

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História

MÁRCIO DE SOUZA

***MÁGOAS DO VIOLÃO:***  
**MEDIAÇÕES CULTURAIS NA MÚSICA DE OCTÁVIO DUTRA**  
**(PORTO ALEGRE, 1900-1935)**

Porto Alegre  
2010

MÁRCIO DE SOUZA

***MÁGOAS DO VIOLÃO:***  
**MEDIAÇÕES CULTURAIS NA MÚSICA DE OCTÁVIO DUTRA**  
**(PORTO ALEGRE , 1900-1935)**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )**

S729m Souza, Márcio de  
Mágoas do violão : mediações culturais na música  
de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935) / Márcio de  
Souza. – Porto Alegre, 2010.  
224 f.

Tese (Doutorado em História) – Fac. De  
Filosofia e e Ciências Humanas, PUCRS.  
Orientação: Dr. Charles Monteiro.

1. Música – Porto Alegre – História e Crítica.  
2. Dutra, Octávio – Crítica e Interpretação. I. Monteiro,  
Charles. II. Título.

CDD 780.98165

Ficha Catalográfica elaborada por  
Vanessa Pinent  
CRB 10/1297

MÁRCIO DE SOUZA

***MÁGOAS DO VIOLÃO:***  
**MEDIAÇÕES CULTURAIS NA MÚSICA DE OCTÁVIO DUTRA**  
**(PORTO ALEGRE , 1900-1935)**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em 25 de junho de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos – PUC/SP

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos - UFRGS

Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira - UDESC

Profa. Dra. Núncia Santoro de Constantino – PUC/RS

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Charles Monteiro, pelo aceite do desafio de nortear esta pesquisa, pelo apoio contínuo e por alargar meus horizontes na abordagem das questões trabalhadas.

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas e à CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

Ao Conservatório de Música da UFPel, na pessoa da diretora e colega Dra. Isabel Nogueira, pela autorização de meu afastamento temporário para realizar esta pesquisa, também pelo apoio e incentivo.

Aos professores do pós-graduação da PUC-RS, com os quais pude me interar melhor ao universo de pesquisa do historiador: professores doutores: Núncia Santoro de Constantino, Margaret Bakos, Moacyr Flores, Ruth Chitó Gauer, Charles Monteiro, Maria Lúcia Bastos Kern e Sandra Brancato.

Aos amigos e colegas da área da música, especialmente Nivaldo José, que gravou em duo comigo as obras de Octávio Dutra; Vinícius Correa e Arthur de Faria, pelo constante diálogo nos assuntos musicais relativos ao Rio Grande do Sul e mais especificamente de Porto Alegre.

Ao pesquisador e músico Hardy Vedana (1933-2009) *in memoriam*, pelos valiosos e calorosos diálogos sobre o passado musical do Rio Grande do Sul e por me apresentar à obra de Octávio Dutra.

À Sonia Paes Porto, sobrinha neta de Octávio Dutra, por ter guardado o valioso arquivo do seu tio-avô e pelas preciosas informações e depoimentos.

À Margarita Labarthe, pelo empréstimo de partituras e por ter me relatado as suas reminiscências sobre Octávio Dutra.

À Heloísa, bibliotecária da discoteca pública Natho Henn, representando aqui meu agradecimento a todos os funcionários que se esmeram em servir ao público, em guardar e tentar preservar os valiosos acervos da cultura brasileira.

À minha família, pelo apoio, compreensão e carinho dedicados durante o período de pesquisa, especialmente à Pama, à Lieselotti e à pequena Luiza.

## RESUMO

Esta tese aborda e problematiza a experiência artística e a obra musical do violonista e compositor gaúcho Octávio Dutra (1884-1937). Uma das idéias centrais desenvolvidas busca relacionar os contextos de criação das suas obras à sua experiência de *mediação cultural* dentro do *campo* da música na cidade Porto Alegre. Parte-se do pressuposto de que sua formação, atuação e obra caracterizaram-se pelo diálogo entre referências populares e eruditas e pela busca de aproximações entre tradição e modernidade no contexto de um *campo* artístico em transformação e em vias de autonomização. Para problematizar tais questões recorre-se primeiramente a uma revisão bibliográfica nas áreas da História e da Música, com vistas a compreender como se deu a emergência e a consolidação da música popular brasileira em âmbito nacional no período investigado. Nesse sentido, aborda-se o modernismo musical, os contextos de desenvolvimento dos gêneros musicais e a experiência pioneira de músicos mediadores durante a Primeira República. No âmbito regional, busca-se compreender a experiência artística e as composições de Octávio Dutra no contexto de formação do *campo* musical na cidade de Porto Alegre. Nas primeiras décadas do século vinte, este compositor experienciou o processo de institucionalização do ensino musical, de modernização urbana e o surgimento de novas tecnologias sonoras. Por fim, busca-se contextualizar e interpretar historicamente a produção musical de Octávio Dutra. Neste aspecto são analisadas as questões composicionais que envolvem a diversidade e a transformação dos gêneros musicais, bem como as *representações* do espaço social urbano expressadas de forma explícita ou implícita no seu repertório, composto, editado e/ou gravado numa cronologia que abarca os anos de 1900 à 1935.

**Palavras-chave:** campo musical. música popular. Octávio Dutra. Porto Alegre.

## ABSTRACT

The present thesis approaches and investigates the artistic experience and work of the south-Brazilian guitarist and composer Octávio Dutra (1884-1937). One of its core ideas seeks the relationships between the creational context of his output and his experience as a *cultural mediatory* on the musical environment of Porto Alegre, the southern Brazilian Capital. It is assumed that his training, actuation and compositions are characterized by the approach to and dialog between the classical and popular references, mixing tradition and modernity in a time of conservative *artistic field*, yet in broad transformation and becoming autonomous. In order to throw light on these questions, a bibliographic revision was primarily pursued on the fields of History and Music in order to understand how the Brazilian popular music merged and consolidated in its national scope. The raising of new musical genders is reviewed as well as the musical modernism and the pioneering experience of mediatory musicians during the First Republic. In the regional context, one seeks to understand the artistic experience and the musical compositions by Octávio Dutra in relation to the *musical field* formation in the city of Porto Alegre. During the First Republic, in the early decades of the 20<sup>th</sup> century, this composer experienced the process of institutionalization of the Musical Education, urban modernization and the appearance of new sonic technologies. Finally, this research intends to contextualize and interpret historically the musical production of Octávio Dutra. In these regards, the compositional issues are analyzed with focus on its diversity and transformations of the musical genders, as well as the *representations* of the social urban space implicitly or explicitly expressed in his repertoire. The work examined was composed, edited and/or recorded in a chronology that covers the years from 1900 to 1935.

**Keywords:** musical field. popular music. Octavio Dutra. Porto Alegre.



## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 01 – Valsa nº 01 .....	149
Exemplo 02 - Celina .....	153
Exemplo 03 - Celina .....	154
Exemplo 04 - Celina .....	154
Exemplo 05 - Celina .....	155
Exemplo 06 - Celina .....	155
Exemplo 07 - Polca nº 02 .....	160
Exemplo 08 - Espalha patrulha .....	161
Exemplo 09 - Barcarola .....	165
Exemplo 10 - Suplicando .....	166
Exemplo 11 – Corália .....	167
Exemplo 12 - Coração de ouro .....	168
Exemplo 13 - Olha o poste! .....	170
Exemplo 14 - Sempre nós .....	171
Exemplo 15 - Sempre nós.....	171
Exemplo 16 – Sempre nós .....	172
Exemplo 17 – Estudo do dedo polegar .....	172
Exemplo 18 – Terror dos facões .....	173
Exemplo 19 – Petit Club .....	174
Exemplo 20 – O maxixe .....	175
Exemplo 21 – Continental .....	176
Exemplo 22 - Profanação .....	177
Exemplo 23 – Mulher fingida .....	179
Exemplo 24 – Meu ciúme .....	180
Exemplo 25 – Beijos .....	186
Exemplo 26 – Continental .....	186
Exemplo 27 – Despedida dos gaúchos .....	188
Exemplo 28 – Choro composto em um bonde .....	189
Exemplo 29 – Maricas .....	194
Exemplo 30 – Rancho abandonado .....	195
Exemplo 31 – Cabocla farroupilha .....	196

**LISTA DE QUADROS**

Quadro 01 - Organização dos capítulos da tese .....	28
Quadro 02 - Músicas impressas .....	134
Quadro 03 – Revistas musicais .....	136
Quadro 04 – Gravações musicais .....	138
Quadro 05 - Atividades artísticas .....	147
Quadro 06 – Gêneros musicais .....	197

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	12
<b>2. O GEMIDO SAFADO DO PINHO DA NOITE: A EMERGÊNCIA DA MÚSICA POPULAR NA PRIMEIRA REPÚBLICA .....</b>	<b>31</b>
2.1. Entre o popular e o popularesco .....	31
2.2. A construção de uma tradição musical popular .....	39
2.3. A diversidade dos gêneros musicais: conflitos e mediações.....	45
2.4. O popular e o nacional: a república do <i>samba</i> .....	54
<b>3. A CIDADE SONORA: O CAMPO MUSICAL POPULAR EM PORTO ALEGRE .....</b>	<b>59</b>
3.1. Entre o público e o privado: a cultura do amadorismo musical .....	60
3.2. Pioneiras experiências de profissionalização e de autonomia do campo musical.....	81
<b>4. O TERROR DOS FACÕES: A EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO ARTÍSTICA DE OCTÁVIO DUTRA .....</b>	<b>111</b>
4.1. Entre a boemia e a academia: um artista em formação .....	111
4.2. Entre o profissional e o amador: a diversificada atuação artística .....	131
<b>5. A MÚSICA DE OCTÁVIO DUTRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE .....</b>	<b>148</b>
5.1. A tradição e a herança cultural de um repertório do tempo do Império .....	148
5.2. A modernidade musical no diálogo entre os novos gêneros populares .....	168
5.3. As representações da cidade antiga e moderna pelas sonoridades e temáticas das músicas .....	181
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>199</b>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	212

## 1 INTRODUÇÃO

*Mágoas do violão* foi a expressão escolhida pelo violonista e compositor Octávio Dutra (1884-1937) para dar título a uma das suas inúmeras composições, mais precisamente uma *polca-choro*<sup>1</sup>. Utilizou um termo popular para se referir ao som “chorado” dos bordões do violão seresteiro, bastante característico de sua época.

A expressão “mágoas do violão”, no contexto do título desta tese, foi empregada com o intuito poético de sintetizar, através de uma metáfora, a sonoridade da sua obra e do ambiente musical em que viveu e atuou na Porto Alegre das primeiras décadas do séc. XX.

E nesse período, apenas por ter sobrevivido exclusivamente do ofício da música, Octávio Dutra já poderia ser considerado um artista pioneiro. No contexto musical brasileiro, sua experiência teria se desenvolvido paralelamente a um período relevante e significativo para a história cultural, marcado pelo modernismo e pela emergência da música popular.

A partir dessas afirmativas, algumas questões pontuais foram elencadas para construir a problemática desta tese. Como se apresentava inicialmente o *campo* musical no qual o compositor criou a sua obra? O que se caracterizou a sua experiência profissional e artística num período de tantas transformações sociais e culturais? Em que aspectos a sua obra pode ser inserida nos contextos de tradição e modernismo musical?

Para responder a tais questionamentos acerca do contexto e da trajetória profissional deste artista, bem como a historicidade da sua obra, buscou-se compreender a figura e o papel do *mediador cultural* na Primeira República. Nesse sentido, tornou-se necessário construir um arcabouço teórico-metodológico entre história e música, bem como definir o emprego dos conceitos de *campo*, de *mediação cultural* e de *representação*.

A extensiva revisão bibliográfica em conjunto com a montagem desse arcabouço teórico começaram a apontar um norte. Para analisar a obra de Octávio Dutra era preciso antes conhecer o sujeito histórico. Nessa busca do sujeito histórico

---

<sup>1</sup> DUTRA, Octávio. *Mágoas do violão*. Polca-choro. [s.d]. São Paulo: Bandeirante, 1952. Partitura musical.

tornou-se necessário mapear o *campo* musical. Para concretizar esse mapeamento fez-se imperativo abordar o contexto. Essa teia de reflexões teóricas e relações rumo ao passado acabaram por demarcar a problemática, a lógica narrativa e a estruturação dos capítulos da tese aqui apresentada.

Antes, porém, de passar ao campo conceitual e metodológico, algumas considerações sobre a minha relação com a música de Octávio Dutra e um resumo da sua biografia necessitam ser apresentados.

Foi em 1996, quando comecei a realizar um levantamento bibliográfico sobre a cultura e a prática do violão no Rio Grande do Sul, que me deparei com um pequeno verbete sobre Octávio Dutra na Enciclopédia da Música Brasileira<sup>2</sup>. O meu grande interesse despertado na época foi desproporcional ao tamanho “minúsculo” do texto encontrado. Pelo fato de ser violonista e ao mesmo tempo desconhecer esse músico gaúcho, tudo levava a crer que as suas obras não eram mais executadas e sua biografia estava praticamente esquecida da memória musical da cidade.

Engano meu, pois em 1995 a Secretaria de Cultura de Porto Alegre já havia publicado um fascículo sobre as origens da música em Porto Alegre, no qual Octávio Dutra era citado<sup>3</sup>. E foi só. Durante anos nenhuma informação mais consistente apareceu, nenhuma partitura musical ou disco foi localizado além do reduzido verbete e do fascículo.

Em 2000 fui ao encontro do músico e pesquisador Hardy Vedana com o propósito de tentar obter maiores informações sobre a sua biografia e obra. Vedana, à época, estava em posse do inédito acervo do compositor que foi cedido por familiares. Na ocasião, preparava o lançamento do livro “Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre”<sup>4</sup>. Por também não ter conhecido o compositor, Vedana publicou um ensaio romantizado sobre a sua vida e a obra, elevando o mito e reproduzindo frases e conceitos que haviam se perpetuado acerca da sua atuação.

Na ocasião, consegui cópias de algumas poucas partituras para uma análise preliminar<sup>5</sup>. A partir desse período passei a estudar algumas músicas com o intuito

---

<sup>2</sup> ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. p. 243.

<sup>3</sup> FARIA, Arthur de. As origens, da série A música em Porto Alegre (CD e fascículo). Porto Alegre: UE Porto Alegre/SMC, 1995.

<sup>4</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre, Fumproarte, 2000.

<sup>5</sup> O acesso ao acervo integral para o início desta pesquisa somente foi possível depois de cinco anos. Mesmo com a autorização da família de Octávio Dutra, Hardy Vedana não disponibilizou de imediato a consulta e a reprodução dos documentos.

de incluí-las em meu repertório artístico. No entanto, já para a cerimônia de lançamento do livro, no saguão do Teatro Renascença, fui convidado por Vedana, junto com o violonista Nivaldo José, a interpretar algumas músicas no próprio violão que pertenceu ao compositor<sup>6</sup>. Parecia um bom começo.

Em 2002, como professor da UFPel e integrante do Grupo de Pesquisas do Conservatório de Música, parti em busca de maiores informações bibliográficas e documentais sobre sua trajetória de vida e obra. Fui então que pude perceber, pela quase ausência de bibliografia, o quanto ainda era limitado o conhecimento sobre o *campo* musical e os próprios músicos que atuaram em Porto Alegre nas primeiras três décadas do século XX, inclusive Octávio Dutra.

No mesmo ano dei início a um trabalho de pesquisa musical sobre a obra deste compositor. A iniciativa resultou na elaboração de um projeto cultural que objetivava gravar parte da obra em CD. O disco foi lançado no ano seguinte, em 2003, no Teatro Túlio Piva, em Porto Alegre, com apoio do FUMPROARTE. A gravação recebeu menção especial no Prêmio Açorianos. Uma pequena parte da memória musical da cidade havia sido registrada.

Contudo, percebia ainda que faltava uma investigação mais aprofundada sobre sua experiência profissional e a contextualização da sua obra no cenário musical porto-alegrense e nacional. Era evidente que havia a necessidade de buscar respostas mais consistentes e embasadas sobre a sua experiência, tanto no campo da música quanto no contexto da sociedade em que viveu. Nesse sentido, problematizar a sua obra, a partir da História Cultural, me parecia um dos caminhos possíveis. Hoje, parte significativa do resultado dessa empreitada encontra-se descrito nos quatro capítulos desta tese.

Nascido na provinciana cidade de Porto Alegre em 1884, Octávio Dutra iniciou sua carreira musical como autodidata, participando como violonista em serenatas, saraus e grupos de *choro*. Posteriormente adquiriu formação musical teórica no Conservatório do Instituto de Belas Artes (1909-11), vindo a atuar profissionalmente por mais de trinta anos em diversos espaços e práticas que incluíam a música.

Suas atividades abarcaram o ensino, a composição e a formação de conjuntos instrumentais. Compôs músicas para o teatro de revista e para o carnaval. Gravou discos, regeu e realizou arranjos para orquestra de rádio. Faleceu em 1937,

---

<sup>6</sup> O violão que supostamente pertenceu a Octávio Dutra faz parte do acervo do Museu Lopo Gonçalves, em Porto Alegre.

aos 52 anos de idade. Entre outros aspectos, tornou-se reconhecido em sua época pela atuação como violonista boêmio, pela composição e interpretação de sentimentais “valsas porto-alegrenses”, pelo papel de reintrodutor do violão na sociedade e pelas pioneiras gravações junto ao seu mais famoso grupo musical, auto-intitulado o *Terror dos facões*.<sup>7</sup>

Nesse sentido, a abordagem histórica de problemáticas e objetos de pesquisa no campo da música, mais especificamente a obra de um compositor de música popular, revelou a necessidade de pensar questões teóricas e metodológicas específicas da área da música em conjunto com a Nova História Cultural.<sup>8</sup>

A partir do trabalho de revisão biográfica<sup>9</sup> e bibliográfica, tornaram-se questões norteadoras para a abordagem desta pesquisa: a ascensão social e a profissionalização do músico, a modernização da cidade, o surgimento de novas tecnologias sonoras e o processo de emergência e consolidação da música popular brasileira. Embora envolvessem causas socioculturais diversas, essas questões passaram a se entrecruzar na formação do *campo musical* porto-alegrense durante a República Velha, e, conseqüentemente, influenciariam o ofício, a trajetória e o repertório do compositor.

Nesse sentido, a experiência musical de Octávio Dutra será pensada através do conceito de *mediação*. Procura-se compreender como o compositor desenvolveu a sua obra num momento histórico-cultural brasileiro que englobou uma redefinição dos espaços da música, a conseqüente profissionalização da atividade musical e o surgimento de novas tecnologias de registro sonoro e registro autoral.

Num sentido amplo, de acordo com Napolitano, a música é o “lugar” das mediações e o músico uma espécie de mediador cultural.<sup>10</sup> Entende também que as mediações culturais “tendem a se mover dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinadas por eles”<sup>11</sup>. Nesse sentido, procura-se focar a figura do

---

<sup>7</sup> A origem jocosa do termo vem do início do século XX em que, na gíria musical, se denominava “facão” a todo o músico que tocava mal. No rodapé da partitura também se encontra essa explicação. In: DUTRA, Octávio. *Terror dos facões*. Tango. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].

<sup>8</sup> CHARTIER, R. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990; HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

<sup>9</sup> Ver PIANTA, Dante (1962); CORTES, Paixão (1976); RUSCHEL, Nilo (1971); VASCONCELOS, Ary (1985), FARIA, Arthur (1995), VEDANA (2000).

<sup>10</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 09.

<sup>11</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 36.

*mediador cultural*, como o sujeito que participa, atuando e interagindo, em diferentes espaços sociais e culturais em que a música se faz presente na cidade<sup>12</sup>.

Para Naves<sup>13</sup> a mediação supõe a idéia de trânsito entre os opostos. Refere-se à ação dos sujeitos que transitam e atuam entre os múltiplos espaços culturais, como os universos popular e erudito. Universos que se diferenciavam ao tempo de Octávio Dutra pela prática da música de tradição escrita (partitura) e da música de tradição oral (serenatas, carnaval, etc).

Procurou-se também interpretar a sua experiência como *mediador cultural* no âmbito da composição musical, tanto pelo uso de gêneros musicais híbridos, quanto pela instrumentação empregada e pela utilização de elementos musicais característicos dos terrenos erudito e popular<sup>14</sup>. Nesse sentido, tornou-se necessário reconstituir e analisar o *campo* em que o compositor desenvolveu a sua formação musical, sua atuação profissional e produziu a sua obra.

No contexto nacional, ao longo das décadas de 1920 e 1930, conforme Napolitano, ocorreu a consolidação histórica de um *campo musical* na música popular brasileira<sup>15</sup>. Como se verá no primeiro e segundo capítulos, alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação desse processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico (1927), a expansão da radiofonia comercial (1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933).

De acordo com a *noção de campo* desenvolvida por Bourdieu<sup>16</sup>, “não podemos compreender uma trajetória a menos que se tenha previamente construído os estados sucessivos do *campo* no qual ela se desenrolou”. Para o autor, a *noção de campo* serve para indicar uma direção à pesquisa, busca uma alternativa de interpretação interna e de explicação externa também para as obras culturais<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005, p. 46.

<sup>13</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 24.

<sup>14</sup> A idéia de mediação cultural também se associa “à capacidade híbrida e mercurial” que os gêneros musicais, como a *polca*, o *choro* e o *samba*, por exemplo, tiveram em percorrer vários estratos socioculturais. In: MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*. Rio de Janeiro: 2007, p. 20.

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 19.

<sup>16</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.; BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.; BOURDIEU, Pierre. *A economia de trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>17</sup> BOURDIEU, Pierre. 1989. *Op. cit.* p. 64.



Nesse aspecto, o autor afirma que “não se pode ignorar o *campo* de produção como espaço social de relações objetivas”.<sup>18</sup> Entende, sobretudo, que se necessita compreender o campo “através de um modo de pensamento relacional”<sup>19</sup>. Ainda, de acordo com Bourdieu, deve-se apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna que parece subtrair-se à contingência e ao acidente. Porém, esta precisa, ao mesmo tempo do seu referente, visto a necessidade externa do encontro entre uma trajetória e um *campo*.<sup>20</sup>

E para ser considerado como *campo*, “deve adquirir autonomia e eficácia consideráveis”, estas “derivadas de um processo de institucionalização e depuração que criara regras específicas de funcionamento, a partir das quais se organizaram as relações e objetivação do poder”. Salienta ainda que a profissionalização será condição *sine qua non* para o sucesso.<sup>21</sup>

Ainda para Bourdieu, a “autonomização dos *campos* de produção cultural fazem parte de um lento e longo trabalho de alquimia histórica”. Reforça que “a análise da história do campo é, em si mesma, a única forma legítima da análise da essência do campo artístico”. Assim, a análise da atitude estética pura, que é exigida pelas formas mais avançadas de arte, é inseparável do processo de autonomização do campo de produção<sup>22</sup>.

De acordo com a *noção de campo* desenvolvida por Bourdieu, busca-se investigar e contextualizar o incipiente *campo* musical da cidade de Porto Alegre nas primeiras décadas da Primeira República, período em que Octávio Dutra teve suas experiências de formação, atuação e composição musical. Nesse sentido, a questão da música popular deve ser entendida e analisada dentro do campo musical como um todo, vista como uma tendência ativa (e não derivada e menor) deste campo.

