇ G₇

13 C_m6 G/B A₇/C[#] D₇ \emptyset_2^1 G

17 A₇ D₆ E₇ A₇ D₆

21 A₇ D₆ E₇ A₇ D DC e \emptyset I

♩ 1

25 G C Dm7 G7

29 C C6 Em Em/G F#7 B7

33 Em G7 C Dm7 E7

37 Am C7 Fm6 C/G D7/F# G7

41 C

DC e ♩ 2

♩ 2

42 G



Suzana

Polca

Irineu de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 92

B \flat F $7/C$ F 7 B \flat

5 B \flat D m A 7 D m F 7

9 B \flat F $7/C$ F 7 B \flat

13 G 7 C m B \flat C 7 F 7 B \flat

17 F D $7/F\sharp$ G 7 C 7 F

21 F F/A A \flat 7 C $7/G$ C 7 F C 7

25 F D $7/F\sharp$ G m 7 A 7 D 7

29 Gm B \flat /D B \flat m6/D \flat F/C D7 G7 C7 1. F

33 2. F DC e \emptyset I \emptyset I 34 B \flat B \flat 7

35 E \flat E \flat C7/E F7 B \flat 7

40 B \flat 7 A $^{\circ}$ E \flat /B \flat E \flat

44 E \flat D7 G7 C7

48 F7 B \flat 7 E \flat DC e \emptyset 2

\emptyset 2 51 B \flat

De todo o material coletado nessa pesquisa, houve apenas duas músicas cuja autoria não pôde ser com certeza atribuída a Irineu de Almeida.

Da valsa “28 de Dezembro”, foi encontrado apenas um manuscrito original e, apesar de claramente legível o sobrenome Almeida, temos o primeiro nome do compositor abreviado. Fica a dúvida: seria o autor Irineu de Almeida ou o flautista João de Almeida? João Francisco de Almeida (1860-1900) foi um músico contemporâneo de Irineu que deixou registradas algumas músicas em cadernos de famosos copistas da época, como Candinho do Trombone e Alfredo da Rocha Vianna, dentre outros. Analisando outros manuscritos de composições de João de Almeida, não é possível atribuir a autoria a um ou outro compositor. No que se refere à valsa “Graciosa”, foi Jacob do Bandolim que, em manuscrito seu, creditou a autoria à “Anacleto ou Irineu”. Na obra de Anacleto de Medeiros (1866-1907) não foi encontrada nenhuma composição com esse nome, nem foi identificada a mesma melodia com outro nome. Assim, me parece impossível, com o material até agora encontrado, apontar Irineu ou Anacleto como compositor desta valsa.

Ponderando essas razões, tomei então a decisão de não descartar essas duas músicas, mas separá-las em um apêndice e compartilhar esses dois documentos musicais históricos. Espero que no futuro mais peças desse “quebra-cabeça” apareçam, nos permitindo precisar a autoria dessas músicas, e (melhor ainda!) novos manuscritos de músicas inéditas de Irineu sejam descobertos.

SB-000005652-A

Album de JACOB
PMS 364
DOBRE

GRACIOSA

angolito en
Soprano

Hada enuta y alumbant
27. 4. 13.

cop. cardinales
conoció na 2ª parte por
Ferdinand Beetzauer.

Album de JACOB
DOBRE

18738 P111

Graciosa

Valsa

Irineu de Almeida ou
Anacleto de Medeiros

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 156

G G#⁰ Am Am/G D⁷/F# D⁷ B⁷/D#

7 E^m E^m/D C#⁰ B^{b0}₃ D/A B^m B^m/A

13 E⁷/G# A⁷ D D⁷/A B^{b0}

19 D⁷/A C⁷/G B⁷/F# B⁷/D# E/D

24 E⁷/G# Am⁷ C^{m6}/E^b G/D

28 G/B E⁷ A⁷/C# D⁷ G

33 G E⁷ A⁷/C# A⁷ Am⁷ D/C

39 G/B D⁷/A G G/B D⁷/A D⁷

45 D^7/A $B^{\flat 0}$ G/B D^7/A G E^7 A^7/C^{\sharp} A^7

53 A^m7 C^7 B^7 E^7 C/E D^7/F^{\sharp} G

60 G/B $B^{\flat 0}$ A^m7 D^7 G

65 G C G^7/D $D^{\sharp 0}$ C/E C

72 C/E $E^{\flat 0}$ D^m6 G^7 E^7 E^7/G^{\sharp} A^m A^m/G

79 D^7/F^{\sharp} D^7 G^7 C G^7/D $D^{\sharp 0}$

86 C/E C C/B^{\flat} F/A C^7/G F G/F

93 C/E C/G D^7/F^{\sharp} G^7 C

99 G

28 de Dezembro

Valsa

Irineu de Almeida ou
João de Almeida

Revisão e edição: Everson Moraes

♩ = 173

F F^o B^b/F C⁷/E C⁷

7 F F/A D^{b7}/A^b G^m G^m/F E⁷

14 E⁷/G[#] A^m C⁷ F F^o B^b/F

21 C⁷/E C⁷ F F/A A⁷

27 B^b6 D⁷ B^bm⁶/D^b C⁷ F

33 B^b/F C⁷/F F F/A G^m7

38 C⁷ F F/A B^b/F C⁷/F F

44 F/A Gm7 C7 F

DC e $\text{\textcircled{1}}$

$\text{\textcircled{1}}$ 49 F Bb6 Bb/D F7/C F7 D7/F#

55 Gm C7/E F7 F7/C F7 Eb/G

61 F7/A Eb/Bb F7/A A7(b9) Bb6 F7

67 Bb6 Bb6/D F7/C F7/A Ab7 G7 F°

73 Cm/Eb Cm Eb6/G Ebm6/Gb Bb/F Gm

79 C7/E F7 Bb

DC e $\text{\textcircled{2}}$

$\text{\textcircled{2}}$ 83 F

Hi! Morcêgo: Irineu Almeida.

Allegro



Handwritten musical score for guitar on three staves. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes, and some chords. There are some markings like '1a' and '2a' above the notes.



Os Choros de

**Irineu
de Almeida**

Caderno de partituras