Para aprofundar a discussão a respeito do desenvolvimento do *campo* e do ofício da música em Porto Alegre durante a Primeira República, temática principal do primeiro capítulo, buscou-se apoio nos textos de Freitas e Castro<sup>23</sup>, Lucas<sup>24</sup>, Corte

---

<sup>18</sup> *Id. ib.*; p. 64.

<sup>19</sup> *Id. ib.*; p. 65.

<sup>20</sup> BOURDIEU, Pierre. 1989. Op. cit. p. 70.

<sup>21</sup> *Id. ib.*; p. 70.

<sup>22</sup> *Id. ib.*; p. 71.

<sup>23</sup> FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no Rio Grande do Sul. In: *Rio Grande do Sul: Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, 1964.

<sup>24</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

Real<sup>25</sup> e Rodrigues<sup>26</sup>. Esses trabalhos, embora primem pela ênfase nos assuntos relativos à música erudita na cidade, permitiram uma visão histórico-musical sobre o ofício de músico na cidade, tanto no aspecto amador quanto profissional. Tais trabalhos não enfocam somente a circulação de artistas estrangeiros, mas também informam sobre o contexto do surgimento de concertistas, compositores e instituições musicais na sociedade porto-alegrense.

No âmbito da música popular de Porto Alegre, os ensaios de Côrtes<sup>27</sup> e Vedana<sup>28</sup> apresentam-se de grande relevância para promoção da discussão sobre o ofício musical, visto que descrevem lugares, espaços, artistas e conjuntos populares que atuavam na cidade nas primeiras décadas do século XX. O trabalho de Vedana sobre Octávio Dutra apresenta uma breve biografia do compositor e sua obra, trazendo um levantamento prévio de todo o repertório musical encontrado e/ou citado em seu acervo. No entanto, não promove uma análise musical das obras, apresenta poucos dados relacionados às suas atividades docentes e ao seu círculo social e familiar.

Para compreender o contexto mais amplo a respeito da história de Porto Alegre na Primeira República, com ênfase no processo de urbanização e modernização em conjunto com o desenvolvimento de novas sociabilidades, foram consultados os textos de Constantino<sup>29</sup> e Monteiro<sup>30</sup>. Também foram obtidos dados relevantes sobre a música em Porto Alegre em trabalhos de pesquisa acadêmica que se aprofundaram sobre temas como o carnaval, o cinema e a radiodifusão no contexto sociocultural da cidade<sup>31</sup>.

Além disso, buscou-se apoio nos ensaios e relatos de memorialistas e cronistas. Nessas escritas pode-se encontrar a observação do espaço urbano nos seus

---

<sup>25</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980.

<sup>26</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

<sup>27</sup> CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976.

<sup>28</sup> VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.; VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

<sup>29</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. A conquista do tempo noturno: Porto Alegre moderna: In: *Estudos Ibero-Americanos*. PURCS, v.XX, n.2, p. 65-84, dezembro, 1994.

<sup>30</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

<sup>31</sup> LAZZARI, Alexandre. *Certas coisas não são para que o povo as faça: carnaval em Porto Alegre: 1870-1915*. Dissertação de mestrado/PUCRS. Porto Alegre, 1998.; STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade: Porto Alegre: (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.; DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros: imagens radiofônicas de Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*. Tese de doutorado/PUCRS. Porto Alegre, 2006.

múltiplos aspectos. De maneira informal, tais autores retrataram a cultura musical das camadas sociais presentes em Porto Alegre, incluindo alguns temas que até então não haviam sido abordados nos trabalhos sobre a história musical da cidade, como a música das ruas e as festas populares.

Como observa Monteiro<sup>32</sup>, as crônicas “se apresentam como escrita social de um tempo, produção de interpretações de uma experiência social urbana”. Nesse sentido, são aqui utilizados os ensaios, textos e crônicas de autores que abordaram a música entre o final do Império e a República, como Aquiles Porto Alegre, Damasceno, Mazon, Fortini, Sanmartim, Ruschel e Gouvêa<sup>33</sup>.

A problematização das questões sobre história e música popular brasileira empreendidas nesta tese foram apoiadas principalmente pelas reflexões teóricas expressadas em dois tempos. A primeira, pelo pensamento de Mário de Andrade<sup>34</sup>, que pesquisou e também vivenciou durante o modernismo a emergência da música popular urbana. Num segundo momento, o diálogo se apoiou em autores que buscaram compreender posteriormente como se deu essa consolidação da música popular, como: Tinhorão, Moraes, Sandroni, Naves, Napolitano e Machado<sup>35</sup>. Embora adotem perspectivas diferentes quanto à abordagem dos temas musicais, foram recorrentes entre esses autores as temáticas relacionadas às transformações da música popular na Primeira República, ao desenvolvimento dos gêneros

<sup>32</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas. Histórias e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 140.

<sup>33</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.; DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade. Porto Alegre*: Globo, 1940.; DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre do século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956.; MAZERON, Gaston Hasslocher. *Reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Selbach, s.d.; FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. 2ª série. Porto Alegre: Sulina, 1953.; SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969.; RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Edição do autor, 1971.; GOUVÊA, Paulo de. *O grupo – outras figuras – outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

<sup>34</sup> ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (1928). São Paulo, Martins Editora, 1962.; ANDRADE, Mário de. *Evolução social da música no Brasil*. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

<sup>35</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Rio de Janeiro: Circulo do livro, s.d.; TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade. 2000.; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.; NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.; NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007.; MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: IMS, 2007.

musicais, à urbanização das cidades, às novas tecnologias sonoras e ao modernismo musical brasileiro. Questões que também se entrecruzaram no desenvolvimento do campo musical na cidade de Porto Alegre nesse período.

Em suma, esses autores citados, pelas temáticas e pela forma de abordagem dos estudos empreendidos acerca da música popular, foram incluídos no conjunto da reflexão historiográfica sobre a experiência de Octávio Dutra e o contexto da música popular em Porto Alegre. Nesse sentido, as discussões promovidas a partir desses trabalhos também vieram a se tornar de grande relevância para a organização da pesquisa.

Como forma de abordagem, entende-se que a produção musical de Octávio Dutra deve ser entendida além da questão formal. Anteriormente à análise técnica, ela necessita ser compreendida a partir da *experiência* desenvolvida no campo musical. O conceito pensado também aproxima-se das idéias de E.P. Thompson, que pressupõe que a *experiência* é determinada pelo ser social, isto é, pelo lugar que se ocupa dentro da estrutura das relações humanas no mundo material<sup>36</sup>.

Desde modo, como aponta Napolitano, a experiência de um compositor ganha sentido no circuito social e no veículo comunicativo no qual a música foi formatada, como uma partitura, gravação, no palco, nas ruas, etc<sup>37</sup>. Como aponta o autor, deve-se procurar uma abordagem interdisciplinar para enfocar o tema musical a partir do campo historiográfico, entendendo que não se pode mais reproduzir alguns vícios de abordagem da música popular.<sup>38</sup>

Nesse sentido, além da abordagem das formas de registro, partitura e disco, propõe-se inter-relacionar a sua obra aos demais acontecimentos relevantes do universo artístico e social de sua época, como a emergência da música popular, a consolidação do *choro* e do *samba*, em âmbito nacional e as fases de modernização da cidade em que viveu e atuou.

---

<sup>36</sup> De acordo com Bezerra, no livro *The Poverty of Theory* (1978), Thompson partiu do princípio de que o ser social e os acontecimentos não são inertes. São a construção da experiência, categoria que compreende a nossa resposta mental e emocional a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo acontecimento. Também constatou que a experiência e a cultura não são vivenciadas apenas como idéias e no campo do pensamento, mas algo que passa a ser incorporado como sentimento, como parte da vida cotidiana, visto que passa a constituir um conjunto de valores que atuam nos meandros da vida inteira dos indivíduos e das classes. Nesse sentido, compreende que a experiência deixa suas marcas profundas também nas formas mais elaboradas da sociedade, com a arte, o direito e a religião. In: *Revista Projeto História*, São Paulo, (12), out. de 1995, p. 15;126.

<sup>37</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 85.

<sup>38</sup> Id. ib.; . p. 08.

De acordo com a problemática da tese, foi dado ênfase nas transformações e misturas dos gêneros musicais e suas características dentro do cenário da música popular brasileira, entre os anos de 1900 e 1935, datas da primeira e última composição de Octávio Dutra. Para tanto, foi realizado um levantamento acerca da diversidade de gêneros musicais presentes na obra musical do compositor.

Também foi abordado o repertório anterior e posterior ao tempo em que empreendeu estudos teóricos e práticos no Conservatório de Música (1909-1911). Nesse sentido, buscou-se saber como o compositor conquistou a sua promoção social como violonista, regente e compositor de música popular dentro de uma sociedade conservadora.

No que tange à metodologia de análise empregada na abordagem do repertório, algumas considerações precisam ser tecidas. De acordo com Napolitano, a operação analítica deve se articular de modo a valorizar a complexidade do objeto estudado, englobando contexto e obra, letra e música, autor e sociedade e estética e ideologia<sup>39</sup>. Nesse aspecto, foram selecionados três parâmetros de análise das obras de Octávio Dutra: os gêneros musicais, a instrumentação utilizada e a temática das músicas<sup>40</sup>.

A análise empregada a partir da seleção desses três parâmetros baseou-se inicialmente nas diversas fases, formações e atuações artísticas. Nesse sentido, buscou-se o cruzamento de cinco períodos que marcaram a experiência composicional de Octávio Dutra: período autodidata; período de estudos no Conservatório de Música; período discográfico, período carnavalesco e período radiofônico. Num segundo momento, procurou-se desvendar as representações da cidade nas temáticas da sua obra.

Ao entrar no terreno da história cultural, teve-se como objetivo identificar na experiência e na música de Octávio Dutra, temáticas e sonoridades que configurassem *representações* da modernidade, do espaço urbano e da sua

---

<sup>39</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2005. Op. cit. p.08.

<sup>40</sup> A precariedade de conservação das gravações de Octávio Dutra impossibilitou uma análise apurada da sua obra vocal. Nesse sentido, não foi possível abordar as músicas vocais pela ótica do *cancionista*, conforme o conceito desenvolvido por Luiz Tatit no livro "O cancionista: composição de canções no Brasil". São Paulo: Ed. Da USP, 1996. A partir desse livro, Tatit desenvolveu um método da análise da canção em que historiciza a dicção e o modo de dizer do *cancionista*, objetivando demonstrar as transformações do gênero até o surgimento da MPB no séc. XX. No entanto, ao procurar analisar historicamente o surgimento e a emergência da canção brasileira, verifica-se que o autor optou por propor uma redução da importância históricossocial dos demais gêneros da música instrumental em relação à *canção*.

promoção social dentro da sociedade de Porto Alegre. Para Chartier, a *noção de representação* permite articular modalidades de relação com o mundo social, como as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social e as formas às quais uns “representantes” marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.<sup>41</sup>

No entanto, entende-se que as representações do mundo social assim constituídas, que classificam a realidade e atribuem valores, no caso, ao espaço, à cidade, à rua, aos bairros, aos habitantes “não é neutra, nem reflexa ou puramente objetiva, mas implica atribuições de sentidos em consonância com relações sociais e de poder”.<sup>42</sup> Como aponta Pesavento,

Há que distinguir entre o que se poderia chamar de "cidadão comum", que constitui a massa da população cidadina, e os que poderiam ser designados como "leitores especiais da cidade", representados pelos fotógrafos, poetas, romancistas, cronistas e pintores da cidade.<sup>43</sup>

Para Pesavento, são esses leitores privilegiados da cidade, com habilitações culturais, profissionais e estéticas que os dotam de um olhar refinado, sensível e arguto. Sujeitos que conseguem resgatar as sensibilidades do real vivido, estabelecendo com a cidade uma relação privilegiada de percepção<sup>44</sup>.

Transpondo essas considerações para a experiência de Octávio Dutra, entende-se que a sua produção musical pode ser compreendida como uma representação que nos deixa entrever aspectos da sociedade da sua época. E são essas atitudes introjetadas nesse sujeito histórico que podem aparecer, de uma forma ou de outra, nos espaços que circulou, na escolha das temáticas das obras, no emprego dos gêneros musicais, na instrumentação, entre outros aspectos que se entrelaçam nos contextos e meandros da criação musical.

O conceito de música como representação abarca uma série de pressupostos, por isso, torna-se necessário delimitar a tipologia musical que será trabalhada. Usa-se nesta tese a análise e interpretação de fonogramas (discos),

<sup>41</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 23.

<sup>42</sup> BOURDIEU, Pierre apud PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço urbano: por uma história cultural do urbano. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.16, 1995. BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.

<sup>43</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. 1995. op. cit.

<sup>44</sup> *Id. ib.*; 1995.

letras e partituras musicais. Nesse aspecto, parte-se da descrição para a análise musical, e desta para a interpretação histórica.

Ainda para melhor compreender e comparar as particularidades estilísticas da sua obra, optou-se em subdividir o seu período de atuação artística e profissional em quatro momentos distintos. Nesse sentido, buscou-se contextualizar o repertório do compositor nos aspectos cronológico através de obras compostas na sua juventude, quando o seu grupo de serenatas era conhecido como o “Bando do Octávio”<sup>45</sup> (década de 1900), passando pela criação do grupo “Terror dos facões” (década de 1910), pelos “Os batutas” (década de 1920) e por último a formação da “Orquestra da Guarda Velha” (entre o final de 1920 e década de 1930).

Embora esses grupos instrumentais, atuantes em épocas distintas, tenham se adaptado aos novos gêneros musicais em voga, aos modismos nacionais e internacionais e às novas instrumentações, procura-se compreender porque muito do repertório dito “antigo”, composto a partir de 1900 e ainda influenciado pelas sonoridades do séc. XIX, se manteve nos grupos subseqüentes até meados dos anos de 1930.

Nesse aspecto, busca-se analisar tanto a renovação do repertório em cada período como também a manutenção das suas primeiras composições, que, ao invés de ignoradas, passaram a ser adaptadas para as novas formações instrumentais, sendo inclusive impressas ou gravadas comercialmente.

Como recurso fundamental para a melhor compreensão da interpretação analítica, ao longo do quarto capítulo foram inseridos trechos de partituras e gravações, também entendidos e reconhecidos como documentos históricos fundamentais para uma abordagem entre História e Música. Esses “novos documentos” também buscam melhor exemplificar sonoramente e graficamente as características da obra de Octávio Dutra. Nesse sentido, caso o leitor não domine a escrita musical, os exemplos musicais extraídos de partituras podem ser desconsiderados sem prejuízo de compreensão ao texto escrito. No entanto, a audição das músicas gravadas em CD anexo<sup>46</sup> são consideradas de grande relevância para a compreensão analítica deste último capítulo.

---

<sup>45</sup> A referência ao *Bando do Octávio* encontra-se no Caderno “Notícias de Octávio Dutra”, na crônica *Violões que choram*. Rádio-crônica de Pery Borges para PRH2 e Folha da Tarde. Junho de 1937.

<sup>46</sup> O formato de gravação MIDI de algumas faixas necessita do leitor de música do computador, podendo não abrir ou ser reconhecido por um aparelho de som convencional.

Os critérios de escolha e seleção das músicas analisadas foram baseados substancialmente nos cinco períodos e nos quatro grupos artísticos que Octávio Dutra manteve durante a sua trajetória. Procurou-se contemplar os principais gêneros musicais utilizados em suas composições. Gêneros que, de acordo com o levantamento da sua produção e da diversificada bibliografia consultada, também estiveram em voga nos saraus, serenatas, teatros, cinemas e rádios na sua época.

Cabe salientar que, pela quase inexistência de documentos de registro comercial, não foi possível realizar um estudo minucioso sobre a recepção de suas obras, tiragem de exemplares, vendagem ou sucesso de público e crítica. Estatísticas ainda ignoradas na chamada pré-indústria cultural do início do século. Nesse sentido, utilizou-se para a análise tanto composições gravadas, quanto impressas e manuscritos inéditos.

Do montante de músicas utilizadas nos exemplos, algumas possuíam somente gravações e outras somente a partitura impressa ou manuscrita. Nesse caso, o registro da obra em qualquer um dos três formatos passou a ser igualmente considerado importante para a análise.

O corpus documental selecionado para esta pesquisa apresenta-se diversificado, tendo como fonte privilegiada de análise uma seleção de obras musicais do compositor (partituras impressas, manuscritas e discos). Em relação aos documentos oriundos do acervo particular de Octávio Dutra que foram preservados pela família, embora não estejam catalogados e organizados, pode-se dividi-los basicamente em três partes.

A primeira parte são de partituras. Músicas em manuscrito autógrafo, partituras em manuscrito (cópia), partituras impressas, manuscrito de partes ou trechos de arranjo ou orquestração diversos e álbuns encadernados com composições em manuscrito autógrafo ou cópia. A segunda parte contém letras avulsas em manuscrito autógrafo, letras avulsas impressas e revistas musicais em manuscrito autógrafo ou cópia. A terceira primeira parte contempla os assuntos gerais, contém recortes diversos de jornal (notícias, crônicas, necrológio), anotações diversas em manuscrito autógrafo, fotos e outras imagens.

Cabe salientar que, com a devida autorização, foi realizada uma cópia de todo o material com vistas ao desenvolvimento da pesquisa.

O registro documental de alguns depoimentos de familiares de Octávio Dutra foram integrados à pesquisa, de forma complementar à documentação escrita e



sonora. O intuito foi de obter informações sobre a sua experiência musical e a sua rede social, principalmente no que se referia à atividade docente e à organização de saraus musicais.

De acordo com Jourtard, “a história oral fornece informações preciosas que não teríamos podido obter sem ela, haja ou não arquivos escritos.”<sup>47</sup> Nesse sentido, pensar a história oral na construção de novas fontes torna-se relevante, principalmente quando se trata de se buscar respostas mais diversificadas e “não oficiais” sobre a nossa sociedade e a nossa cultura. Burke no entanto, considera que o meio, tanto o oral, quanto o escrito ou o pictórico é apenas parte da mensagem, mas, que deve ser levado em conta sempre que os historiadores examinarem indícios<sup>48</sup>.

Durante a pesquisa, o quadro de depoentes se revelou reduzido, visto que decorridos muitos anos da sua morte, apenas dois membros da família afirmaram ter lembranças do compositor, considerando que sua filha Diocavina já havia falecido e não deixou descendentes diretos.

No entanto, foi realizado, por exemplo, o registro gravado e transcrito de Sônia Paes Porto, sobrinha-neta de Octávio Dutra. A importância da depoente para este trabalho justifica-se por se tratar da familiar que preservou o raro acervo do tio-avô e ainda guardava com lucidez as memórias e histórias da família a seu respeito.

Ao cotejar os depoimentos dos familiares com as informações já publicadas sobre sua biografia, alguns fatos amplamente mitificados pela repetição e recorrência de citações ou por declarações passionais de admiradores e discípulos puderam ser repensados.

Quanto à utilização de fontes fonográficas, foram analisadas as gravações feitas originalmente pelo compositor para as fábricas Odeon e “Casa A Elétrica” em discos 78 rpm e pelo regional do flautista Dante Santoro (1904-1969), gravadas na Casa Victor, no Rio de Janeiro, nos anos trinta e quarenta.<sup>49</sup> Pela dificuldade de obter mecanismos de audição, foram ouvidas as cópias remasterizadas. Também foram utilizadas na análise as gravações por mim realizadas para o CD *Espia só... a o violão de Octávio Dutra*, gravado pelo Duo Retrato Brasileiro em 2003.

---

<sup>47</sup> JOURTARD, Philippe. 2000. op. cit. p. 35.

<sup>48</sup> BURKE, Peter. Oralidade e textualidade. In: *História e teoria social*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 138.

<sup>49</sup> ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. p. 692.

Em linhas gerais, este trabalho se caracteriza por desenvolver um tipo de pesquisa bibliográfica e documental de cunho qualitativo. Embora apresente uma temática predominantemente musical, tem-se adotado uma perspectiva metodológica própria à pesquisa histórica, em especial da Nova História Cultural. Nesse sentido, buscou-se apoio teórico em abordagens e metodologias que foram utilizadas no entrecruzamento dessas áreas.

Deste modo, o tema da presente investigação se insere conjuntamente nas duas áreas pelo interesse nas questões que envolvem cultura urbana e sociedade; pela experiência de um sujeito histórico, pela utilização de fontes musicais primárias (partituras e discos) e pela perspectiva de contextualizar um período específico da história cultural do Rio Grande do Sul.

Napolitano desenvolve suas idéias a esse respeito, enfatizando que a música popular “representa um ponto de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam um mosaico nacional”.<sup>50</sup> Para o autor, a esfera da música popular brasileira já apresenta uma história longa, constituindo uma das mais vigorosas tradições da cultura brasileira.<sup>51</sup> Por esta perspectiva, entende que “abriu-se uma via de mão dupla entre História e Música”. O resultado foi o surgimento de um grande interesse entre os pesquisadores por uma temática em especial: as transformações sociais na música popular urbana.

Para Napolitano, deve ser totalmente descartado também o viés evolucionista utilizado para pensar a cultura e a arte. Nesse aspecto, adota a perspectiva que aponta para a necessidade de se compreender as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época e da cena musical na qual estiveram inseridos. Nesse sentido, deve-se compreender a fonte musical também como um *documento histórico*.

Estes documentos devem ser observados dentro de sua época, na realidade cultural na qual estão inseridos, pensado na relação de quem o produziu, para quem foi produzido e de onde foi produzido. Portanto, entende que “o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. P. 07.

<sup>51</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2005. op. cit. p.39.

<sup>52</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2005. op. cit. P. 32.

Nesse sentido, compreende-se que a produção musical, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma), não pode ser identificada como um mero reflexo, visto que as músicas aparecem entrelaçadas num processo interno de influência mútua, ou seja, são simultaneamente constituintes e constituídas. No que se refere à abordagem de partituras como fonte documental, Ackerman diz que:

Podemos definir a partitura como um mapa sônico, onde uma intenção acústica foi definida pelo seu autor (...) Na medida em que é estudada como documento histórico, uma obra de arte só difere do documento de arquivo na forma, não na espécie. Em outras palavras, uma partitura é um *documento musical* onde dois componentes devem ser levados em consideração: o histórico e o estético; o estudo crítico de uma partitura levará esses dois aspectos em consideração<sup>53</sup>.

Da mesma forma, Goldberg entende que uma “gravação” também possibilita que a música em questão sobreviva por muito tempo, embora apresente variações qualitativas extremas. Para o autor

A diferença entre essas duas formas de fixação está em que enquanto uma gravação possibilitaria a fruição de uma obra quase que instantaneamente, uma partitura requereria sua interpretação por iniciados no código musical, sendo que o grau de indeterminação desse *mapa sônico* possibilita que existam distintas interpretações de suas orientações de resolução. Essas interpretações originam-se da análise de seu conteúdo, embora o fator intuição não deva ser abandonado<sup>54</sup>.

Assim, pode-se estabelecer que esses processos distintos de fixação, em partitura e por gravação, devem ser encarados como formas complementares mas não dependentes pois, anteriormente ao advento da técnica de gravação, as partituras ou a tradição oral já possibilitavam a permanência da obra no repertório musical. Nesse sentido, justifica-se a via de análise conjunta dos registros autorais do compositor através das suas partituras manuscritas, impressas e fonogramas.

No aspecto estrutural, a tese está subdividida em quatro capítulos. O quadro abaixo mostra a lógica de organização de cada capítulo a partir dos contextos em

<sup>53</sup> ACKERMAN, James S. E CARPENTER, Rhys. *Art and Archeology*. In: Humanistic Scholarship in America: The Princeton Studies. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963.

<sup>54</sup> GOLDBERG, Guilherme. *O problema das fontes em Alberto Nepomuceno*. Texto apresentado no V Encontro de Musicologia Histórica, de 19-21 de julho de 2002, em Juiz de Fora (MG), durante o 13º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. P. 04.

que se deu a experiência de Octávio Dutra e a sua relação com a problemática das mediações.

CAPÍTULOS DA TESE	ENFOQUE PRINCIPAL	MEDIAÇÕES
Capítulo I	Música popular urbana	(discussão teórica)
Capítulo II	Campo musical	Amador/profissional
Capítulo III	Formação e atuação	Erudito/popular; Artístico/comercial
Capítulo IV	Produção musical	Tradicional x moderno

Quadro 1: Organização dos capítulos da tese.

O primeiro capítulo aborda a emergência da música popular urbana brasileira durante a Primeira República. Esse esboço histórico tem o intuito de desenvolver uma reflexão histórica e musicológica desta temática. Recorreu-se a uma literatura específica que toma como objeto de análise os movimentos musicais, os agentes sociais e a música popular produzida no período em foco.

Através de uma revisão historiográfica, busca-se compreender como o cenário da música popular na Primeira República foi marcado por uma multifacetada polifonia, através das diversificadas experiências de músicos que se aventuram nos diferentes *campos* de atuação, pela necessidade de *mediação* entre as classes sociais e por obras musicais caracterizadas por *representações* de tradição e modernismo.

Nesse sentido, o capítulo problematiza questões relativas às transformações do conceito de música popular concebido no período, no qual procurou-se diferenciar o popular do “popularesco”. Aborda as fusões entre gêneros musicais de origem européia e nacional, os conflitos e mediações entre a música popular e a música erudita durante o modernismo brasileiro.

Junto à essas temáticas também se entrelaçam algumas questões emblemáticas sobre a música popular e as novas tecnologias, as quais acompanharam a pré-indústria cultural e trouxeram novas mídias como o rádio, o cinema e o disco, e a acirrada discussão da questão da identidade nacional e a música popular brasileira, através da eleição do violão e do *samba* como símbolos de nacionalidade.

O segundo capítulo apresenta um esboço histórico das práticas musicais desenvolvidas na cidade de Porto Alegre durante os períodos relacionados à formação e à atuação artística de Octávio Dutra. São abordados os diversos espaços e contextos que envolveram a transformação das atividades musicais, entre

o final do Império e o decorrer da Primeira República. Período no qual o ofício da música, de tradicional predominância amadora, passou a se tornar uma atividade de maior interesse profissional. Nesse sentido, o processo de profissionalização da categoria musical dentro do *campo* musical em formação torna-se um dos eixos centrais da narrativa deste capítulo.

Objetiva-se compreender como o papel da música e dos músicos começou a ser reconfigurado. Entre outros aspectos, são elencados dois momentos importantes que iriam contribuir para o desenvolvimento profissional da categoria: no âmbito da cultura, quando o ensino musical passaria a ser institucionalizado, em parte com o propósito de fornecer um diploma e legitimar a atuação dos músicos. No âmbito das sociabilidades, quando os estabelecimentos comerciais diurnos e noturnos passariam a incluir, entre suas atrações, uma maior e mais diversificada participação de orquestras, conjuntos e grupos musicais.<sup>55</sup>

Pretende-se compreender ainda como as novas tecnologias sonoras, como o disco, o cinema e o rádio reestruturaram a prática musical na cidade. De que forma esses novos meios culturais e comerciais proporcionaram o desenvolvimento de diversificadas ocupações profissionais, entre estas, a execução musical nas salas de cinema mudo, a gravação e distribuição comercial de chapas de discos e as apresentações musicais no meio radiofônico.

No terceiro capítulo procura-se analisar a experiência de formação musical e de atuação artística de Octávio Dutra no espaço social urbano da cidade de Porto Alegre. Dessa forma, busca compreender em que contextos da sua trajetória o compositor utilizou-se da música como um meio de formação profissional, de expressão artística e de reconhecimento social durante a Primeira República. Nesse sentido, pretende-se relacionar a sua experiência de mediação cultural ao diversificado *campo* musical em que atuou.

Apresenta-se como questão central desse capítulo a compreensão das diversas formas de *mediação cultural* empreendidas por Octávio Dutra no contexto da sua formação musical e da atuação artístico-profissional dentro do campo em que atuou. Visa-se compreender como se deu o seu ingresso no universo das práticas sociais populares que envolveram as tradicionais *serenatas*, *saraus* e grupos de

---

<sup>55</sup> VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

*choro*; e posteriormente o seu contato com o universo estético erudito através do recém fundado Conservatório de Música em 1909.

Quanto à sua atuação artístico-profissional, investiga-se os contextos de mediação através das variadas atividades culturais que participou ou empreendeu no decorrer da sua trajetória, como as gravações, o carnaval, o teatro musicado e o rádio. Em síntese, tem-se como meta compreender como o compositor interagiu frente a esses espaços e práticas distintas, visto que as mesmas possibilitaram a sua formação e inserção artístico-profissional no diversificado *campo* musical da cidade.

O quarto capítulo busca analisar e contextualizar historicamente a produção musical de Octávio Dutra dentro do *campo* musical porto-alegrense e a sua relação com a emergência da música popular no cenário musical brasileiro da Primeira República. Nesse contexto são problematizados os aspectos relativos às diversas fases da sua produção musical, perpassadas por mediações entre expressões de tradição e modernidade.

Num primeiro momento procura-se relacionar sua produção ao período de gênese da música popular brasileira<sup>56</sup>, compreendido entre os anos de 1890-1910 e posteriormente à consolidação do *choro* e do samba como modernos gêneros da música brasileira da primeira metade do século XX. Na primeira parte do capítulo utilizou-se como categorias de análise a valsa, a polca, a modinha, a mazurca e o schotisch, na segunda parte o maxixe, o tango brasileiro, o choro, a marcha-carnavalesca, o samba e o samba-canção.

Por fim, a análise empreendida em uma parte representativa do diversificado repertório musical criado pelo compositor, entre 1900 e 1935, também procurou identificar traços e compreender indícios, explícitos ou não, que apontassem para *representações* do universo musical em que atuou, bem como da sua percepção das transformações na sociedade local em que viveu.

---

<sup>56</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

## 2 O GEMIDO SAFADO DO PINHO DA NOITE: A EMERGÊNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA PRIMEIRA REPÚBLICA

No contexto históricossocial brasileiro da Primeira República, o processo de emergência da música popular não ocorreu sem conflitos, contradições e mediações, que, em linhas gerais, acompanharam a própria formação da moderna identidade brasileira<sup>57</sup>.

Nesse sentido, como observa Napolitano, a música popular brasileira urbana não perpassou apenas um conjunto de eventos históricos. Serviu também como narrativa desses eventos, gravados e retransmitidos pela memória e pela história<sup>58</sup>.

Pelo período histórico em que se desenvolveu, essa música foi também expressão de sonoridades e idéias contrastantes. Com isto, apresenta-se sujeita a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e à novas configurações de passado e de futuro<sup>59</sup>.

No período em que Octávio Dutra atuou como músico popular na cidade de Porto Alegre, entre 1900 e 1935, o próprio conceito de *música popular* passava por um processo de transformação e de reelaboração no centro do país.

### 2.1. Entre o popular e o popularesco

A discussão estética e ideológica a respeito da música popular urbana durante a Primeira República, diferentemente da música folclórica e da música erudita, foi menos favorecida. Nesse sentido, ao se constatar o surgimento de um novo conceito de música popular e a importância que essa música passou a adquirir a partir desse período, torna-se importante compreender como se deu o posicionamento estético de Mário de Andrade (1893-1945), principal crítico musical durante o movimento modernista<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> No contexto geral de discussão sobre essa temática, o termo *música popular* refere-se tanto à música vocal e instrumental quanto à música especificamente instrumental produzida no período. Antes da plena instalação da indústria cultural, até as primeiras décadas do séc. XX havia um maior equilíbrio quantitativo quanto ao número de composições vocais e instrumentais.

<sup>58</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007.

<sup>59</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2007. op. cit. p. 07.

<sup>60</sup> Para Napolitano, “deve-se reconhecer no debate estético-ideológico de uma época um pólo de discurso verbal do fato estético, matriz das tensões perceptíveis numa obra, que o artista tenta

Apesar de ter sido um pesquisador das origens e transformações da música brasileira, Mário de Andrade raras vezes abordou o assunto em suas escritas. Entretanto essa música urbana já era percebida nos anos 1920 como um caldeirão sonoro que emergia e que logo passaria a se multiplicar e a se consolidar através do teatro, do cinema, do disco e mais tarde pelas rádios.

O pensamento e o posicionamento de Mário de Andrade sobre a música urbana encontra-se resumido em poucos parágrafos. Contudo, em virtude da temática da tese, torna-se relevante buscar a compreensão da sua posição, inclusive em relação ao papel simbólico do violão, eleito como um *médium* cultural no panorama da música popular no modernismo<sup>61</sup>.

A história registra um desencontro de Mário de Andrade com a música popular urbana. Para os estudiosos do folclore, que muitas vezes pertenciam ao campo erudito, a música urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética. A partir dessa concepção, Mário de Andrade procurou distinguir a música que denomina “popularesca” da música popular.

A primeira ele definiu como “uma espécie de submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam”. Embora reconheça exceções no campo da música popularesca, admite que a maioria é “chata, plagiária, falsa”, “uma espécie de arte de consumo”.<sup>62</sup>

Nesse sentido, se o elemento popular, sobretudo o folclórico, se converteu em matriz imprescindível para a realização da música erudita, ou interessada, o mesmo não se pode dizer da popularesca. Esta permaneceu no âmbito urbano, não sendo aproveitada pelos ideólogos do nacionalismo, e sim, pela incipiente indústria cultural que se desenvolvia.

---

conciliar na forma de uma linguagem e de um material. Em última instância o debate estético-ideológico (no sentido amplo) está presente como elemento estruturador das criações e das demandas de uma época, mesmo sob a égide do lazer padronizado e descompromissado do consumo das artes sob a indústria cultural”. In: NAPOLITANO, Marcos. “História e arte, história das artes ou simplesmente história?” In: *História: fronteiras*. XX Simpósio Nacional da ANPUH. Vol. II. Florianópolis: julho de 1999. p. 907.

<sup>61</sup> De acordo com Carvalho, o violão brasileiro resumiu todas as características essenciais de nosso processo musical. Foi através do violão que se fixaram os maneirismos, as sutilezas, tendências e características musicais do Brasil. Porque sendo um instrumento essencialmente popular, foi eleito por uma logicidade histórica. In: CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pagé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988. p. 152.

<sup>62</sup> Palestra de Mário de Andrade proferida em 1934. Citado por NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 48.



Como observa Contier, o nacionalismo nas artes, após o término da Primeira Guerra Mundial, foi um intento das nações que buscavam uma identidade específica e singular. Por isto, Mário de Andrade defendia uma consciência criadora nacional, ou seja, no caso brasileiro, a pesquisa do folclore como o eixo da modernidade<sup>63</sup>.

Nesses moldes, propunha construir um novo discurso sobre uma nova etapa da “evolução” da música brasileira chamada de fase da nacionalidade. segundo observa Contier, seria o marco zero de um novo período revolucionário e inovador. Movimento, que, como observa Contier, “era capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências européias de Carlos Gomes e Leopoldo Miguez”<sup>64</sup>.

A partir de 1918, com o afloramento desse projeto, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que na juventude tocou violão, foi eleito como um compositor potencialmente capaz de “resgatar” a alma popular das *modinhas* caipiras ou do repertório dos chorões. Grupos que tocavam principalmente gêneros oriundos da Europa (mazurcas, valsas e polcas) porém, já abasileirados<sup>65</sup> pela forma de interpretar e pelos improvisos instrumentais.<sup>66</sup>

O encontro de Mário de Andrade com o violão: no contexto dos anos 1920, a música popular começava a adquirir maior identidade, diversidade e espaço através da atuação de artistas como Noel Rosa, Sinhô e Pixinguinha. Regionais de *choro* e cantores de *samba* já se disseminavam nos discos e nas rádios e as melódicas marchinhas de carnaval conduziam as folias de momo.

O violão, marginalizado no passado, passaria a ser “eleito” o instrumento síntese da maioria dos ritmos e gêneros e também um dos símbolos da emergência da cultura popular pelas novas mídias. Para Naves, “o violão possibilitava a mediação entre o erudito e o popular, o que lhe conferiu um papel simbólico no panorama modernista”.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. In: ArtCultura – Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Nº 09, 2004. p. 74-77.

<sup>64</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. op. cit. p. 74.

<sup>65</sup> No contexto musical, o termo “abasileirado” pode ser entendido como um processo de estilização dos gêneros musicais europeus às características sonoras, instrumentais e interpretativas típicas da música brasileira.

<sup>66</sup> Para um panorama do choro no Rio de Janeiro ver: PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências de chorões antigos*. Rio de Janeiro: 1935.; CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998.

<sup>67</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 25.

Mário de Andrade, pelo que se pode apurar, não escrevera nenhum texto específico sobre o papel do violão na música popular urbana. Mas, como a história também se nutre dos silêncios, as entrelinhas podem dizer muito. Uma frase destacada de uma pequena crítica jornalística de 1934, pode fazer a diferença para elucidar o seu posicionamento em relação a esse papel simbólico que o instrumento passou a adquirir no panorama modernista. Talvez, possa ajudar a entender melhor as “mágoas do violão” ao tempo de Octávio Dutra.

Foi no ambiente sociocultural eclético e multifacetado dos anos trinta, que o “crítico de arte”<sup>68</sup> Mário de Andrade assistiu a um recital de violão do celebrado artista clássico uruguaio Martinez Oyanguren (1901-1973), de passagem pelo Brasil rumo aos Estados Unidos<sup>69</sup>. Sobre sua atuação, escreveu uma elogiada matéria na coluna do Diário de São Paulo comparando o som límpido do violão erudito portenho com a sonoridade do “outro” que conhecia no Brasil. Para Andrade, “A *guitarra* (violão) de câmara, pra evitar a banalidade, como tão bem evita Martinez Oyanguren, nunca terá o gemido safado do *pinho* da noite”.<sup>70</sup>

Embora a sua frase tenha sido enigmática e subjetiva, essa alcunha de “pinho da noite”, a que Mário de Andrade se referia metaforicamente, tratava-se de fato do violão seresteiro, o violão das *modinhas*, dos *maxixes* e dos *chorões*. Era a sonoridade das “mágoas do violão” que ele estava fazendo alusão naquele momento.

Mesmo sendo declarado e incontido o seu elogio à técnica e à sonoridade do violonista clássico uruguaio, a comparação despropositada com a sonoridade característica que o instrumento obtinha no Brasil “urbano e noturno” parecia ser conscientemente inevitável naquele momento histórico e cultural modernista.

Essa pequena nota crítica aparentava demonstrar uma grande necessidade sua de contrapor duas estéticas diferenciadas e coexistentes no período: a sonoridade clássica advinda do repertório erudito, ora interpretado por Oyanguren, e o violão no contexto da música popular urbana brasileira, que Mário de Andrade também conhecia de ouvir os seresteiros, *chorões* e sambistas. Embora defensor

<sup>68</sup> Em meados dos anos trinta, Mário de Andrade mantinha a atividade de crítico de arte para o jornal *Diário de São Paulo* através da coluna intitulada “Música”. Em pequenas crônicas, o escritor tecia comentários sobre estética musical e a performance dos artistas eruditos nacionais e internacionais que se apresentavam na cidade.

<sup>69</sup> Oyanguren apresentou-se primeiramente na cidade de Porto Alegre, sendo saudado pelo *Club Tárrega*, uma associação de violonistas locais. In: MAGALHÃES, Ovídio. Notas de arte. In: *Jornal Correio do Povo*. 1934.

<sup>70</sup> ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo*. São Paulo, EDUSP, 1993. p. 229.

ferrenho do nacionalismo musical erudito, nota-se já neste caso, diferente do “Ensaio de 1928”, uma sutil referência ao surgimento e reconhecimento de uma música popular urbana existente e com voz.

Porém, como já se constatou anteriormente, continuavam sendo raras e depreciativas as vezes que o autor se reportava à música popular urbana em seus textos. Mas, diferentemente do que se pode concluir de antemão, Mário de Andrade não desconhecia nem desconsiderava o som das ruas, o som urbano das flautas, dos violões e cavaquinhos, como muito bem demonstrou através da comparação com o violonista uruguaio.

Muito além do que parecera ser uma crítica ranzinza, preconceituosa e sem juízo de valor, era justamente esse violão “safado”, advindo das mãos de um Catullo da Paixão Cearense, de um Donga, de um João Pernambuco, que Mário de Andrade se referia comparativamente na coluna “Música” do jornal *Diário de São Paulo* em agosto de 1934. Era esse “gemido safado” que, para ele, Oyanguren nunca executaria no seu violão, e que representava tão bem naquele momento o som nacional e telúrico.

No entanto, mesmo reconhecendo e exaltando a sonoridade do violão seresteiro da cidade, do “pinho safado”, como grafou Mário de Andrade, o autor de *Viola quebrada* tratou sempre de deixar muito clara a sua aversão ao que chamava de “popularesco” na música brasileira do período. Tal afirmação se confirma em um texto posterior ao da crítica de 1934. Dentro do volume VI das suas “Obras completas”, uma conferência intitulada “A música e a canção populares no Brasil”, datado de 1936, é acrescentada ao Ensaio de 1928. Novamente, sua temática principal fora a música folclórica e seus meandros regionais.

No entanto, nesse novo texto, Mário de Andrade já reconhecia num parágrafo apenas, que não se devia desprezar a música urbana como um todo. Para ele

Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o *choro* e a *modinha*. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição popular, ou influenciado pelas modas internacionais.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (1928). São Paulo, Martins Editora, 1962. p 167.

Nesse momento, o autor possivelmente tenha se referido à banalidade de alguns compositores e composições às quais denominava pejorativamente de “popularescas”, tanto pela pouca inventividade como pela influência gratuita de ritmos estrangeiros, do caráter nitidamente comercial e da temática apelativa e vulgar em algumas canções e marchinhas. Nota-se, no entanto, que objetivamente neste período, ainda não aparece muito clara a diferenciação e talvez o preconceito que o autor propunha passar entre o que considerava efetivamente popular ou popularesco na música brasileira.

Ainda permeia no tom dos seus textos uma visão heterogênea e difusa a esse respeito. No final dos anos trinta suas observações musicológicas acerca da transição do Brasil Império para a República, estampadas no texto “Evolução social da música no Brasil” (1939), já buscavam entender mais profundamente, e de forma mais abrangente, as origens do que ele chamava de música popular no Brasil. Segundo Andrade,

Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a *modinha* já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o *maxixe*, como *samba*, com a formação e fixação de conjuntos seresteiros dos *choros* e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.<sup>72</sup>

A partir dessa nova observação, em que constata que a *modinha* sai do piano dos salões e vai para o violão das esquinas, que se transforma no safado “pinho da noite”, sua compreensão do processo de gênese da música popular brasileira parece ficar mais clara e menos excludente.

No entanto, suas reflexões sobre os efeitos da República para com a música erudita nacionalista, a qual tanto lhe interessava, apontavam ainda para um quadro pessimista de atraso estético e de falta de rumo. Para ele

A República vinha dar muito maior sentido americano e democrático ao Brasil. Já não éramos mais uma excrescência monárquica e aristocrática dentro das terras americanas. Era, portanto de se prever que isso tivesse uma repercussão profunda no desenvolvimento social da nossa música e na sua orientação estética. Mas não foi exatamente assim.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> ANDRADE, Mário. *Evolução social da música no Brasil* (1939). In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975. p. 31.

<sup>73</sup> ANDRADE, Mário. 1975. op. cit. p. 29.

Essa constatação de um suposto atraso nos caminhos da música erudita, junto com a erupção incontida da música popular foi outro momento de percepção inevitável do autor. Era flagrante o crescimento e a maior aceitação da música popular urbana no Brasil. No entanto, Andrade parecia ainda se surpreender ao constatar que o que chamava de “novo estado-de-consciência coletivo” que se formava na evolução social da nossa música naquele momento, o nacionalista, era para ele: “ainda forçado com a definitiva e impressionante fixação da nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular”.<sup>74</sup>

Nesse aspecto, continuava a alertar, de forma recorrente, para a questão do risco do vulgo na área da música popular quando atrelada ao contexto urbano e comercial e às influências espanholas e portuguesas. Sequer apostava num futuro promissor para a tradicional *modinha* imperial. Duvidava que essa, mesmo com a chegada da República, pudesse vir a se transformar no futuro gênero da *canção brasileira*. Conforme observa

(...) a *modinha* já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que faziam”. Porém, manifestação de lar, semiculta, nem popular nem erudita, a *modinha* de salão jamais não terá funcionalidade decisória em nossa música. Só quando se tornar popular, conseguirá prover de alguns elementos originais a melódica nacional. Mas assim mesmo, eivada sempre de urbanismo lavado e incompetente, com fado e o tango, o seu jardim se abrirá sempre perigosamente enganador, menos propício à vernaculidade do canto que à vulgaridade alvissareira.<sup>75</sup>

No seu entendimento, eram alguns gêneros e artistas ligados à música comercial e à música urbana que traziam explícita essa vulgaridade criticada. Contudo, era também neste período que Mário de Andrade punha em dúvida o sucesso dos artistas populares que mais de destacavam na música por ele denominada “interessada”. Aí se encaixava sua crítica ao grande sucesso dos Oito Batutas na França (com Pixinguinha) e o *choro* do regional de Romeu Silva.

Neste contexto, também punha à prova o que chamou de o “pseudo-indígena” Villa-Lobos. Para Andrade, o valor de sucessos assim era quase nulo. Neste momento, criticava, sobretudo, a referência pelo exotismo na música brasileira, não

<sup>74</sup> ANDRADE, Mário. 1975. op. cit. p. 30.

<sup>75</sup> Id. ib.; .p. 25.

aceitava a opinião dos europeus e do diletantismo que para ele “pedia música ‘só nossa’, fortificado pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro”.<sup>76</sup>

Além dessa crítica pejorativa ao que estava no auge do sucesso e da aceitação popular, Andrade não elencou nomes de compositores e nem se propôs a analisar a música popular em sua manifestação urbana. Apenas citava-a como material musical próprio para a fusão em música artística, em música erudita. Também não fez qualquer associação da música popular com as novas tecnologias sonoras da época.

Mas, em contrapartida, entendia que historicamente “foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários, que contribuiu decisoriamente para que esse nosso novo estado-de-consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, mas como tendência coletiva”.<sup>77</sup>

Esse pensamento de Mário de Andrade, que cultuava a antropofagia musical com benesses somente para a música erudita foi uma constante. Percebe-se que, desde o Ensaio de 1928, essas sugestões são recorrentes. Para Andrade,

Nossos *ponteiros*, nossos refrães instrumentais, nosso ralhar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem pra nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc.etc. dão base larga pra transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista”.<sup>78</sup>

Mesmo buscando inspiração no mundo rural e muito pouco reconhecendo do que se fazia de música popular urbana no país, para Andrade, essa música artística brasileira transfigurada pelos compositores eruditos só poderia vir do povo.

Na sua visão “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”. Para ele, “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é ineditamente desinteressada”.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> ANDRADE, Mário de. *Compêndio sobre a música brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1962. p. 14.

<sup>77</sup> ANDRADE, Mário. *Evolução social da música no Brasil* (1939). In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975. p. 32.

<sup>78</sup> ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (1928). São Paulo, Martins Editora, 1962. p. 69.

<sup>79</sup> ANDRADE, Mario de. 1962. op. cit. p. 16.

Enfim, pode-se observar que Mário de Andrade gerenciou uma crítica severa ao popularesco e ao comercial no campo da música urbana. Indiferentemente de quem estivesse nesse contexto, de Pixinguinha a Villa-Lobos, em certo momento receberia o tom enérgico de sua crítica.

No entanto, como já havia previsto, a inevitável modernização das tecnologias e dos espaços culturais não cedeu às pressões da crítica e a música popular brasileira realmente seguiu “intransigentemente” seu caminho, tanto a popular como a dita “popularesca”. Na cena musical brasileira da Primeira República, a música popular foi sendo construída através de diversificados elementos, tendências, incluindo fatores socioculturais e projetos ideológicos.

## 2.2 A construção de uma tradição musical popular

Na música popular brasileira, como toda identidade historicamente criada, muitos foram os elementos excluídos, outros foram esquecidos e diversos projetos foram agregados. De acordo com Napolitano, que aborda a questão da música popular pela ótica da história cultural, “tais fatores formaram um mosaico complexo que dispôs lado a lado diversos fatores culturais”. Salienta que entre esses fatores estão justamente o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade<sup>80</sup>.

Em linhas gerais, conforme Napolitano, o que hoje pode-se denominar de música popular “emergiu do sistema ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX”. Entende o autor, que “a dicotomia popular e erudito nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento natural do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas”.<sup>81</sup>

Também foi fato que as músicas urbanas veiculadas através do rádio a partir dos anos 1930 tornaram-se cada vez mais numerosas. Na prática, os músicos populares não denominariam mais o mundo musical de popularesco. Ao contrário, iriam tomar para o seu próprio uso o quantitativo “popular”. Assim, passaram a

---

<sup>80</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 06.

<sup>81</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 14.

encarnar, no plano musical, uma outra concepção do “popular”, do que seria o “povo brasileiro”.<sup>82</sup>

No campo musicológico, no entanto, constatou-se que até a década de 1940, os pesquisadores ainda usavam no Brasil a expressão “música popular”, com referência à música folclórica. Foi somente num congresso de folclore dos anos 1950, através da iniciativa da pesquisadora Oneyda Alvarenga<sup>83</sup>, que se propôs que adotassem a divisão entre “folclore” e “popular”. E foi essa a definição que prevaleceu na segunda metade do século XX. De acordo com Sandroni

Embora os folcloristas considerassem a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reservassem à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, atribuíam, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca”.<sup>84</sup>

Assim, conforme observou Sandroni, a distinção deixou de ser medida pelo valor, passando para o plano das categorias analíticas: uma música popular rural, anônima e não-mediada e a “outra”, a música popular urbana, autoral e mediada<sup>85</sup>. Nesse segunda categoria que pode se enquadrar a música produzida por Octávio Dutra em Porto Alegre.

E neste novo *campo* da música popular brasileira também se constituiu uma determinada tradição cultural. Uma tradição, que segundo Napolitano, “se consagrou junto à audiência popular, à crítica e a boa parte da intelectualidade letrada. Uma música caracteristicamente urbana que tem muito de ‘tradição inventada’, mas nem por isso menos enraizada na nossa cultura”<sup>86</sup>.

Durante o século XX, a música popular, entre outras propriedades, tornou-se uma espécie de repertório de memória coletiva. Entende-se também com isto que determinadas composições, autores, intérpretes e contextos musicais podem ser

---

<sup>82</sup> SANDRONI, Carlos. *Feição decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 28.

<sup>83</sup> Oneyda Alvarenga (1911-1984), pesquisadora, folclorista, estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi aluna de Mário de Andrade. É autora do livro sobre folclore intitulado *Música Popular Brasileira*, publicado em São Paulo, em 1946.

<sup>84</sup> SANDRONI, Carlos. 2001. op. cit. p. 28.

<sup>85</sup> Id. ib.; p. 28.

<sup>86</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 06.



lembrados ou então associados a fatos ou episódios político-sociais, a sujeitos ou lugares, entre outras questões.

Nesse aspecto, as novas formas de registro musical e as novas tecnologias de transmissão sonora foram fundamentais para que esse repertório, tanto o tradicional quanto o moderno, fosse perpetuado. Para Napolitano,

Tal como se configurou ao longo do século XX, a música popular é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade – articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país.<sup>87</sup>

Nesse sentido, torna-se relevante compreender os primórdios das gravações, do cinema e da radiodifusão no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, com vistas a relacionar, nos próximos capítulos, com a experiência de mediação cultural de Octávio Dutra numa época de modernização urbana e de pré-indústria cultural na cidade de Porto Alegre.

Historicamente foi em 1902 que Frederico Figner, tcheco naturalizado americano, passou a fazer gravações de música brasileira num estúdio improvisado na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. O processo de produção de discos era complexo, mas prometia render um considerável lucro. Em 1900, Figner fundou a *Casa Edson*, atento ao mercado de fonogramas e música gravada<sup>88</sup>.

Em 1911, percebendo a consolidação do disco como suporte da gravação musical, comprou os direitos de gravação de várias casas editoras de partituras. No decorrer da Primeira República, outras casas de gravação se seguiram: *Columbia Phonograph*, *Victor Record*, *Discos Gaúcho*, nos quais Octávio Dutra gravou, sendo que apenas as primeiras duas atravessaram o século XX.

Com o surgimento do disco, tradicionais gêneros como a *modinha* se renovam e se consagram no gosto popular. Fizeram sucesso na voz dos primeiros cantores da era fonográfica, como Mário Pinheiro, Cadete e Baiano. Outro cantor que teria suas interpretações registradas em fonogramas foi Eduardo das Neves, que

---

<sup>87</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 06.

<sup>88</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2007. op. Cit. p. 14.

chegaria ao disco cantando além de modinhas, lundus, cateretês, marchas e desafios sertanejos<sup>89</sup>.

Além dos cantores, as bandas militares foram muito gravadas nessa primeira fase da fonografia. Essas “orquestras” de música popular, consideradas ideais para a apresentação em público, eram mais acessíveis economicamente do que as orquestras de linhagem erudita.

Havia música composta especialmente para os grupos de choro<sup>90</sup>, que tocavam polcas, schottisch, habanera, valsa e tango. No entanto, em 1919 surgiram os primeiros discos de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna), que romperiam com o estilo contido, sem improvisos, do choro gravado.<sup>91</sup> Antes, porém, Pixinguinha e seu grupo já havia experienciado o sucesso nas salas de cinema.

De acordo com Tinhorão, o aparecimento dos cinemas nas grandes cidades brasileiras, a partir do início do século, estava destinado a influir no desenvolvimento da música popular. Em parte pelo surgimento de um inesperado mercado de trabalho para músicos amadores e profissionais, quanto pela formação das orquestras da sala de espera.<sup>92</sup>

A formação desses pequenos conjuntos contratados para o entretenimento do público nos intervalos das sessões e para fazer fundo musical aos filmes mudos, obrigou a ampliação do quadro de músicos. A própria barreira entre músicos eruditos e populares parecia ter desaparecido. Como observa Tinhorão, “podia-se ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho (que fazia jus ao sobrenome tocando nos choros cavaquinho com cordas de tripa) e no outro Villa-Lobos manejando um violoncelo”.<sup>93</sup>

Os primeiros filmes mudos constituíam-se de comédias. Logo, porém, que a indústria do cinema desenvolveu a sua produção em série, surgiram os dramas românticos. Como salienta Tinhorão, foi para atender essa necessidade de música romântica que, a partir de 1910, o repertório de valsas vienenses divulgadas pelas

---

<sup>89</sup> Id. ib.; .p. 14.

<sup>90</sup> Nesse contexto dos *chorões* que se enquadrava o grupo Terror dos facões, organizado por Octávio Dutra em Porto Alegre, quando gravou para a Odeon Record e para o selo Gaúcho, entre 1913 e 1919.

<sup>91</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2007. op. cit. p. 16. A diferença entre o choro gravado e a performance dos chorões será discutido no terceiro capítulo da tese.

<sup>92</sup> TINHORÃO, José Ramos. 1972. op. cit p. 227.

<sup>93</sup> Id. ib.; .p. 229.

companhias de operetas desde 1870, somada à produção nacional, fizeram ressurgir no Rio de Janeiro o império dolente do compasso  $\frac{3}{4}$ .<sup>94</sup>

Pela extensa produção de valsas compostas por Octávio Dutra nas primeiras décadas do séc. XX, conforme será abordado no quarto capítulo, esse “império” das valsas ultrapassou as fronteiras da capital federal. No entanto, no contexto sulino, além da relação com as valsas brasileira, serão analisadas as peculiaridades das “valsas porto-alegrenses”.

O próprio Pixinguinha e *Os Oito Batutas* deviam sua vida profissional à novidade das orquestras de sala de espera e dos cine-teatros. O anúncio do Cine Palais apresentava os *Oito Batutas* como uma “Orquestra Típica”, o que constituía uma novidade instrumental para a época. Até então as salas de espera dos cinemas costumavam apresentar a chamada “música fina”, caracterizada pelas valsas vienenses ou a uma ou outra composição mais bem cuidada. No campo da música popular muito apreciados eram os tangos de Nazareth<sup>95</sup>. Como observa Tinhorão,

Com o conjunto de Pixinguinha rompia-se essa pretensão aristocrática – que, no fundo, traduzia uma ridícula pretensão de atender ao suposto alto nível do público dos cinemas – e se instalava no centro da cidade do Rio de Janeiro, pela primeira vez, um grupo de músicos capazes de fazer ouvir um repertório de música popular exclusivamente brasileira<sup>96</sup>.

A exemplo de Pixinguinha, inúmeros intérpretes e compositores brasileiros exercitaram seus talentos durante quase vinte anos no escuro das salas de projeção, ou sobre os pequenos tablados das orquestras de cinema e cine-teatros. Em Porto Alegre, Octávio Dutra, de acordo com o depoimento de familiares, também chegou a tocar e compor para a “cena muda”<sup>97</sup>.

No ano de 1929, a exibição do primeiro filme sonoro mudou significativamente o campo musical, influenciando a própria sonoridade da música popular. Os filmes falados, traziam trilha sonora gravada à margem da própria fita, e além de dispensarem o acompanhamento dos pianos e das orquestras, começavam a abastecer o mercado com os discos das músicas que se encarregavam de divulgar.

---

<sup>94</sup> Id. ib.; .p. 231-232.

<sup>95</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 233-236.

<sup>96</sup> TINHORÃO, José Ramos. 1972. op. cit. p. 236.

<sup>97</sup> Depoimento de Sônia Paes Porto. Depoimento gravado por Márcio de Souza. Porto Alegre, 15 de junho de 2006.

De acordo com Tinhorão, com a novidade do filme sonoro, a música popular brasileira, no âmbito das suas relações com o comércio do cinema estrangeiro, ficaria em desvantagem. A partir de 1930, com a invasão do mercado nacional pelos filmes falados de *Hollywood*, as antigas valsas dos chorões voltariam a cair no esquecimento. A sonorização dos filmes era uma realidade industrial moderna no campo da técnica cinematográfica na Primeira República. E assim, quem detinha a patente da gravação ótica de som passava a dominar esse mercado<sup>98</sup>.

Para aumentar esse novo circuito musical, foi inaugurada em 1923 a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Sua programação, no início, apenas consistia de palestras culturais e música erudita, entendidas como “alta cultura”. O panorama foi alterado a partir da concorrência de outras rádios comerciais, como a Rádio Mayrink Veiga, inaugurada em 1926, e a Rádio Educadora, em 1927.<sup>99</sup>

Apesar do crescente número de emissoras, os primeiros programas de grande audiência só surgiram depois da Revolução de 1930. A Rádio Nacional adotou a programação de música popular, tornando-se a emissora mais influente nos anos Getúlio Vargas, ouvida em todo o território nacional. Os programas de maior audiência eram transmitidos do Rio de Janeiro<sup>100</sup>.

No decorrer dos anos vinte e trinta, a classe musical teve que se adaptar ao novo contexto da radiodifusão. Como observa Moraes, “nos seus primórdios, além das condições amadorísticas, o rádio brasileiro era feito por um pequeno número de pessoas, com objetivos fundamentados claramente em diretrizes educativas e de difusão da chamada ‘alta cultura.’” Reitera que, “o rádio no Brasil somente se estruturou plenamente durante os anos 1930<sup>101</sup>.

Nas grandes cidades brasileiras, até os primeiros anos da década, a radiofonia se estabeleceu amadoristicamente. Em São Paulo, como nas demais capitais, as programações eram ocasionais, com data e hora para ocorrer. Em geral, os

---

<sup>98</sup> TINHORÃO, José Ramos. 1972. op. cit. p. 242.

<sup>99</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 109.

<sup>100</sup> Para maiores detalhes e informações sobre os primeiros anos do rádio no Brasil ver: ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo, Ática, 1981; CABRAL, Sergio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

<sup>101</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultural e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 49.

músicos, artistas e técnicos eram totalmente amadores ou semi-amadores, não recebendo cachê<sup>102</sup>.

É preciso ainda considerar que nessa época o rádio não era utilizado apenas individualmente, mas sobretudo de modo coletivo, fosse no espaço privado das famílias e amigos, fosse no público, como em praças e festas.

Nesse sentido, o crescimento do consumo de aparelhos evidenciado nos anos 1930 demonstra o sucesso que já alcançava o rádio nesta época no Brasil. Sucesso atingido, em grande parte, pelos cantores populares, conjuntos instrumentais e vocais e pela diversidade dos gêneros musicais gravados em disco e comercializados em partituras.

### 2.3 A diversidade dos gêneros musicais: conflitos e mediações

Como os fenômenos sociais não se concretizam de forma simplificada e mecanizada, onde o “novo” naturalmente determina o fim do “velho”, no espaço urbano das cidades conviveriam, a um só tempo, as novas formas culturais em emergência, as tradicionais que insistiam em permanecer e mesmo aquelas que mantinham tanto os elementos tradicionais como os de inspiração renovadora. A cidade “modernizada” vivia um momento de transição onde esses diversos elementos se confundiam, interagiam e se confrontavam.<sup>103</sup>

Sendo parte integrante desse processo de certa instabilidade e indefinições, conforme foi visto, a música popular sofreria intensamente esses conflitos, aparentemente resolvidos com o início da implantação de uma indústria cultural na década de 1920.<sup>104</sup> Neste período, quando as formações urbanas já estavam, de

---

<sup>102</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. 2000. op. cit. p. 49.

<sup>103</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 69. No contexto da cidade de São Paulo, o autor investiga as diversas formas de manifestação musical na cidade, como o carnaval, as festas religiosas e a instituição do samba rural e urbano. Vinci de Moraes procura compreender como se deu o processo de construção e reprodução desta música urbana no contexto social de uma São Paulo em tempos de *Belle Époque*, onde o crescimento econômico era intenso e a imigração de italianos foi maciça pós-abolição de 1888. Nesse contexto, analisa o nascimento e os desdobramentos do “samba paulista” (diferentemente do carioca) no caso o “samba rural”, seus círculos de vivência e como este vai progressivamente se desentranhando das festas religiosas populares. Busca evidenciar as práticas da improvisação cotidiana, como o caso do “carnaval paulistano de negros”, o samba rural, as apresentações de bandas de música, os *chorões* paulistanos, grupos que, conforme o autor, funcionavam como autênticos “intermediários culturais”.

<sup>104</sup> O filósofo Theodor Adorno desenvolveu seus ensaios sobre a música popular nas primeiras décadas do séc. XX vislumbrava a música popular no contexto europeu e americano como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte. O

certa forma, consolidadas, começaram a ser mediatizadas por relações culturais baseadas na produção e reprodução.<sup>105</sup>

Da mesma forma entende Napolitano, ao afirmar que no contexto nacional, ao longo das décadas de 20 e 30, ocorreu a consolidação histórica de um *campo musical*. Justifica que entre os fatores que foram fundamentais para a consolidação desse processo, estavam as inovações no registro fonográfico, a expansão da radiofonia comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro<sup>106</sup>.

Cabe salientar que, apenas duas décadas anteriores, entre 1900 e 1910, o universo musical urbano brasileiro estava ainda impregnado de reminiscências do séc. XIX, ligado às suas raízes rurais e folclóricas. Até esse momento, a música popular parece ter transitado entre o universo rural e o mundo urbano em construção.

No Rio de Janeiro, além do Carnaval, havia outros espaços importantes para o circuito musical, entre 1900 e 1910: Cafés, Confeitarias, picadeiros de circo, teatros de revista, salas de cinema e saraus em casas particulares.<sup>107</sup> Também nesse período, a música nordestina e a música caipira de São Paulo começavam a dar seus primeiros passos no universo da fonografia.

Na vida urbana brasileira dos anos 1920, em que acelerava-se o processo de urbanização, criava-se um mercado musical que viria a aproximar a cultura do campo e da cidade<sup>108</sup>. Nesse sentido, os temas da música rural também tiveram sua entrada nas cidades. Por exemplo, o maior sucesso do carnaval de 1914 foi a embolada *Cabocla di Caxangá*, que reunia dois artistas migrados do Norte e

conceito de indústria cultural, com o qual Adorno deflagrou essa problemática, foi sistematizado no livro "A dialética do esclarecimento" (1947). Para ele, o consumo musical desprende-se do material musical em si: consome-se sucesso acumulado e reconhecido como tal: consumo de música como mercadoria "autofabricada", apreciada conforme a medida do seu próprio sucesso e não pela assimilação profunda. Nesse sentido, entendia que a "estandardização" é a característica fundamental de toda a música popular. A padronização industrial, para Adorno, seria diferente de "padrões estruturais rígidos" que sempre regerem a arte. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 21-28. Para um estudo mais aprofundado sobre o conceito de indústria cultural e música popular, ver: ADORNO, Theodor: "O fetichismo da música e a regressão da audição" In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108; ADORNO, Theodor. "Sobre música popular". In: Adorno (Col. Grandes Cientistas sociais). São Paulo: Ática, 1994, p. 115-146.

<sup>105</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. cit. p. 70.

<sup>106</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 19.

<sup>107</sup> Como observa Joseph Love, que investigou o Castilhismo na Primeira República, a vida social em Porto Alegre, até a Primeira Guerra Mundial, atingira um nível idêntico ao da maioria das capitais estaduais. Porém, a vida cultural não se comparava ao brilhantismo do Rio de Janeiro. In: LOVE, Joseph L. *O regionalismo gaúcho e as origens da revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 109.

<sup>108</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 227.

Nordeste: Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco, ambos violonistas populares.<sup>109</sup>

Grupos sertanejos como o *Grupo do Caxangá*, liderado por João Pernambuco desde 1913 e *Turunas Pernambucanos*, surgido no Recife em 1922, estariam encarregados de tornar nacionais os gêneros da música nordestina. Nesta onda sertaneja, como será observado no quarto capítulo, na busca de sintonia com a cultura musical da capital federal, Octávio Dutra compôs tangos, choros e sambas estilizados, além de alguns quadros das suas comédias musicais.

Em linhas gerais, a música popular passou a ampliar a sua rede de mecanismos sócio-culturais de reprodução, em particular, das formas de registro musical. Nesse contexto, a consolidação do *campo musical* popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização que seriam apresentadas pela indústria cultural em formação. Para Napolitano<sup>110</sup>

O mundo da música popular, tal como ele se apresentava aos olhos de um observador mais atento dos anos 20 e 30, era um mundo complexo, de ampla penetração sociológica e cultural, mas ao mesmo tempo cada vez mais ligado ao grande negócio industrial que estava se formando a partir da música, com todo seu aparato tecnológico.

Nesse aspecto, a “estandardização” parecia ser a característica fundamental de toda a música popular. A padronização industrial, seria diferente de “padrões estruturais rígidos” que sempre regeram a arte. O disco passaria a ser o responsável por essa possibilidade de padronização e repetição.

Nas primeiras décadas do século XX a música brasileira apresentava grande diversidade de estilos e gêneros. Em linhas gerais, esses gêneros surgiram e se fixaram num período aproximado de sessenta anos, que se estendeu de 1870 até 1930. Nesse sentido, principalmente o choro, o samba e a marcha representaram a contribuição cultural realmente urbana das principais cidades brasileiras.

Como observa Tinhorão, até então era cultivada a música operística pela elite (que também mostrava interesse na valsa e na modinha), os gêneros estrangeiros como polcas, *schotishes* e quadrilhas, para uso das camadas médias e “populares”,

---

<sup>109</sup> RODRIGUES, Sonia Maria Brauks. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

<sup>110</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 20.

e, finalmente, o batuque, de origem africana, praticado pelos negros que formavam a base da camada mais “baixa”.<sup>111</sup>

A partir desse caldeirão sonoro, em torno de 1870, foi que se desenvolveu o *choro*, uma das mais perfeitas sínteses musicais da cultura urbana brasileira. Este teve a sua contraface semi-erudita com o tango brasileiro. Mas, enquanto o tango brasileiro consagrou-se através das obras para piano, principalmente dos compositores Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, o choro era sonorizado por instrumentos como violão, cavaquinho e flauta. Mais tarde, acrescido de outros instrumentos, será conhecido nos anos 1920 como “Regional”.<sup>112</sup>

Já a valsa, gênero também importante na produção musical de Octávio Dutra<sup>113</sup>, veio a ser divulgada no Brasil durante fins do primeiro Império e período regencial, justamente quando Paris inteiro a consagrava. Observa Kiefer que a valsa foi cultivadíssima no Brasil no século XIX, desde o nível popular até o erudito, sendo que o número de publicações foi enorme<sup>114</sup>.

No entanto, Para Kiefer, desde a segunda metade do século XIX, deve-se distinguir a valsa-peça-de-concerto, a valsa peça-de-salão e a valsa-dança. Aponta que será na França, que esta última, a valsa-dança, assumiria feições próprias (lenta, lânguida, sentimental). Contudo, para Kiefer, o gênero passaria a ser conhecido mundialmente como “valsa vienense”. Deste modo, entende que para o

---

<sup>111</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 17. Também interessado no fenômeno de emergência da música popular, o jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão passou a rever e pôr em evidência detalhes da história social da música brasileira que poucos pesquisadores até então haviam se interessado, neste caso a chamada música “das minorias” e das culturas “de massa”, ou seja, justamente a música repudiada nos anos 1920 e 1930 por Mário de Andrade. Contudo, o autor não desenvolveu mais profundamente temas e autores que tivessem atuado além dos Estados pesquisados, ou seja, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia e resumiu a história pela ótica do “centro”. Isto se deu, possivelmente, pela notória falta de fontes documentais e sonoras, de pesquisas de campo ou por fatores de circulação e recepção da música feita fora eixo central do país. Em termos gerais, Tinhorão procurou desenvolver uma análise segmentada da música popular, porém bem contextualizada por questões políticas, econômicas e midiáticas. E, ao relativizar os desdobramentos da “cultura popular” e a sua influência na “cultura de elite” procurou evidenciar a efetiva transformação dos gêneros musicais urbanos cultivados a partir do final do séc. XIX no Brasil, como o *maxixe*, o *choro* e o *samba*. Para um melhor conhecimento da produção crítica de Tinhorão ver: TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997; TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Rio de Janeiro: Circulo do livro, s.d; TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

<sup>112</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 44-45.

<sup>113</sup> A abordagem do contexto de composição das valsas de Octávio Dutra será apresentada no quarto capítulo, referente à interpretação da sua obra musical.

<sup>114</sup> KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1979. p. 09.



estudo da valsa brasileira deve-se levar em conta que a fama mundial de Johann Strauss (pai) começou na década de 1830<sup>115</sup>.

Kiefer observa ainda que no Brasil, pelo que conseguiu apurar, a primeira notícia relativa à composição de valsas estaria ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro e Sigismund Neukomm<sup>116</sup>. Já na compreensão de Machado, diferentemente da binária polca, que tinha uma maior flexibilidade como gênero para se moldar às características regionais por onde passou, principalmente ao jeito mais intuitivo da música dos grupos populares, a valsa sempre se manteve como um ritmo mais aristocrático<sup>117</sup>.

Deste modo, Machado entende que isso não significou que a dança, originalmente austríaca, não se difundisse amplamente na cultura brasileira, tal como a polca. Aliás, o ambiente dos conjuntos de *choro* incorporou os dois gêneros. Contudo, a valsa, com o seu andamento ternário mais propenso ao discurso passional, configurou-se como a estrutura formal da modinha. No fim do século XIX passou a ser identificada como um gênero seresteiro<sup>118</sup>.

Para Kiefer, não há dúvida de que nos últimos decênios do século XIX já se encontram valsas tipicamente nossas. Adverte, no entanto, que

Não se deve concluir que a fixação de características nossas tenha assumido, de certo período em diante, uma generalidade absoluta. Até em compositores apontados, habitualmente, como pilares na formação de uma música popular tipicamente brasileira, no final do século passado e início deste, ocorrem valsas sem nenhuma particularidade nossa.<sup>119</sup>

Contudo, como destaca Tinhorão, no âmbito da música popular existira outras comprovações da popularidade das valsas, como a música do trovador e modinheiro Eduardo das Neves. Um ano antes do aparecimento do samba *Pelo Telefone*, em 1916, Eduardo das Neves levou milhares de pessoas a rodopiarem pelas ruas e pelos salões cantando os versos da valsa *Pierrot e Colombina*<sup>120</sup>.

<sup>115</sup> KIEFER, Bruno. 1979. op. cit.p. 07.

<sup>116</sup> Sigismund Neukomm (1778-1858), compositor e pianista austríaco que viveu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821.

<sup>117</sup> MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2007.

<sup>118</sup> MACHADO, Cacá. 2007. op. cit.

<sup>119</sup> KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1979. p. 07.

<sup>120</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 233.

Embora alguns gêneros musicais tenham conservado a maioria das suas características originais, o mesmo não ocorreu com a polca e o tango. Para Machado, o Rio de Janeiro foi palco, da “misturada geral dos gêneros” musicais que vai do lundu à polca, ao tango brasileiro, ao choro e ao maxixe<sup>121</sup>. O contexto musical da cidade anterior à República, apresentava-se como uma cidade africanizada e em conflituoso processo de conversão a padrões cosmopolitas.

Nesse ambiente de misturas e mediações, coexistia uma cultura musical ligada às camadas populares e às camadas médias da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, por outro, uma cultura musical da elite, que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade.

Para Machado, a polca era o universo comum entre esses dois mundos (das elites e das camadas médias), o *médium cultural* entre esses dois universos, visto que era tocada pelas sinhazinhas ao piano, no teatro de revista pelos *planeiros* e pelos grupos de choro (flauta, cavaquinho e violão) nas festas populares.<sup>122</sup>

Juntamente com a consolidação do choro, a consolidação da polca no mercado musical para a pequena burguesia e o reaparecimento das modinhas, apareceria também um outro espaço musical significativo: o teatro de revista, que será um foco catalisador da vida musical brasileira e carioca, principalmente até meados dos anos 1920<sup>123</sup>.

No entanto, neste primeiro momento da música urbana propriamente brasileira, foi o choro (oriundo da polca) que acabou por condensar uma forma musical urbana brasileira, reunindo numa síntese os elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XX.

Cabe salientar, no entanto, que até o começo do século XX, a classificação dos gêneros da música popular, bastante valorizada pelo mercado de partituras e pelo incipiente mercado fonográfico, era bastante confusa do ponto de vista musicológico. De acordo com Napolitano,

---

<sup>121</sup> Machado (2007) tratou da problematização da biografia e do contexto sociocultural do pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) na cena cultural da cidade do Rio de Janeiro. No centro da discussão, o autor concatenou alguns nós problemáticos cruciais: o primeiro discute da mistura da *polca* de origem européia com elementos africanos, em contexto escravista. O segundo “nó” refere-se ao cruzamento dos gêneros da emergente música de massas com dispositivos de música de concerto. Cabe salientar que não se tratou da realização de uma biografia linear, mas uma trajetória contextualizada do compositor e pianista. In: MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro, IMS, 2007. p. 20.

<sup>122</sup> MACHADO, Cacá. 2007. op. cit. p. 20.

<sup>123</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 46.

Ao contrário das formas eruditas, vistas como universais, os gêneros populares enraizavam-se em tradições nacionais, com nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras. lundu, modinha, habanera, seresta, polca, choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava.<sup>124</sup>

Essa diversificação também pode ser observada pela interpretação da obra de Octávio Dutra, que ao constituir seu repertório nas décadas de 1900 a 1935, utilizou-se de gêneros tradicionalmente populares como a modinha e a polca, gêneros híbridos como o tango brasileiro e o maxixe, e gêneros modernos, como o samba, a canção e a marcha<sup>125</sup>.

Por outro lado, a sua aproximação com a música erudita, a partir dos estudos teóricos no Conservatório de Música e do convívio com compositores e maestros eruditos, permitiu um maior diálogo entre esses dois terrenos, refletindo nas suas composições e arranjos essa tendência de mediação que também se observou no centro do país.

De acordo com Naves, a música popular urbana, atuando à margem dos círculos artísticos em torno de um projeto de renovação estética, tendeu a assimilar o imaginário urbano, ou mesmo suburbano, referenciado à experiências modernizantes. E a música erudita – vinculada a este mesmo projeto – se voltou em grande parte para a pesquisa dos elementos folclóricos, referenciados, na maioria das vezes, ao universo rural<sup>126</sup>.

Para a autora, se esses músicos atuantes em lugares distintos mantêm um certo convívio, ele tende a se dar num outro plano, onde a discussão intelectual cede lugar a um tom coloquial de “conversaço”. Alguns redutos boêmios do Rio de Janeiro foram palco desse encontro. Nele poetas, músicos e intelectuais modernistas exercitavam uma escuta antropofágica da música popular que ali se executava.

---

<sup>124</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 10.

<sup>125</sup> A abordagem do gêneros musicais utilizados por Octávio Dutra será desenvolvida no quarto capítulo.

<sup>126</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 23-24.

Em diversos relatos sobre o contato de compositores do choro e samba com intelectuais e músicos do movimento modernistas, determinados músicos costumavam se destacar como mediadores entre os mundos erudito e popular.<sup>127</sup>

Por exemplo, a experiência artística do cantor e compositor Catullo da Paixão Cearense, também pode iluminar alguns aspectos da atuação do músico popular como mediador cultural entre mundos artísticos distintos. Essa atividade mediadora perpassou a *belle époque* carioca e brasileira, período no qual muitos autores identificaram uma total separação entre a cultura das elites e a cultura popular.<sup>128</sup>

Para Tatit, alguns músicos populares tentaram uma aproximação equivocada com a música erudita. Conforme observa

A rejeição de alguns músicos populares à linguagem do seu cotidiano deve-se ao fato de aspirarem a um estilo poético erudito, que lhes conferia uma certa sofisticação. Pouco informados, no entanto, acerca dos rumos da arte erudita da época, recorrem a um classicismo ultrapassado e mal assimilado, resultando numa linguagem empolada e [em] melodias que lembram árias européias do séc. XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho<sup>129</sup>.

Essa tendência ao semi-eruditismo, segundo Tatit, remonta ao início do século XX, tendo como principais representantes Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves. No entanto, pode-se observar que a experiência de mediação destes músicos também mantinha justamente outros propósitos. De acordo com Ferlim,

A estratégia de Catulo, se por um lado era eficaz ao compor letras sobre “choros”, músicas que tinham relativa fama, por outro lado,

---

<sup>127</sup> A socióloga Santuza Cambraia Naves (1998) promoveu uma discussão da relação entre modernismo e música popular, porém não tratou de realizar uma pesquisa de reconstrução histórica. O seu diálogo com as fontes abrangeu uma literatura extensa, tomando como objeto não somente a música popular e erudita, mas também questões estéticas mais genéricas sobre o modernismo brasileiro e europeu. Além das fontes bibliográficas, trabalhou com depoimentos gravados e fonogramas musicais. Buscou analisar o desenvolvimento de um certo tipo de música comprometida com um projeto nacional em conjunto com a música produzida para o deleite dos indivíduos na sociedade liberal. A autora trabalhou com a idéia de que o projeto musical modernista recusou a *indústria cultural* e tendeu a incorporar o popular identificado com o rural, o sertanejo e o folclórico. Observou que para os modernistas, como Mário de Andrade, essas manifestações seriam consideradas espontâneas, primitivas e autênticas e poderiam, portanto, construir a matéria-prima disponível ao que se pode chamar de “canibalização” ou antropofagismo por parte da cultura erudita. Por outro lado, procurou entender que os modernistas brasileiros recusaram o mercado capitalista, já que este, por meio de tecnologias emergentes, produzia bens de fácil fruição, produzia divertimento, mas não captava a alma popular. Entendeu a autora que, para os modernistas, o teatro de revista, o carnaval, o disco, o cinema, o rádio estariam na verdade divulgando o “popularesco”, e não o popular. In: NAVES, Santuza Cambraia. op. cit. p. 24.

<sup>128</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 44.

<sup>129</sup> TATIT, Luiz. “A sonoridade brasileira”. In: *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Unb, 2000. p.32.

também era capaz de arrepiar a sensibilidade de gente elitizada que ele procurava impressionar. Esse repertório escolhido pelo poeta, popular porque fazia muito sucesso, que era impresso em partituras, que começava a ser gravado, era tocado em festas e reuniões do mais amplo espectro social nem sempre era tão homoganeamente assimilado.<sup>130</sup>

Nesse contexto, Catullo da Paixão Cearense, que, em 1908 apresentou-se pela primeira vez no auditório da Escola Nacional de Música, com grande sucesso, fazia parcerias e letras sobre um repertório instrumental já consagrado. A partir desse momento, o artista passou a se intitular o “introdutor do violão e da modinha no concerto clássico”.<sup>131</sup> Tal título fazia sentido, visto que o violão, nesse contexto, começava a se tornar um dos símbolos da formação do campo musical popular e das mediações culturais entre a elite e as camadas média e baixa da população.<sup>132</sup>

Diferentemente do piano, foi lenta e complexa a introdução e a aceitação do violão na sociedade brasileira. Foram longas as “mágoas do violão”. Em pleno ano de 1914, Nair de Teffé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, causara escândalo nas rodas elegantes do Rio interpretando ao violão, o tango-canção *O gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, acompanhada de Catullo num sarau no palácio do Catete.

A relação do maestro e compositor Villa-Lobos com o uso do violão também foi conturbada. Na sua juventude, participava das rodas de chorões e tocava violão escondido do pai, experiência que reaproveitou posteriormente em grande parte de suas monumentais composições eruditas.<sup>133</sup> Como observa Carvalho,

Da música popular, ele recebeu uma informação posterior: era um apelo instintivo que lhe chegava da rua, através dos chorões e seresteiros que praticavam uma música de incrível flexibilidade, cheia de sugestões originais. Ele foi, depois, compartilhar e conviver com esses músicos, fazer parte das rodas de choro, levar escondido seu violão para encostar sua sensibilidade naquela gente humilde, que fazia uma música que o apaixonava terrivelmente.<sup>134</sup>

<sup>130</sup> FERLIN, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do séc. XIX ao XX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, 2006. p. 141.

<sup>131</sup> WISNIK, José Miguel. SQUEFF, Enio. *Os choros e o samba-clássico do caboclo doido*. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 158.

<sup>132</sup> NAVES (1998); SANDRONI (2001).

<sup>133</sup> WISNIK, José Miguel. SQUEFF, Enio. 1982. op. cit. p. 158.

<sup>134</sup> CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pagé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988. p. 52.

Conforme foi visto, somente nos anos vinte que o uso do violão começou a ser aceito na sociedade como símbolo de brasilidade, o que lhe conferiu um papel simbólico no panorama modernista, onde as distinções entre o erudito e o popular, no plano musical, entre outros aspectos, correspondiam ao cultivo do piano ou do violão. Na esteira da emergência do violão, a ascensão e a eleição do samba como símbolo de identidade nacional e de brasilidade também ocorrera nos anos 1920.

#### 2.4 O popular o nacional: a república do samba

A experiência social do samba, à medida que o gênero foi alçado à condição de música brasileira por excelência, remete a uma vivência coletiva, comunitária, e a um atavismo étnico, cujas origens encontram-se na experiência da senzala, mas também se projeta sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista.<sup>135</sup>

Pelo que se pode verificar, até o final dos anos 1920 o samba era um entre tantos gêneros que integravam o catálogo de discos, visto que ocorreu também no período uma febre de música e tipos regionais, uma corrente sertaneja que tomou conta do Rio de Janeiro, impulsionada pelo nacionalismo da Primeira República.

No entanto, a partir dos anos 1930, o samba não era apenas um gênero musical ou um evento da cultura popular afro-brasileira. Passou a “significar” a própria idéia de brasilidade. Para Napolitano, “com o passar do tempo, os ouvintes sabiam o que esperar: ritmo 2/4, frases melódicas de oito compassos, acompanhamento de violão, cavaquinho e percussão”<sup>136</sup>.

De acordo com Sandroni, com a afirmação do “samba do Estácio”, a partir dos anos de 1930, prevaleceria na percussão o som do surdo, da cuíca e do tamborim. Estes comporiam com o pandeiro o conjunto básico da percussão do samba. Contudo, em grande parte dos anos 1920, o samba era mais relacionado à estrutura rítmica e aos timbres típicos do maxixe.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 21.

<sup>136</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2007. op. Cit. p. 07.

<sup>137</sup> Carlos Sandroni (2001), realizou um estudo histórico-musicológico a respeito do surgimento do samba no Brasil. O autor passou a tratar o estudo do *samba* além do patamar apenas descritivo. Também incluiu na sua análise o *documento musical*, neste caso, entendido como a partitura, a gravação, a letra, entre outros parâmetros musicais. Sandroni procurou demonstrar as transformações do samba no Rio de Janeiro entre 1917 e 1933. Para tanto, utilizou-se de uma análise sistêmica do mesmo. Neste caso, buscou investigar os múltiplos aspectos do fenômeno samba: o social, o coreográfico, o musical e o político-cultural. No entanto, sua análise foi articulada em apenas um dos elementos da música: as *fórmulas rítmicas* do acompanhamento pelo violão. A

Sobre esses aspectos, Sandroni procura desmembrar o processo de transformação do *samba* em duas fases: a primeira fase denominada “pré-samba” (samba-maxixe) e uma segunda fase, cunhada pelo autor, de “Paradigma do Estácio” (samba-samba)<sup>138</sup>.

Essa separação do *samba* em dois estilos distintos pode ser apenas compreendida também como uma alegoria de conflitos de gerações. Mas, de acordo como foi tratado pelo autor, o conflito se centralizaria nas figuras dos sambistas Donga (samba-maxixe) x Ismael Silva (marcha com samba). O primeiro representando o samba pré-1930 e o segundo o samba pós-1930 (marcha na avenida)<sup>139</sup>.

Por se tratar de dois sambas diferentes em estilo, surge a discussão sobre os tipos de síncopes existentes na música brasileira e que obedecem à paradigmas diversos: paradigma do *tresillo*<sup>140</sup> (de origem afro-cubana e que permeou a música latino-americana desde o séc. XIX) e o paradigma do Estácio (referente à música do bairro Estácio de Sá no RJ).<sup>141</sup>

Tornou-se um consenso entre os historiadores que a gravação da música *Pelo telefone* em 1917 pelo sambista Donga, expressou um momento de transição da história cultural e da história da música<sup>142</sup>. Como observa Napolitano,

A letra mescla o rural e o urbano, é paródica e intimista, coloquial e parnasiana. Com esta gravação, o samba registrado em disco rompe os limites do seu grupo social original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia<sup>143</sup>.

Esses músicos fundadores do samba, além de formarem grupos musicais de ampla aceitação pública, como os *Oito Batutas*, foram essenciais na organização orquestral da “era do rádio”. Capitaneados por Alfredo Vianna (Pixinguinha), os

partir desse trabalho, procurou situar a questão das transformações do samba no quadro de uma história mais geral da música popular brasileira.

<sup>138</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 28.

<sup>139</sup> SANDRONI, Carlos. 2001. op. cit.

<sup>140</sup> Mário de Andrade utilizou o termo “síncope característica” para determinar essa rítmica presente na música brasileira da época. No entanto, conforme Sandroni, o termo foi adotado visto que o ritmo comporta três articulações, fato pelo qual os cubanos passaram a chamá-lo de *tresillo*.

<sup>141</sup> SANDRONI, Carlos. 2001. op. cit. p. 31.

<sup>142</sup> Cfme. SANDRONI, Carlos (2001); NAPOLITANO, Marcos (2005); VIANNA, Hermano (2007).

<sup>143</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 18-19.

músicos dessa primeira geração do samba criaram uma forma característica de tocar música popular, a qual puderam deixar registrada em fonogramas.<sup>144</sup>

Nesse sentido, ao ter um registro de autoria e uma forma de circulação (o disco), o samba situava-se numa ideologia de modernidade. Por outro lado, o compositor de samba, nos anos 20 e 30, mantendo viva uma “tradição” também pode ser pensado como um agente mediador entre mundos culturais distintos, como os dos salões intelectuais e o das festas populares das camadas mais pobres da população.

De acordo com Vianna, essa característica foi fundamental para e emergência do samba nessa época. Sambistas como Sinhô, outro freqüentador da casa de Tia Ciata, “interagia com os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta até as camadas profundas da ralé urbana”. Seria daí a fascinação que despertava em toda a gente quando levado a um salão.<sup>145</sup>

Esse fascínio era confundido com um interesse geral pelo popular, que cada vez mais competia com os interesses eruditos dos salões da elite brasileira. Como observa Vianna, a princípio, o contato com esse mundo “genuíno” era feito através de compositores já consagrados que eram convidados para os salões das camadas mais ricas da cidade<sup>146</sup>.

Por outro lado, já existiam jovens de classe média branca buscando uma maior proximidade com o samba. No final dos anos 30 a turma da Vila Isabel, que incluía nomes como Noel Rosa, Almirante e Braguinha, começou a ter uma participação decisiva na história do gênero, desenvolvendo o que se convencionou chamar de “Samba do Estácio”.<sup>147</sup> Portanto, não demorou muito tempo, desde o nascimento do “samba de morro”, para encontrá-lo utilizado pelos músicos brancos de classe média. Nesse sentido, como observa Vianna,

O samba, naquela época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como denominador comum entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 50.

<sup>145</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 118.

<sup>146</sup> VIANNA, Hermano. 2007. op. cit. P.118.

<sup>147</sup> Cfme VIANNA, Hermano. 2007. op.cit. p.120; Ver também SANDRONI (2001).

<sup>148</sup> VIANNA, Hermano. 2007. op. cit. p. 120.



Como poderá ser observado no terceiro capítulo, referente à atuação de Octávio Dutra, esse interesse também se manifestou em Porto Alegre. Dutra também passaria do ambiente das serenatas e do chorões à apresentações de seu conjunto e suas músicas populares, inclusive sambas, em comemorações particulares, estabelecimentos noturnos, festas carnavalescas e no circuito da radiodifusão.

Nesse primeiro momento de emergência da música popular brasileira, a Primeira República funcionou como uma usina sonora e também um campo de forças, na acepção de Pierre Bourdieu<sup>149</sup>. Como bem definiria Wisnik, “o nacionalismo musical quis chupar para o canal da música de concerto o lençol petrolífero do folclore rural, recebeu a picada da música de vanguarda e vazou sobre o mercado industrial de massa”<sup>150</sup>. E foi justamente dentro do incipiente mercado de massa que se infiltrou essa música “popularesca” combatida por Mário de Andrade, a qual veio se somar ao que hoje se entende por música popular brasileira.

Como também salientou Naves, o projeto musical modernista manteve a tradicional classificação entre os campos erudito e popular. Por outro lado, a música popular, atuando à margem dos círculos artísticos em torno de um projeto de modernização estética, tendeu mais a assimilar o imaginário urbano, ou mesmo suburbano<sup>151</sup>. Possivelmente esse imaginário urbano e suburbano, quando atrelado ao comercial e aos estrangeirismos, que Mário de Andrade não aceitava para a música.

Como apontaram os autores que abordaram a história do samba, foi justamente neste período que as formas de música popular produzidas pelos grupos negros e boêmios, como Pixinguinha, Catullo e Noel Rosa despontaram com brilho e relevo no mercado fonográfico.

Nesse aspecto, um novo conceito de música popular e a construção de uma tradição musical começariam a demarcar a emergência da música popular brasileira. Não podendo se esquecer ainda que surgiria nesta época a *canção* brasileira. E decisivamente, ambas foram manifestações populares acompanhadas pelo *gemido safado do pinho da noite*.

---

<sup>149</sup> BOURDIEU, Pierre. 1989. op. cit.

<sup>150</sup> WISNIK, José Miguel. O modernismo e a música. In: *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983. P.29.

<sup>151</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 21-24.

Após essa breve contextualização do cenário musical popular durante a Primeira República, objetiva-se entender no próximo capítulo como esse processo de emergência da música urbana se desenvolveu em Porto Alegre ao tempo de Octávio Dutra. Nesse sentido, tornou-se necessário realizar um esboço histórico acerca da constituição do *campo* musical da cidade entre fins do Segundo Império e primeiras décadas da República.

### 3 A CIDADE SONORA: O CAMPO MUSICAL POPULAR EM PORTO ALEGRE

A cultura musical na cidade de Porto Alegre, entre o final do Império e o início da Primeira República, manifestava-se principalmente através das retretas nas praças, nas festividades sacras e profanas, nas serenatas e cantorias nas ruas. No espaço privado, a sociedade porto-alegrense freqüentava os teatros, promovia bailes e saraus familiares. Também se envolvia na organização de sociedades recreativas e associações musicais. Há poucos registros, nessa época, da prática da música em estabelecimentos comerciais e gastronômicos, como bares e tabernas.<sup>152</sup>

A partir do processo de urbanização e modernização da cidade, alavancado em fins do século XIX, as práticas musicais começariam a se modificar. O espaço central da cidade passaria a ser reestruturado e remodelado, e a noite, melhor iluminada, encaminharia a sociedade para uma vida social mais intensa. Nesse ambiente, os Cafés e Confeitarias se tornariam o centro de irradiação das sociabilidades. Durante as primeiras décadas do século XX intensificaram-se as salas de cinema e os clubes noturnos. A velha cidade provinciana transformara-se numa capital cosmopolita.<sup>153</sup>

Para Bourdieu, o movimento do campo artístico para a autonomia pode ser compreendido como um processo de depuração. Conforme o autor, nesse processo, “as formas de expressão artística são inseparáveis da afirmação de autonomia do campo de produção que ela supõe e ao mesmo tempo reforça”<sup>154</sup>.

Nesse sentido, a música popular, igualmente ao ocorrido no centro do país, começou a encontrar mais visibilidade na cena cultural da cidade, tanto no espaço público quanto privado. A partir desta perspectiva relacional, busca-se compreender o campo musical porto-alegrense ao tempo de Octávio Dutra e suas aproximações e distanciamentos da realidade musical do centro do país.

---

<sup>152</sup> Ver PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940; DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1956.

<sup>153</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. A conquista do tempo noturno: Porto Alegre moderna: In: *Estudos Ibero-Americanos*. PURCS, v.XX, n.2, p. 65-84, dezembro, 1994; MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

<sup>154</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 70.

### 3.1 Entre o público e o privado: a prática do amadorismo musical

O ofício musical em Porto Alegre, no decorrer do século XIX, segundo Lucas, dividia-se pontualmente em duas categorias: de um lado havia os que faziam da música a sua profissão e viviam da atividade<sup>155</sup>. Nesse sentido, atuavam em qualquer função em que se necessitava o concurso da música. Poderiam ainda optar pela atividade de ensino, tanto a domicílio quanto em alguma escola que oferecesse aulas de música como complemento cultural.

Por outro lado, o músico amador ou diletante dedicava-se ao estudo de música como entretenimento ou com o objetivo de mostrar uma educação refinada. Em muitos casos, não passando de mero adorno o fato de praticá-la. Essa tendência irá predominar nas últimas décadas do século dezenove, visto que no campo da música erudita sua prática era entendida como sinônimo de “alta cultura” e “boa educação.”<sup>156</sup> Na cultura popular, a música se manifestava nas ruas pela força da tradição, por motivos festivos e religiosos.

Em fins do Império e início da República, os espaços sociais nos quais os músicos atuavam em Porto Alegre eram os mais variados. Para Damasceno, descontando o exagero da afirmação, “sem música não se fazia nada. Nem reunião política. Nem manifestação cívica. Nem cerimônia religiosa. Nada mesmo”<sup>157</sup>. E após o toque de recolher, em torno de dez horas da noite, as ruas permaneciam em silêncio. No entanto, de vez em quando a cidade era acordada “com o bordoneio<sup>158</sup> dos violões camaradas, o gemido amoroso das flautas, a melodia lânguida das valsas sentidas”<sup>159</sup>.

O hábito de fazer serenatas pelas ruas durante a noite teve o seu período de apogeu em Porto Alegre durante a segunda metade do século XIX. A referência para essa afirmação é encontrada principalmente na descrição dessa prática pelos antigos cronistas da cidade. A designação do termo *serenata*, no contexto musical da época, tratava-se essencialmente de uma prática social. Os seresteiros eram pequenos grupos de músicos, geralmente com instrumentos de corda, de sopro e

<sup>155</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 153.

<sup>155</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. Op. cit. P. 153.

<sup>156</sup> Id. ib.; p. 153.

<sup>157</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 132.

<sup>158</sup> O termo “bordoneio”, na linguagem dos músicos populares, refere-se aos sons obtidos com o toque do dedo polegar nas cordas graves do violão.

<sup>159</sup> DAMASCENO, Athos. 1940. op. cit. p. 31.

um cantor. Em geral, surgiam a partir da reunião de instrumentistas, amadores e profissionais, que se deslocavam para tocar nas ruas e nas reuniões festivas em casas particulares.<sup>160</sup>

Devido às características informais desse tipo de manifestação cultural, as informações sobre o repertório, os espaços e os atores sociais que a praticavam são evidenciados, principalmente, pela memória dos cronistas.<sup>161</sup> No entanto, alguns poemas e letras dessas antigas *modinhas* populares<sup>162</sup> também apresentam indícios sobre os estilos e gêneros musicais que eram cantados pelas noites da cidade.

Igualmente como ocorria no restante do país nesse período, ao passar do piano para o “violão das esquinas”, a *modinha* tornava-se uma das matrizes da seresta brasileira.<sup>163</sup> Embora ainda não se tenha feito um estudo mais aprofundado sobre as serenatas de rua em Porto Alegre, compreende-se que essa prática social fazia parte da experiência musical de muitos instrumentistas e cantores, tanto amadores quanto profissionais. Nesse aspecto, a serenata também serviu para a divulgação de gêneros e estilos musicais populares, tanto os arcaicos, advindos inclusive do cancionero luso, quanto as novidades que estavam em voga na cidade, procedentes dos espetáculos líricos e teatrais.

Em Porto Alegre, como descreveu Damasceno, “nas serenatas, confraternizava todo mundo: - o comerciante e o bodegueiro, o caixeiro e o estudante, os trabalhadores e os vagabundos”.<sup>164</sup> Essa diversidade de indivíduos encontrava na música uma forma de diversão noturna gratuita dentro do espaço urbano da cidade. No entanto, um dos grupos que mais cultuava a cantoria noturna foram os estudantes, que, de acordo com o cronista “monopolizavam os buzos.”<sup>165</sup>

Esse universo boêmio e noturno, imbuído das sonoridades do violão e da flauta permeou a juventude da cidade provinciana. De acordo com Aquiles Porto Alegre, “nas praças, em noites de luar, quase sempre aparecia um trovador de violão em

<sup>160</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 131-32.

<sup>161</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940; RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Edição do autor, 1971.

<sup>162</sup> A definição do gênero musical intitulado “modinha” varia de acordo com o período e o espaço social em que se desenvolvia. O sentido aqui empregado se refere genericamente às canções populares da época. Para maiores detalhes ver: SIQUEIRA, Batista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: Gráfica do Jornal do Brasil, 1956; KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

<sup>163</sup> ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (1928). São Paulo, Martins Editora, 1962; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>164</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 113.

<sup>165</sup> *Buzo*, na gíria dos seresteiros, era uma das alcunhas que nessa época se denominava o violão.

punho, cantando a *Gentil Carolina* ou outra *modinha* daquelas que fizeram época aqui e são lembradas ainda com saudades”<sup>166</sup>. Nesse sentido, o romantismo do repertório e a sonoridade característica dos instrumentos utilizados marcaram o apogeu das cantigas noturnas nas ruas da cidade.

Mas, as serenatas não se restringiam apenas ao estilo romântico. Havia também um perfil mais malicioso e debochado de algumas serestas, em contraste com o padrão lírico e sentimental. Nessa época, além das *modinhas*, cantava-se *lundus* com letras bem desregradas e licenciosas.<sup>167</sup> Aquiles Porto Alegre lembra o toque do ‘choro da mulata’ que abria as serenatas<sup>168</sup>. Possivelmente estivesse se referindo à canção *Mulatinha do caroço*, um *lundu* alegre e galhofeiro, muito em voga no Brasil durante o Segundo Império, publicado nos cancionários populares que circulavam na cidade.<sup>169</sup>

No entanto, em determinado período, as serenatas passaram a ser mal vistas pelo poder público. Informa Porto Alegre, que “quando veio a República, com o seu barrete vermelho à cabeça, o dr. Barros Cassal, chefe de polícia, proibiu a saída, à rua, das serenatas, como uma ameaça ao novo regime.”<sup>170</sup> Talvez, porque no mesmo espaço dos serenatistas se infiltravam “vândalos”, “desocupados” e gente de conduta suspeita, como se dizia na época. No entanto, as manifestações de rua em geral, inclusive o carnaval, passaram a não se adequar à nova política de saneamento público e “moral” pregado pelo governo.

Depois dessa intensa perseguição aos seresteiros, conforme Aquiles “ninguém ouviu mais, no silêncio da noite, às horas mortas, uma voz sentida a cantar a *Gentil Carolina*”.<sup>171</sup> Essa antiga modinha, várias vezes lembrada pelos cronistas, é de autoria anônima e esteve muito em voga no repertório dos seresteiros. A sua

<sup>166</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940. p. 87.

<sup>167</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 136.

<sup>168</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940. p. 87.

<sup>169</sup> Dentre os álbuns de modinhas populares que circularam no final do séc. XIX em Porto Alegre estão: ANÔNIMO. *Gargalhadas: monumental coleção de modinhas, lundus, etc.* 2ª ed. Pelotas: Livraria Universal, 1889.; CONEGUNDES, João de Souza. *Lyra de Apolo: álbum de lindas modinhas, recitativos, lundus e canções*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1898.; ANÔNIMO. *Trovador Rio-grandense*. 4ª edição. Pelotas: Echenique & Cia, 1914.

<sup>170</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. Op. Cit. P. 87.

<sup>171</sup> Id. ib.; .p. 88.

melodia e a sua letra eram conhecidas tanto pela tradição oral quanto pela sua publicação em álbuns de *modinhas* que circulavam pela cidade.<sup>172</sup>

Semelhante ao que se deu em outras capitais, as serenatas foram desaparecendo gradativamente em Porto Alegre, por não se enquadrarem mais ao perfil moderno do centro da cidade. Além de autêntica manifestação popular, também teria sido importante principalmente para os músicos em formação, que alternavam suas experiências de seresteiros com a animação de festas, acompanhando cantores em circos e cafés e tocando, sobretudo, nas rodas de *choro* em expansão pela cidade.<sup>173</sup>

Nos anos trinta as serenatas praticamente não faziam mais parte das sonoridades urbanas da capital, porém, tiveram ainda seu último refúgio nos bairros mais calmos. Tão tradicionais quanto às serenatas, foram os apreciados saraus musicais, costumeiramente realizados ao som do piano, que ficava centralmente localizado na sala de visita das residências.

Diferentemente das serenatas realizadas no espaço das ruas, os saraus geralmente aconteciam no ambiente familiar, numa espécie de reunião social.

Nesse aspecto, as diferenças sociais entre o sarau organizado pela elite e a serenata popular eram muitas. Como aponta Damasceno, se “na rua havia o violão e o ‘capadócio’, para as serenatas, dentro de casa havia o piano e a ‘Dalila’ para as declamações”.<sup>174</sup> Ter um piano em casa era um símbolo de status social e saber tocá-lo uma referência da boa educação feminina. Por outro lado, tocar violão e cantar *modinhas* à noite pelas ruas havia virado contravenção.

Desde meados do século XIX, o piano tinha um lugar especial nas residências das famílias porto-alegrenses. Nas salas de visita das residências das elites era presença “obrigatória”. Rodrigues aponta para o fato de que “a organização do espaço interno das residências, com a presença de um instrumento musical na sala de visitas, remete ao papel central ocupado pela música na sociedade daquele período”.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Ver anexo A. Partitura transcrita do livro *Canções populares do Brasil* de Julieta de Brito Mendes. Rio de Janeiro: Ribeiro dos Santos, 1911. p. 27.

<sup>173</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

<sup>174</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 113.

<sup>175</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre, UFRGS. 2000. p. 02.

A sociedade do final do século XIX, além de assistir às retretas nas praças e às sessões de teatro, tinha de fato poucas opções musicais na cidade. A vida noturna e boêmia, apesar de restrita, não era vista com “bons olhos” pela sociedade moralizadora. Nesse sentido, a cultura dos saraus familiares, ao som do piano ou de outros instrumentos, acabava por preencher esse espaço de entretenimento.

Deste modo, o sarau se caracterizava primeiramente como uma reunião social informal com o objetivo de ouvir música, dançar, ler poemas e conversar. No entanto, a importância cultural desse tipo de atividade abarcava outras questões relativas à formação social e moral do indivíduo. Como aponta Rodrigues, fazer música no final do século XIX e início do século XX constituía-se em atividade social de importância reconhecida. Enfatiza que a música não servia somente para alegrar as festas familiares e cívicas, mas também como um componente importante da educação e da formação moral e da cidadania republicana<sup>176</sup>.

Neste aspecto, era especialmente valorizado o aprendizado de um instrumento musical no ambiente familiar. Quando não se tinha o privilégio de ter alguém na família que soubesse música, o que era raro, contratavam-se professores particulares. Aquiles Porto Alegre recorda do tempo do professor e pianista Domingos Moreira Porto, o Mingotão. Animador de festas particulares, também lecionava música e ministrava concorridas aulas de dança<sup>177</sup>. Compositor popular, publicou várias peças de salão. Dessa época, fizeram sucesso nos saraus e pianos da cidade a toada napolitana *Bala-Balô* e o tango baiano *Querida Mariposa*. Como observa Napolitano, não se pode esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou junto à dança, agindo como um elemento catalisador de reuniões coletivas, como foram os saraus familiares<sup>178</sup>.

Na direção oposta ao piano, a cultura do violão seresteiro, a qual agregava um repertório de *lundus* e *modinhas*, ia de encontro a esses propósitos de moral e de educação refinada dos saraus. Para o professor de música Frederico Bieri, que tinha como propósito “elevar” a cultura musical da sociedade, as *modinhas* não deveriam ser usadas nem para o aprendizado do canto escolar. Constatava que

---

<sup>176</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. 2000. op. cit. p. 82.

<sup>177</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940. p. 91.

<sup>178</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 12.



Por falta de conhecimentos, o canto mais usado entre as classes inferiores é a *modinha*, que muito raramente pode ser considerada como cantiga boa, pois, em geral, tais modinhas são frívolas, que só podem desmoralizar, mas não elevar o caráter do povo.<sup>179</sup>

No entanto, o repertório popular das serenatas e do teatro musicado já havia adentrando o microcosmo familiar. O próprio repertório do professor Mingotão, composto de lundus e toadas, atestava a mediação cultural da música que estaria ocorrendo também no ambiente dos saraus.

Rodrigues observa que as moças, mesmo freqüentando teatros e salas de concerto mais identificadas com um repertório da cultura musical de ‘nível elevado’, escolhiam as músicas tocadas nas retretas para compor o repertório dos seus saraus e das suas ‘festinhas’ familiares<sup>180</sup>. A associação do piano com a “alta” cultura começa a ser revista, visto que, conforme citado no primeiro capítulo, surgiram nesse período, célebres “pianeiros”, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), mediadores entre esses dois mundos, do erudito e do popular.

Recorda Damasceno, que além da execução instrumental de pequenas peças ao piano, nos saraus dançavam-se valsas, polcas, havaneiras, schotings, quadrilhas, lanceiros. Era grande a diversidade musical cultivada nesse ambiente, principalmente de pequenas “peças de salão”, como eram chamadas as músicas populares editadas em partituras e vendidas na cidade<sup>181</sup>. O interesse por esse repertório, remonta à primeira metade do séc. XIX. Os seresteiros “bons de ouvido” também tratariam de adaptá-las ao repertório boêmio. As partituras, geralmente impressas, eram encontradas em grande número nas casas de música da cidade.

Ao lado da música instrumental denominada de “salão”, tão ao gosto dos pianistas nos saraus, a música vocal, tanto lírica quanto popular também foi cultivada na cidade. Aquiles Porto Alegre lembra que em torno de 1890, nas imediações da antiga rua da passagem, ouvia melodias acompanhadas ao piano. Recorda de ouvir a *Casa branca da serra*, a valsa *Viúva Alegre* e outras modinhas

<sup>179</sup> BIERI, Frederico. *O canto escolar*. Porto Alegre: Krahe & Cia., 1906. p. 04.

<sup>180</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre, UFRGS. 2000. p. 19.

<sup>181</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 111.

populares<sup>182</sup>. Caracteristicamente, uma *modinha* brasileira e um ária de opereta alemã, o que denota que em fins do século XIX, a música oriunda do teatro lírico e o som das serenatas já havia se aclimatando à cultura musical da cidade, pois que era ouvida acompanhada pelo piano nos saraus familiares.

Por outro lado, como observa Lucas

Havia os saraus realizados por sociedades literárias particulares da capital, integrados por poetas, médicos, jornalistas, educadores e políticos, que, em suas reuniões, abriam espaço para uma parte musical a cargo de musicistas amadores e, em menor número, de profissionais. Entretanto, esses saraus não eram concertos públicos e sim exclusivos dos membros destas sociedades, que faziam incluir a música para deleite dos seus associados<sup>183</sup>.

Nesse tipo de reunião lítero-musical eram convidados os cantores e instrumentistas que mantinham um repertório de música clássica, como se pode verificar no sarau oferecido ao escritor Coelho Neto na casa da família do médico Olinto de Oliveira, no ano de 1906. Na ocasião, fora executado um recital do qual participaram os afamados musicistas porto alegrenses Araújo Vianna, Olinta Braga e o maestro italiano Romeu Fossati.

Com semelhante propósito, eram organizados, por exemplo, os saraus artísticos do *Clube Jocotó*, entre os anos de 1920 e 1930.<sup>184</sup> Esses saraus se tornariam importantes espaços de circulação de musicistas, principalmente os que cultivavam a música erudita. Era nesse ambiente social e cultural que, afora as poucas possibilidades de visibilidade, obtinham reconhecimento artístico através das suas performances.

Diferente do sarau familiar, de caráter informal e no qual praticava-se principalmente a música de salão, o sarau lítero-musical geralmente primava por uma “hora de arte” considerada mais “elevada”. Era a oportunidade de se ouvir, em ambiente reservado, os artistas de destaque e também o repertório executado em recitais e concertos no palco dos teatros. Nesse sentido, além das contrastantes “representações simbólicas” de distinção social entre saraus e serenatas, como o

---

<sup>182</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.p. 39.

<sup>183</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 153.

<sup>184</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 25.

piano e o violão, seria também na escolha do repertório que essas duas práticas se diferenciariam.

Octávio Dutra também participava ativamente desses saraus artísticos. Contudo, transitava nos saraus de famílias ligadas à tradição das serenatas, em que o ambiente familiar era também o espaço para a flauta, o violão, o cavaquinho, o bandolim e as cantorias. Como se verá no próximo capítulo, não havia grande distinção entre o repertório das ruas e da sala de visita. Além de modinhas e lundus, tocavam-se também polcas, tangos, chotes, enfim, o repertório conhecido através dos cancioneiros, do teatro popular e das revistas musicais. O que mudava era o estilo de tocar e a instrumentação.

O Teatro de Revista foi um gênero cênico-musical que impulsionou o lançamento de composições de música popular em fins do século XIX. De acordo com Tinhorão, nessa tendência, apareceria mais tarde a Revista Nacional, mais direcionada ao comentário cômico de acontecimentos sociais e políticos ocorridos durante o ano. Havia ainda uma outra versão denominada Revista de Costumes da Atualidade, em que eram comentados os novos hábitos e modas da sociedade urbana. A Revista, de certa forma, punha o palco em contato com a rua. Nesse contexto, a música popular tornava-se uma ferramenta de comunicação indissociável de todos os quadros e cenas.<sup>185</sup>

O teatro musicado se desenvolveu impulsionado sobretudo pelas novas camadas de público que emergiam de uma sociedade em processo de modernização. Nesse sentido, entre as preferências desse novo público estaria a música popular e dançante.<sup>186</sup> Era preciso atender uma faixa mais larga de público e de novos grupos de diferentes culturas surgidos com a diversificação sócio-econômica. No campo profissional, “o Teatro de Revista ia acabar atraindo também músicos que, por sua formação teórica mais apurada, ficariam como pioneiros das modernas gerações de compositores populares do gênero”.<sup>187</sup>

Pela longa tradição de montagem de peças de teatro amador durante o século XIX, os teatrólogos e músicos de Porto Alegre já tinham experiência em intercalar

---

<sup>185</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 13.

<sup>186</sup> DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999. p. 115.

<sup>187</sup> TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. P. 29.

cena e música.<sup>188</sup> No entanto, os autores locais somente escreveriam Revistas Musicais a partir de 1890. Conforme Lucas, no decorrer do século XIX, a função da música executada em espetáculos teatrais na cidade era a de sustentar a ação que se desenrolava no palco ou distrair a platéia nos intervalos. A música somente passava a ser a atração principal nas apresentações de solistas visitantes, óperas e operetas<sup>189</sup>.

Nesse contexto, algumas companhias contratavam, muitas vezes, músicos locais para “preencher” ou aumentar o quadro orquestral. Muitos maestros e instrumentistas estrangeiros acabavam permanecendo na cidade e se estabelecendo como professores, proprietários de lojas de instrumentos, etc. Nesse sentido a mediação gerada entre os músicos locais e estrangeiros permitiu uma profícua troca de informações musicais.

Nesses espetáculos em que os artistas locais também participavam, muitas vezes, estreavam suas próprias composições, na maioria pequenas peças de salão (valsa, mazurca, polca), hinos patrióticos, etc.<sup>190</sup> Os mesmos gêneros também cultivados no ambiente dos saraus. No entanto, compositores de renome e sólida formação erudita como Murilo Furtado e Araújo Vianna também estrearam grandes obras cênico-musicais na cidade. Ao primeiro coube a estréia da ópera *Sandro* e ao segundo a ópera *Carmela*, ambas compostas em 1902 e encenadas no Teatro São Pedro.<sup>191</sup>

O primeiro exemplo de produção local no gênero Teatro de Revista ocorreu em 1890, também no Teatro São Pedro. Conforme informa Damasceno, a “Associação Dramática Particular União Militar, coube o lançamento da primeira Revista de Ano, de autoria de elementos locais e baseada nos fatos mais importantes da cidade do ano de 1890”.<sup>192</sup> Salieta que a Revista continha música do capitão João Pedro do Rosário e do maestro Panise, e foi escrita por um grupo de alunos da Escola Militar. Compunha de três atos e seis quadros: *Praça da Alfândega*, *A casa de Damasco*, *Praça General Deodoro*, *Casa do Dr. Quim-Quim*, *Rua dos Andradas* e *Apoteose*

<sup>188</sup> Ver DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1956.

<sup>189</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 152.

<sup>190</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. 1980. op. cit. p. 153.

<sup>191</sup> SOARES FILHO. *Compositores do rio Grande do Sul*. Catálogo de obras de José de Araújo Vianna e Murilo Furtado. Pelotas: Edição da Casa de Santa Cecília, 1983. p. 10.

<sup>192</sup> DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1956. p. 263.

*final*.<sup>193</sup> Como se pode observar, títulos que remetiam ao contexto urbano da cidade, à personagens e cenários de lugares privados e públicos, como casas, praças e ruas.

De acordo com Damasceno, a música escrita para a Revista era quase toda original. Nesse tipo de espetáculo, era comum os compositores fazerem paródias em cima de melodias conhecidas.<sup>194</sup> Já a informação que era leve e atraente, remete a imaginar que se tratavam de gêneros musicais em voga na época, semelhantes aos executados nos saraus. O público da cidade aprovou esse novo tipo de entretenimento com sabor “local”, tanto que outras revistas surgiram nesse gênero. A Revista intitulada *Sul na ponta!* obteve igualmente grande sucesso, inclusive porque ultrapassou os limites do teatro, visto que suas melodias e canções passaram a ser executadas ao piano no ambiente dos saraus. Conforme Aquiles Porto Alegre,

Era uma revista apimentada, escrita maliciosamente, com uma música alegre e saltitante, cujos trechos de vez em quando ainda se ouvem cantados e tocados ao piano. O aparecimento da revista no palco foi um verdadeiro sucesso. Teve uma infinidade de apresentações e sucesso de bilheteria não inferior as revistas nacionais, como *Aquidaban*, *Capital Federal* e *Mimi bilontra*, entre outras. O *Sul na ponta* foi concebida entre pilherias e boas risadas<sup>195</sup>.

No século XX, entre 1900 e 1920, foram encenadas inúmeras revistas musicais em Porto Alegre. Percorreram os teatros como o Coliseu, Apolo e também o Recreio Ideal. Importante salientar que esses teatros possuíam diversas escalas de preço, permitindo o acesso popular às Revistas. No repertório estavam maxixes, valsas, tangos e demais gêneros em voga na época. Nesse sentido, também se verá que Octávio Dutra compôs inúmeras canções e músicas instrumentais para os espetáculos de Teatro de Revista. A análise dessas obras e temáticas será melhor enfatizada no capítulo quatro.

Nos anos trinta, mesmo perdendo espaço para o rádio e o cinema, algumas revistas ainda foram encenadas. Ruschel recorda da *Revista... ou coisa parecida* que, inclusive, ajudara a montar em 1933 no Teatro São Pedro. Informa, inclusive,

<sup>193</sup> DAMASCENO, Athos. Op. cit. p. 263.

<sup>194</sup> Id. ib.;. p. 263.

<sup>195</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.p. 112.

que fora transmitido alguns trechos pelo rádio.<sup>196</sup> Nesse sentido, conforme o sucesso obtido no palco, algumas melodias ultrapassavam o limite social do teatro e ganhavam as ruas pela voz dos músicos ambulantes, quando também não se dava o inverso.

Desde fins do século XIX às primeiras décadas do século XX, o teatro popular musicado, em especial através das Revistas Musicais, passaria a se constituir em um importante veículo de divulgação da produção musical popular. Mesmo sofrendo fortes críticas da sociedade moralizadora, funcionaria também como um novo espaço de atuação profissional para maestros, compositores, atores-cantores e instrumentistas dentro do *campo* musical da cidade.

Surgido como uma nova opção de diversão popular para a camada da população que não se identificava com a música dita “séria” ouvida nas salas concertos, a revista musical levou para o palco, através de espetáculos mistos de teatro, dança e música, a crítica e a sátira aos costumes, hábitos e personagens da Porto Alegre republicana.

Pelo menos uma dezena de composições nesse gênero foram assinadas por Octávio Dutra. Pelos títulos jocosos pode-se ter uma idéia do enredo e do repertório. Já nos primeiros anos do séc. XX musicou as revistas *O pau bate!* (1905), *Não pode!* (1907), *A encrenca* (1915) e *Ai, meu cacete!* (1930), entre tantas outras, como será melhor abordado no decorrer dos próximos capítulos.

A cidade, que se modernizava ao final do século XIX, produzia uma polifonia de sons e ruídos. Contudo, o espaço público também era o lugar onde se expressavam as diversas manifestações da cultura musical. Nesse sentido, Porto Alegre conjugou os sons dos pregões, dos músicos ambulantes, das retretas nas praças e dos picadeiros dos circos.

A experiência de Octávio Dutra nesse contexto se deu principalmente pela participação nos blocos de carnaval. No entanto, entre os títulos de suas composições encontram-se diversas referências de que tenha captado a ambiência das ruas, como o bonde, as praças, os becos e até os pregões dos populares vendedores de pinhão, visto que em 1913 sua polca *Pinhão quente!* já fazia sucesso nos gramofones da cidade<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 184.

<sup>197</sup> DUTRA, Octávio. *Pinhão quente!* Polca. Grupo Terror dos facões. Disco Odeon Record, 1913.

O “pregão” era uma espécie de criação sonora dos vendedores ambulantes. Conforme Moraes<sup>198</sup>, estes utilizavam artifícios especiais, desde a introdução de modificações no modo de falar, no timbre da voz, bem como diversificavam a entonação musical. Geralmente cantavam pregões curtos e livres e utilizavam uma linguagem que fosse incisiva e atraente.

Muitos trechos de melodias populares eram tomados “de empréstimo” e adaptados para o universo das ruas. A escolha de um bom refrão ou um “bordão” poderia garantir o sucesso das vendas. No entanto, as sonoridades originais desses pregões, praticamente perderam-se no tempo. Conforme Tinhorão

As poucas notícias sobre a existência de pregões nos principais centros urbanos brasileiros encontram-se na prosa sempre descomprometida de cronistas que, ao passarem em revista as antigas impressões de suas cidades, encontram ecoando, no fundo da memória, os gritos musicais dos vendedores de rua ouvidos na infância<sup>199</sup>.

No centro de Porto Alegre figurava entre os pregões mais famosos o do velho baleiro napolitano conhecido por *Bala-Balô*. Dessa época havia também a baiana que vendia suas balas cantando uma adaptação do velho lundu *Chô, Araújo!* Conforme Tinhorão, esta canção foi divulgada através do Teatro de Revista pelo compositor, cantor e ator baiano Xisto Bahia (1841-1894)<sup>200</sup>.

Para Aquiles Porto Alegre, a música do pregão *Bala-Balô* andou tão difundida pela cidade que o compositor Domingos Moreira, o popular Mingotão, chegou a escrever *variações*<sup>201</sup> sobre esse tema e também para o tema da *Araújo*. Segundo o cronista, as duas melodias originárias dos pregões tiveram grande voga nos saraus.<sup>202</sup>

Essa descrição sobre os vendedores ambulantes traz informações peculiares a respeito da cultura musical da cidade. Primeiro, mostra indícios de que muitas melodias que fizeram sucesso no teatro musicado foram utilizadas em pregões,

<sup>198</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 119.

<sup>199</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976. p. 50.

<sup>200</sup> TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 59.

<sup>201</sup> Em sentido mais livre, na técnica composicional denominada “Tema com Variações” é realizada uma seqüência de modificações melódicas, harmônicas e rítmicas sobre uma mesma melodia, geralmente lírica ou popular, com o intuito de mostrar virtuosismo, inventividade e apuro técnico.

<sup>202</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.p. 20.

como o caso do lundu *Chô, Araújo!*, sucesso na revista *Cocota* (1885) de Arthur Azevedo<sup>203</sup>.

Por outro lado, pode-se notar que havia também uma relativa diversidade musical no ambiente dos saraus, visto que a melodia composta nas ruas pelo baleiro *Bala-Balô* havia virado tema de uma “música de salão”. E esta, depois de impressa, faria sucesso, ao som do piano, nos saraus familiares e reelaborada para o contexto do carnaval.

Os sons musicais das sociedades carnavalescas, blocos e cordões também tinham a rua como palco. Na diversificada experiência musical de Octávio Dutra, encontra-se documentada a sua participação como compositor, ensaiador, regente e figurante de blocos carnavalescos. Além do registro em partitura do repertório dos blocos que participou, essa memória encontra-se registrada em notas jornalísticas e na lembrança dos cronistas, conforme será abordado no quarto capítulo. Era requisitado e contratado para ensaiar, fazer arranjos e a trilha sonora original dos blocos “rivais” das sociedades carnavalescas, como *Os Tigres*, *Os Batutas*, *Passa fome e anda gordo*, etc.<sup>204</sup>

No espaço das ruas de Porto Alegre também se apresentavam conjuntos musicais. Informa Aquiles, que “num tempo em que raramente aparecia aqui uma companhia de ópera ou mesmo de operetas, esses grupos sonoros enchiam as ruas, pela manhã e pela tarde, de harmonias arrebatadoras”<sup>205</sup>.

Esses grupos ambulantes, diferentemente de se enquadrarem numa prática amadora, buscavam nas ruas alguma forma de remuneração. Existia também um certo “horário de trabalho” dos músicos, que logicamente acompanhavam o movimento do comércio, visto que as músicas podiam ser ouvidas tanto pela manhã quanto pela tarde. Conforme o cronista, cantavam árias italianas das óperas do *Trovador*, da *Traviata*, da *Lucia* e da *Sonâmbula*. Em processo inverso às melodias dos pregões que foram sucesso nos saraus, o som lírico dos teatros chegava ao palco das ruas.

Conforme a remuneração obtida pela apresentação musical nos espaços públicos da cidade, o ofício de músico ambulante, às vezes, parecia até compensar.

Para Aquiles

<sup>203</sup> TINHORÃO, José Ramos. Op. cit.

<sup>204</sup> Ver RUSCHEL, Nilo (1971), PIANTA, Dante (1962), VEDANA, Hardy (2000).

<sup>205</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.p. 101.



Esses canários da rua, modestos e melódiosos, eram bem apreciados, e faziam uma boa fêria diária, não contando os gordos proventos da noite, pois, então, eles iam tocar nos restaurantes da moda ou em bailes particulares. – recebendo por isso ótimas gratificações, não contando o fiambre, os doces e a farta cerveja. Muitos deles fizeram fortuna, assim, maciamente, sonoramente na flauta... Diga-se, entretanto, fortuna honrada<sup>206</sup>.

Provavelmente esses músicos não atuassem somente como ambulantes. Embora fossem considerados “modestos e melódiosos”, a rua parecia ser, na verdade, apenas uma fêria “extra”, dentre as atividades que exerciam em restaurantes, bailes e no ambiente do teatro.

Embora se apresentasse no ambiente dos cinemas, teatros e clubes noturnos, descontando o período de carnaval, não se tem registro que Octávio Dutra tenha participado como artista de rua durante a sua trajetória. No entanto, sua percepção do cotidiano não deixou de ser registrado no vasto repertório.

A sonoridade das ruas também era caracterizada pela música das bandas. Numa simples retreta na praça ou numa ocasião oficial, a presença de tal conjunto era indispensável. Os músicos integrantes, instrumentistas de sopros e de percussão, geralmente faziam parte do quadro militar dos quartéis, um dos primeiros locais onde o ofício musical se estruturou de forma organizada.

Para as retretas, havia, inclusive, uma data tradicional de apresentação nas praças. Conforme Damasceno, geralmente nas quartas e sábados havia espetáculo com as bandas do 17º ou do 25º na Praça da Alfândega. Informa que “as bandas percorriam, em constantes idas e voltas, o espaço da rua dos Andradas, entre General Câmara até Marechal Floriano”.<sup>207</sup>

No repertório, ressoavam os dobrados, tipo de marcha militar animada, valsas, schotisch, mazurcas, polcas, etc. Gêneros que faziam parte do gosto do público. Logo que iniciou na cidade o sistema de gravação de discos em 1913, as bandas militares registraram diversas músicas populares.<sup>208</sup>

Eventos de grande importância política, social e econômica não podiam ser inaugurados sem a apresentação de alguma banda marcial, como foi, por exemplo a inauguração da Exposição Estadual no Campo da Redenção em 1901, Na ocasião,

<sup>206</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. Op. cit. p. 101.

<sup>207</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 110.

<sup>208</sup> Ver CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976; VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: SCP, 2006.

após a abertura oficial da orquestra, apresentaram-se as bandas de música de Caxias, Santa Maria, as da Brigada Militar e do Exército.<sup>209</sup>

Nos espaços públicos da cidade, os espetáculos circenses também foram importantes veículos para o desenvolvimento da cultura musical popular. De acordo com Moraes, os circos se revelaram veiculadores privilegiados de dramas musicados, das bandas e também da figura do palhaço-cantor.<sup>210</sup> Conhecido em todo o Brasil foi Eduardo das Neves (1874-1919). Denominado “o palhaço negro”, cantava lundus e modinhas acompanhado-se ao violão. Chegou, inclusive, a participar das primeiras gravações de discos no Brasil. No ano de 1914, apresentou-se em temporada na cidade de Porto Alegre, no Teatro Politeama e em Pelotas, no Teatro Sete de Abril.

Dentre os grupos musicais que circulavam pelas ruas da cidade, um dos mais tradicionais era o *Terno de Reis*. Depois do término das festas de fim de ano, esses grupos saíam a cantar e a tocar pela cidade. Formados por flauta, violino e violão, seus integrantes mantinham a cantoria pelas ruas até altas horas da madrugada. De acordo com Damasceno

Terno, cuja visita sempre se recebia com agrado, era o do Mingotão, maestro ensaiador de prestígio. Tocadores experimentados, vozes afinadas, repertório variado – nenhum outro grupo lhe passava na frente. Quando se anunciava: - O Mingotão vem aí! – não havia quem não saltasse da cama pra chulear a serenata dos Reis<sup>211</sup>.

Por mais informal que a atividade pudesse parecer, garantia visibilidade aos músicos praticantes. Havia também uma disputa de “musicalidade” entre os grupos, igualmente como ocorria com os desafios entre os blocos de carnaval. Nesse aspecto, o popular maestro Mingotão, parecia imbatível. De acordo com o cronista, escolhia “tocadores experimentados” para formar o seu grupo. E mesmo que fosse tarde da noite, a cantoria dos Ternos de Reis era permitida na cidade.

Passado os *Reis*, era tempo de carnaval. Diferentemente destes, o carnaval, ao final do século XIX, era uma festa que dividia socialmente a cidade. No entanto, era um período propício para a classe musical, devido a organização de bailes e festas. Ao som do tradicional *Zé Pereira* era anunciado o início da festa. De acordo

<sup>209</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 19.

<sup>210</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 175.

<sup>211</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 161.

com Damasceno, “a noite havia bailes nas sociedades locais: bailes de gala e burlescos para gente fina”. Nessa ocasião dançavam-se valsas, polcas, música de salão em geral. No entanto, no último dia, a festa ia para as ruas. Havia então o “préstimo de carros alegóricos”, sendo que eram três as sociedades que competiam no desfile: a Esmeralda, os Venezianos e a Germânia.<sup>212</sup>

Desfiles e festas beneficentes também eram organizadas pelas sociedades recreativas e beneficentes constituídas por negros, tendo a sociedade Floresta Aurora como a mais tradicional. Damasceno destaca ainda um outro grupo social que brincava o carnaval na cidade, do qual denomina pejorativamente de “cafajestada”. Para esse grupo, associa a festa carnavalesca à dança do *maxixe*, ritmo mal visto à época por causa do excessivo movimento do corpo e dos quadris. A respeito do local onde aconteciam os bailes públicos dessa classe, informa que “se agrupavam em barracões e em prédios desocupados, no centro e nos arrabaldes”.<sup>213</sup>

Nesse início de carnaval republicano, os ritmos musicais com os quais a sociedade dançava a folia ainda eram ditados pelo tipo de classe social. Dançavam-se desde valsas e polcas européias, até lundus e maxixes. Contudo, no decorrer do período, o carnaval proporcionou a formação de outras sonoridades. Nas primeiras décadas do século XX, muitos clubes e cordões populares irão se formar na Cidade Baixa. Na época, ainda um arrabalde próximo ao centro da cidade. E justamente para essa região se deslocou a população negra da cidade no século XX. De acordo com Lazzari, “ali floresceu uma intensa prática associativa e uma diversidade de grupos carnavalescos”.<sup>214</sup>

Como recorda Barros, antigo carnavalesco da cidade, o desfile maior ocorria na rua da Margem (atual João Alfredo). As organizações carnavalescas de maior destaque eram os Tigres, Os Batutas, Os Tesouras, Os Janaús. Depois vieram os Divertidos e Atravessados e os Turunas.<sup>215</sup> Nesse contexto o compositor Octávio

---

<sup>212</sup> DAMASCENO, Athos. 1940. Op. cit. p. 184.

<sup>213</sup> Id. ib.; p. 184.

<sup>214</sup> LAZZARI, Alexandre. *Certas coisas não são para que o povo as faça: carnaval em Porto Alegre: 1870-1915*. Dissertação de mestrado/PUCRS. Porto Alegre, 1998. p. 167.

<sup>215</sup> BARROS, Hemetério de. *Memórias de um carnavalesco*. Porto Alegre: Guapel, 1986. p. 11.

Dutra compôs marchas carnavalescas e sambas, ensaiando alguns dos mais famosos cordões da cidade, como *Os Tigres* e *Os Batutas*.<sup>216</sup>

Pela característica dos instrumentos musicais usados nos desfiles, como flauta, cavaquinho e violão, muitos integrantes dos blocos eram, na verdade, originários dos grupos de *choro*. Saíam às ruas com um conjunto de aproximadamente vinte instrumentos e executando um repertório de marchas, hinos e valsas. A apoteose se dava nas praças, com o encontro de blocos “rivais”. Por se caracterizar como um carnaval “civilizado”, essas organizações carnavalescas rivalizavam entre si através das músicas e dos carros alegóricos.

Em meados dos anos vinte, conforme Sanmartin, apesar da resistência dos blocos e cordões, o carnaval de rua vinha ligeiramente enfraquecido. Porém, observa que as festas nos salões se mantinham, visto que “boas músicas animavam os bailes com profissionais de talento”.<sup>217</sup> Nos anos trinta, os jornais passariam a promover festivais carnavalescos com premiações diversas, inclusive para a parte musical, premiando os maestros ensaiadores pela melhor harmonia.

Para Octávio Dutra, o espaço das ruas de Porto Alegre também fazia parte do seu território artístico. O período de carnaval, por exemplo, além da promoção social como compositor, lhe rendia ganhos como ensaiador e arranjador. Suas músicas estreadas no teatro também iriam para nas ruas, através dos reclames do comércio e das serenatas.

Em linhas gerais, o mundo da rua constituía uma esfera musical multifacetada, prestando-se de palco e meio de sobrevivência para muitos artistas. O *campo* musical não estaria mapeado de forma completa se não fosse considerada a diversificada e eclética movimentação musical das ruas da cidade. Espaço de mediação por excelência, antes do surgimento dos meios de comunicação de massa como o disco e o rádio, foi de fundamental importância para a divulgação e a circulação da música durante o Império e os princípios da República.

Da mesma forma, porém, no âmbito fechado, as sociedades musicais marcaram época em Porto Alegre, ocupando um papel de relevância no desenvolvimento da vida cultural porto-alegrense. Primeiramente surgiram associações voltadas para a cultura amadorística da música, e posteriormente

---

<sup>216</sup> Ver VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre, Fumproarte, 2000; RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971.

<sup>217</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 47..

surgiram as associações voltadas para a organização da classe musical. Nesse sentido, tiveram diversas origens e diferentes foram as finalidades a que se propuseram, tanto no campo da música erudita quanto popular.

Em 1855 o maestro Joaquim José de Mendanha<sup>218</sup> (1800-1885), organiza com um grupo de músicos a Sociedade Musical Porto-alegrense, primeira instituição no gênero criada na província. Muito popular à sua época, Mendanha regia conjuntos musicais nas ruas, nas praças, nos teatros e nas igrejas. O cronista Aquiles Porto Alegre recorda que “na Catedral, sob a batuta do maestro Mendanha a música sacra se evolava em oblatas harmoniosas para o seio de Deus”.<sup>219</sup> Sua atuação como aglutinador de instrumentistas viabilizou a promoção de espetáculos musicais e teatrais de maior vulto na cidade, contribuindo também para uma embrionária organização da classe musical.

Em meados do século XIX, começam a surgir sociedades fundadas por imigrantes alemães, como a Sociedade Germânia e a Leopoldina. Promoviam *kerbs* e bailes populares, inclusive no carnaval, sendo que mantinham, conforme a tradição alemã, um coro masculino, conhecido como *Atiradores*. Em 1860 surge também a Sociedade Musical União Brasileira, igualmente composta na sua diretoria por elementos da nacionalidade germânica.

Para a realização dos *kerbs* dessas sociedades eram contratados os conjuntos de sopros e bandas da colônia alemã.<sup>220</sup> A tradição das bandas dessa região atravessou o século, visto que grupos musicais como o *Hamburguez* e o *Cayense*, registraram boa parte desse repertório germânico em chapas de discos para a Casa Elétrica de Savério Leonetti em 1913.<sup>221</sup>

No âmbito da música erudita, de acordo com Lucas, entre as décadas de 1880-1890, ocorreu uma certa “expansão do amadorismo sob a forma de sociedades de concerto”. Estas, como demonstra a autora, passariam a ser organizadas “por e para

---

<sup>218</sup> Sobre a biografia de Mendanha ver: PORTO ALEGRE, Aquiles. “O velho Mendanha”. In: *História popular de Porto Alegre*. Tipografia do Centro, 1940. p. 203; CORTE REAL, Antonio. “Joaquim José de Mendanha e a música do hino Rio-grandense.” In: *Subsídios para a História da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: URGs/IEL, 1980. P. 229.

<sup>219</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940. p. 45.

<sup>220</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. “A conquista do tempo noturno: Porto Alegre moderna”: In: *Estudos Ibero-Americanos*. PURCS, v.XX, n.2, dezembro, 1994. p. 75.

<sup>221</sup> CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976.

elementos de classe dominante e setores médios urbanos”. Seria nesse momento que alguns profissionais locais viriam a ser substituídos por estrangeiros.<sup>222</sup>

Nesse contexto musical, a cidade receberia uma maior participação de imigrantes, principalmente alemães e italianos. Eram, geralmente artistas ou comerciantes do ramo musical que aportaram no Estado. Entre alguns exemplos, pode-se citar a José Gertum, que veio a se tornar um destacado comerciante de música. Luiz Roberti, dissidente de uma companhia lírica, aportou na cidade em 1878 e acabou marcando uma época na vida cultural da cidade como regente. Ambos se destacaram por promover a prática da música dentro de entidades associativas.

No contexto do movimento associativo das últimas décadas do século XIX existiam a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense (1877), a Associação Musical Carlos Gomes (1882), a Estudantina Porto-Alegrense (1888), a Aplicação Musical (1888), a Sociedade Republicana Musical (1889), o Grupo Lírico (1894), o Instituto Musical Porto-Alegrense (1896), o Club Haydn (1897) e a Sociedade Musical Porto Alegrense (1900)<sup>223</sup>.

Essas entidades mantinham aulas de música e promoviam concertos e audições para os associados. O ofício do professorado e da regência das orquestras e grupos era exercido principalmente por maestros e professores estrangeiros. O repertório dos concertos tinha predominância de música italiana ou germânica. Já a música de caráter mais “leve” era apresentada por grupos denominados “estudantinas”.

As estudantinas tiveram sua origem em Portugal e se caracterizaram como um conjunto orquestral misto, composto, principalmente, por violões e bandolins.<sup>224</sup> A formação desses grupos, menos rígidos que uma orquestra tradicional, por admitirem violões e bandolins, foi uma prática comum em diversos países da Europa e América, principalmente segunda metade do século XIX e a primeira década do século XX. No Brasil também foi muito disseminado o seu culto, principalmente entre musicistas amadores.

---

<sup>222</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. pp. 151.

<sup>223</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre, UFRGS. 2000. p. 28.

<sup>224</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre, UFRGS/IEL, 1980. p. 21.

Na cidade, existiu a Estudantina Porto-alegrense, a qual era ensaiada e regida pelo maestro Luiz Roberti. Como recorda Aquiles, “à noite, quem passasse pela moradia do Luiz Roberti, tinha de parar para escutar as músicas, que estavam sendo ensaiadas para o concerto, que era esperado com ânsia pelas pessoas de fina educação artística”.<sup>225</sup>

Embora amadoras, essas associações musicais contribuíam para a divulgação da música popular que circulava no ambiente dos saraus e dos teatros. Geralmente, para participar do grupo, não era exigido o conhecimento teórico da música, o que justifica também os gêneros populares que faziam parte do repertório. Na sua programação, além da presença nos concertos incluíam-se também as apresentações em bailes.<sup>226</sup>

Como se verá no terceiro capítulo, referente à formação e à atuação musical de Octávio Dutra, o compositor seguiu a tradição destas orquestras populares e organizou nos anos vinte uma orquestra popular com violões, bandolins e pela primeira vez incluído o cavaquinho. Era considerada um primor de afinação<sup>227</sup>.

Algumas associações musicais que mantinham essas orquestras não se envolviam com questões de ensino, somente com a prática amadora da música erudita e a música de “salão”. A finalidade do Clube Haydn (1897), por exemplo, conforme o seu estatuto, era a “cultura da música ‘elevada’, sem envolver-se com assuntos de ordem didático-musical”.<sup>228</sup> Era uma sociedade musical na qual entre seus integrantes estavam todos os empregados de uma repartição pública, a Diretoria Provincial, hoje Tesouro do Estado.

Já a Sociedade de Cultura Musical, criada por músicos amadores e profissionais em 1927, viera “para incentivar a boa música e torná-la popular e assim promover o gosto pela melodia musical”.<sup>229</sup> Entre seus fins, propunha-se a incentivar o ensino teórico da música e organizar a gira de concertistas pela cidade. De curta duração, perdurou por apenas três ou quatro anos.<sup>230</sup>

---

<sup>225</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940. p. 106.

<sup>226</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. 1980. Op. cit.

<sup>227</sup> PIANTA, Dante. *Personalidades Rio-grandenses*. Porto Alegre: Edição do autor, 1962. p. 46.

<sup>228</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. pp. 161.

<sup>229</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 124.

<sup>230</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre, UFRGS/IEL, 1980. p. 196.

Incentivar a “música elevada” e a “boa música”, eram expressões comuns de se encontrar no discurso da época. Em parte, revelavam ainda a existência do antigo preconceito para com as manifestações musicais populares, contrariando os ideais modernistas. Conforme abordado no primeiro capítulo, a cultura musical popular brasileira havia se modificado significativamente nos anos vinte, muito em função do novo padrão fonográfico e principalmente a partir do surgimento do samba e da consolidação da canção popular.<sup>231</sup>

Neste aspecto, de acordo com Naves, o conceito de cultura, atualizado após a I Guerra, “perde o C maiúsculo, que antes garantia a sustentação de um sistema de hierarquias morais e estéticas”. Entende a autora que esse sistema “põe-se a reclassificar categorias familiares, como ‘sublime’ e ‘vulgar’, ‘alta’ e ‘baixa’ cultura e outras equivalentes”.<sup>232</sup>

Nesse sentido, em caminho inverso às posições que se preocupavam com a distinção de estilos musicais, seria no espaço dos cafés, confeitarias, cinemas e teatros que os músicos das mais diversificadas tendências acabariam se encontrando. Cabe salientar que até 1909 Octávio Dutra ainda não possuía conhecimentos teórico-musicais. E nesses espaços, cada vez mais era exigida a formação musical dos instrumentistas, visto que as pequenas e médias orquestras tocavam por música.

Nesse sentido, esses lugares se tornariam espaços privilegiados de mediação da música, onde artistas de diversas formações, tanto eruditos quanto populares, passariam a disputar muito mais o mercado de trabalho do que uma posição estética.

A tradição da música executada por negros durante o séc. XIX se mantinha na cidade. Associações constituídas de negros ou que os aceitavam como membros também eram organizadas. Conforme Müller, eram direcionadas à atividades recreativas, bailantes ou de mútua ajuda. Verifica-se, no entanto, que apenas duas dessas agremiações continham no título alguma referência musical: a Sociedade

---

<sup>231</sup> Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001; TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>232</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 44. Sobre essa questão ver também: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 129-130.



Musical Floresta Aurora e Sociedade Musical Lyra Oriental.<sup>233</sup> Ambas concorriam também na organização de festas carnavalescas.

Em linhas gerais, as associações musicais de Porto Alegre se desenvolveram com o propósito de promover concertos, incentivar atividades de ensino, bailes e festas. Constituíram-se muito mais como um meio de promover a música do que um fim em si. Nesse sentido, ocuparam um papel importante promovendo a prática da música nos diversos espaços da cidade.

No entanto, da mesma forma que se abriam para a sociedade em forma de apresentações, muitas vezes se fechavam para a cultura musical que se desenvolvia ao redor. Certas escolhas estéticas acabavam ressaltando, em alguns casos, opiniões e comportamentos preconceituosos para justificar a distinção social. Contudo, a partir do desenvolvimento de associações musicais na cidade, ocorreram também muitas aproximações e cruzamentos, tanto pela variedade do repertório de bailes e concertos, quanto pela formação musical diversificada dos profissionais que ali atuavam, tanto amadores quanto profissionais.

### 3.2. Pioneiras experiências de profissionalização e de autonomia do campo musical

De acordo com Lucas, entre o final do século XIX e início do século XX ocorrerá uma reavaliação da música como profissão. No âmbito da música erudita haverá uma maior participação de músicos advindos da classe dominante e setores médios, que antes se dedicavam apenas ao amadorismo<sup>234</sup>. Nesse período de transição se enquadram os músicos Araújo Vianna e Murilo Furtado, destacados compositores eruditos que atuaram na cidade.

No decorrer da Primeira República, o exercício da atividade musical, embora ainda com forte tradição atrelada ao amadorismo, começará a exigir uma maior profissionalização e organização da categoria musical como um todo. A associação dos músicos se daria em torno de um ideal de profissionalismo. Nesse contexto, o ofício da música, tanto no âmbito da música erudita quanto a popular, começará cada vez mais a ser visto como uma possibilidade de sobrevivência econômica.

---

<sup>233</sup> MÜLLER, Liane Susan. Vivências negras em Porto Alegre na virada do século XX. In: *HISTÓRICA*. Revista da Associação de Pós-Graduandos em História da PUCRS, n. 3, 1998. Porto Alegre, APH/PUCRS. P. 135.

<sup>234</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. pp. 151.

O advento das novas tecnologias sonoras e a ampliação dos espaços de sociabilidade daria uma maior visibilidade às manifestações da música popular brasileira. De acordo com Napolitano, “o passado e o sentido da tradição passam a ser dimensionados à medida que novas formas e pensamentos musicais são incorporados”.<sup>235</sup> Desta maneira, o próprio lugar social da música começa a ser deslocado, o que abre caminho para que uma diversidade maior de tendências musicais e também de indivíduos que se aventuram no ofício, com ou sem formação musical teórica, como foi a experiência do compositor Octávio Dutra.

Conforme Rodrigues, “um dos temas discutidos, entre o final do séc. XIX e a primeira década do séc. XX, foi a liberdade profissional e de ensino, conforme prescrevia a Constituição Estadual de 14 de julho de 1891”. A questão gerou difusas interpretações em relação ao significado dessa liberdade profissional. Entendiam os governantes de então que qualquer indivíduo, sem diploma algum, poderia exercer livremente uma profissão, mediante pagamento de uma taxa e obtenção da licença.<sup>236</sup>

A polêmica das profissões se estendeu também ao ofício da música, visto que o assunto fora discutido, em 1906, nos editoriais do jornal *O Independente* e do jornal musical *O Guarany*.<sup>237</sup> A discussão se prorrogou por várias edições, em que se questionava se o sujeito que não tivesse conhecimento teórico de música e só praticasse a música popular também poderia ser chamado de músico.<sup>238</sup>

Estavam nesse contexto os músicos populares, geralmente pianistas e violonistas, que tocavam “de ouvido”. Estes, mesmo sem possuírem a “exigida” formação musical teórica, começariam a atuar no emergente mercado de trabalho musical. Seria o caso, inclusive, do jovem compositor Octávio Dutra, visto que nesse período, mesmo ainda sem ter obtido a formação musical teórica no Conservatório, já atuava como compositor de Revistas Musicais, bem como ministrava um curso particular de música.<sup>239</sup> Por outro lado, as novas oportunidades de trabalho que

---

<sup>235</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.p. 48.

<sup>236</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre, UFRGS. 2000. p. 90.

<sup>237</sup> O debate se deu entre o violinista Francisco de Leonardo Truda e o personagem pivô da discussão, um professor de bandolim, que não conhecia teoria musical e que sabiamente respondia pelo pseudônimo de “Aniliz”, nome que, pelo significado mitológico, simbolizava o nascimento da música popular.

<sup>238</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. Op. cit. p. 90.

<sup>239</sup> PIANTA, Dante. *Personalidades Rio-grandenses*. Vol. I. Porto Alegre, Edição do autor, 1962. P. 46.

estavam surgindo na cidade provocariam, inclusive, a substituição de alguns ofícios pela atividade musical.

Alessandro Gnattali, italiano imigrado, profissão de marceneiro, foi pouco a pouco trocando a profissão de operário pelo ofício de músico na Porto Alegre do início do séc. XX.<sup>240</sup> Pai do famoso pianista Radamés Gnattali (1906-1988), Alessandro, além da sua atividade profissional, atuava como músico amador. Passou a reger orquestras, dar aulas e fazer arranjos musicais. Chegou inclusive a publicar música impressa. Também escrevia “na pauta” as composições de quem tocava algum instrumento e não conhecia música, serviço muito comum à época, antes do advento das gravações. Nos anos vinte, o já “velho” Alessandro veio a se tornar mais conhecido na cidade por ter chegado ao popular posto de regente da Orquestra do Café Colombo, como lembram alguns cronistas.<sup>241</sup>

A trajetória musical do maestro Roberto Eggers foi semelhante à de Gnattali. Ao atingir a idade de treze anos, depois de ter trabalhado como ajudante de eletricitista no Cinema Apolo, seguiu a profissão de músico.<sup>242</sup> Eggers, conforme destaca o autor, “haveria de construir a razão de sua vida ao ingressar na orquestra desse cinema como flautista”.<sup>243</sup> Mais tarde, nos anos trinta, tornou-se um conceituado regente da Orquestra da Rádio Gaúcha. Foi autor da ópera *Farrapos* (1936), primeira ópera com temática regional escrita em Porto Alegre.

Foi também Eggers que regeu a Orquestra da Rádio Gaúcha no funeral de Dutra em 1937. Colegas de trabalho, Dutra manteve durante anos um Regional na mesma rádio, substituído após sua morte pelo regional do Piratini, que fora seu aluno. Era prática das rádios manterem orquestra e regional como grupos independentes ou como acompanhadores dos cantores.

E em virtude dessa maior demanda de serviços musicais na cidade, a categoria precisava se unir. Em meio à efervescência dos Cafés, Confeitarias, cinemas e cassinos seria fundado o Centro Musical Porto-alegrense (1920)<sup>244</sup>. De acordo com

<sup>240</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. 2000. op. Cit. p. 87.

<sup>241</sup> De acordo com Ruschel, a Confeitaria Colombo ou Café Colombo tinha uma orquestra, no salão de cima, em que tocavam o velho Gnattali, o Marini, no violino, o Ezequiel, na clarineta e um Corrêa, naturalmente no contrabaixo. In: RUSCHEL, Paulo. Rua da Praia Porto Alegre: Edição do autor, 1971: p. 177. Ver também: GOUVÊA, Paulo de. *O grupo – outras figuras – outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

<sup>242</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980. p. 132.

<sup>243</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. Op. cit. p. 132.

<sup>244</sup> Mais especificamente em 31 de Janeiro de 1920, na galeria do Café Colombo, fundaram o centro musical Porto-Alegrense. Entre os fundadores deste, que foi o marco da organização do músico do

Vedana, a reunião de fundação teria se dado no mezanino da Confeitaria Colombo.<sup>245</sup> Como aponta Corte Real, a entidade tinha com objetivo principal “integrar a classe de músicos profissionais porto-alegrenses, abrangendo compositores, regentes, instrumentistas e cantores de ambos os sexos”. Entre os fundadores, encontrava-se o velho Alessandro Gnattali.<sup>246</sup>

Para Corte Real, entre seus propósitos, que se moviam em volta dos interesses da classe, constava “o objetivo de obter colocações para seus associados”. Conforme observa:

De 1920 a 1935, todos os conjuntos orquestrais que fossem coordenados, exceção feita à orquestra de amadores, eram integrados por músicos pertencentes a esta associação, que congregava, por assim dizer, todos os músicos profissionais residentes em Porto Alegre e uns poucos amadores que exerciam a música paralelamente a outras profissões.<sup>247</sup>

A entidade musical congregava apenas músicos que atuavam em conjuntos orquestrais, principalmente nas orquestras que se apresentavam nos cinemas, teatros e cafés. O conhecimento teórico era um pré-requisito fundamental para ingressarem no Centro, o que prontamente excluía os músicos populares autodidatas.

Em 1921 ocorreria a primeira greve dos músicos profissionais da cidade sob o comando de José Corsi, então presidente da entidade.<sup>248</sup> O motivo teria sido os baixos cachês pagos pelos estabelecimentos comerciais, possivelmente, decorrentes da grande demanda de músicos. Inclusive os instrumentistas de formação erudita acabariam também atuando nesse efervescente ambiente musical da cidade.

Começam a se destacar nessa época três dos maiores músicos da cidade: Armando Albuquerque (1901-1986), Radamés Gnattali (1906-1987) e Luiz Cosme

Rio Grande do Sul, estavam Leonardo Truda, Flávio Corrêa, Augusto Belletti, Ricardo Daló, Antonio Corte Real, Gnattali e tantos outros. Mas os músicos continuaram lutando por um melhor espaço. E em 5 de dezembro de 1941, recebeu a carta Sindical como Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. E em 21 de agosto de 1985, recebeu a autorização para estender sua base territorial para todo o estado, passando a denominação de Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul.

<sup>245</sup> VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 11.

<sup>246</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre, UFRGS/IEL, 1980. p. 41.

<sup>247</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. Op. cit. p. 42.

<sup>248</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. 1980. Op. cit. p. 205.

(1908-1965).<sup>249</sup> Oriundos do Conservatório de Música, viriam a se destacar nas décadas seguintes principalmente como compositores, cada qual em um estilo e estética particular. Na juventude, Armando Albuquerque chegou a tocar piano e contrabaixo no Cine Avenida e juntos, Radamés Gnattali e Luiz Cosme chegaram a formar um quarteto que, entre outras atividades eruditas, sonorizava as seções do Cine Colombo.<sup>250</sup>

No entanto, além da disputada atividade nos cinemas e cafés, a cidade passaria a organizar grupos musicais de maior estabilidade e estrutura. Caberia a José Corsi, músico que liderara a greve da categoria em 1921, a missão técnica de organizar esperada Banda Municipal da cidade.

Conforme Corte Real

Ao assumir a chefia do executivo municipal de Porto Alegre, como intendente, Otávio Rocha, tomou a peito criar uma Banda Municipal, um conjunto musical que tivesse condições de suprir as necessidades de ordem artística musical da comunidade Porto Alegrense.<sup>251</sup>

Essa iniciativa do prefeito Otávio Rocha, que administrou a cidade de 1924 a 1928, estaria, possivelmente relacionada ao processo de urbanização da cidade. Para a instituição da Banda foi criada uma lei especial e verba para tal fim. A empreitada culminaria com a inauguração do Auditório Araújo Vianna, em 1927, local onde a Banda passaria a realizar seus concertos.

Informa também Corte Real, que Corsi partira para Buenos Aires e Reggio Calabria, Itália, “com o objetivo de arregimentar instrumentistas de sopro (metais), que, somados aos elementos locais, integrassem a banda que se pretendia estabelecer”. Quem assumira a regência da Banda fora o maestro italiano José Leonardi (1880-1957).<sup>252</sup>

No ano de 1926 é definitivamente organizada a Banda de Música Municipal. Em termos de profissionalismo da categoria foi um grande avanço, pois a Banda se constituía por um inspetor, um vice-diretor, um maestro-dirigente, um 2º maestro-

<sup>249</sup> Para um estudo sobre estes compositores ver: CHAVES, Celso Loureiro. *The Piano Works of Armando Albuquerque*. Tese de doutorado. University of Illinois, U.I., Estados Unidos. 1988.; BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.; MATTOS, Fernando Lewis de. *Estética e música na obra de Luiz Cosme*. Porto Alegre, UFRGS, 2005. Tese de doutorado.

<sup>250</sup> FARIA, Arthur de. *RS: um século de música*. Porto Alegre: CEEE, 2001. p. 81-82.

<sup>251</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. 1980. op. cit. p. 47.

<sup>252</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. Op. cit. p. 47.

dirigente, um secretário e mais sessenta componentes. Realizava semanalmente dois concertos públicos e audições em datas festivas nacionais e estaduais. Também era utilizada em atos oficiais governamentais, prestava sua colaboração a festas sociais de caráter artístico e efetuava concertos educativos em escolas públicas.<sup>253</sup>

Como reconhece Freitas e Castro, “a Banda Municipal contribuiu muito para animar a vida musical de Porto Alegre e atraiu uma plêiade de bons instrumentistas de sopro”. Observa que era uma banda sinfônica, pois tinha até violoncelo e contrabaixo de cordas.<sup>254</sup> Visto que fazia muito sucesso, como aponta Monteiro, no dia em que a Banda Municipal se apresentava no Auditório Araújo Vianna, ao lado da Praça Matriz, “uma verdadeira multidão afluía ao local”.<sup>255</sup>

Com a formação da Banda Municipal, o ofício musical atinge os quadros do funcionalismo público da cidade. Embora a Banda Municipal estivesse ligada à Prefeitura e o Centro Musical fosse uma agremiação autônoma, ambos atuavam em conjunto por diversas vezes. Em 1927, quando da realização no Teatro São Pedro da “Noite de Mozart”, os integrantes do Centro Musical e da Banda Municipal formaram uma grande orquestra.<sup>256</sup> Em 1935, o Centro Musical encerrará suas atividades para dar lugar ao Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, o qual passará a congregar todos os músicos da cidade.<sup>257</sup>

Por tocar violão e bandolim, Octávio Dutra não teve seu lugar assegurado no Centro Musical e muito menos na Banda Municipal. Esses instrumentos não eram tradicionais ou aceitos nestas formações. No entanto, foi conquistando seu espaço no campo musical da cidade através de uma grande diversidade de trabalhos autônomos, inclusive a docência, que começou a praticar antes mesmo de conhecer teoria musical, como será visto no terceiro capítulo.

Diferentemente do ensino musical na Corte, que comemorava em 1857 a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional<sup>258</sup>, Porto Alegre, em

---

<sup>253</sup> Id. ib.; p. 52.

<sup>254</sup> FREITAS E CASTRO, Ênio de. *A música no Rio Grande do Sul*. In: Rio Grande do Sul: Terra e Povo. Porto Alegre: Globo, 1964. p.195.

<sup>255</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucs, 1995. p. 131.

<sup>256</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 122.

<sup>257</sup> Ver REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre, UFRGS/IEL, 1980; VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

<sup>258</sup> ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. p. 351.

meados do século XIX, ainda não tinha uma instituição de ensino exclusivamente musical. Na cidade provinciana, as aulas de música se restringiam ao ensino de professores particulares. As modinhas e os instrumentos populares seguiam a tradição da transmissão oral e da aprendizagem autodidata.

Durante esse primeiro período destacou-se na sociedade porto-alegrense o professor Carlos Bernardino de Barros. Desde 1841 lecionava flauta, piano, clarinete e cantoria em sua residência.<sup>259</sup> Barros foi também o primeiro músico a publicar partituras impressas na cidade no ano de 1855.

Mais adiante, em fins do século XIX foi destacada a atuação de Domingos Moreira Porto, o Mingotão. Outros maestros, de permanência efêmera na cidade, atuavam na área do ensino de música. Ao recordar de antigos estabelecimentos de ensino que existiam em torno de 1860, como o Colégio Brasileiro e Francês, o Colégio Gomes, Damasceno faz menção às aulas de música do professor João Cardim.<sup>260</sup>

Nas décadas seguintes, os professores e maestros italianos iriam responder pelo ensino particular de música na cidade. Os maestros Luiz Roberti, Henrique Quaglia, Humberto de Fabris, entre outros passarão a atuar em diversos segmentos da cultura musical, inclusive o professorado.

Em fins do século XIX, a prática da música passaria a ser uma matéria complementar em alguns colégios particulares. Em 1891, o colégio Cecília Du Pasquier, onde estudou Octávio Dutra, já mantinha entre as atividades artísticas aulas de violino, piano, cítara, bandolim e violão. Conforme Fortini, “instrumentos muito usados por elementos de ambos os sexos”.<sup>261</sup>

Como prática de grupo e como demonstração de sociabilidade, muitos desses de alunos acabavam fazendo parte das orquestras amadoras e das estudantinas organizadas pelos professores. No entanto, como nesses estabelecimentos não era possível de se obter um diploma de qualificação musical, a sociedade passaria a idealizar a criação de uma escola de música nos moldes europeus.

---

<sup>259</sup> DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 24.

<sup>260</sup> Tratava-se do compositor e maestro português João Pedro Gomes Cardim (1832-1918), que atuou em Rio Grande e Porto Alegre durante a segunda metade do séc. XIX. Obras de Cardim chegaram a ser impressas pela Tipografia Imperial de Emílio Wiedmann entre 1862-63. In: DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 124.

<sup>261</sup> FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. 2ª série. Porto Alegre: Sulina, 1953. p. 99.

Nesse sentido, já se discutia entre a sociedade a idéia do projeto de criação de um conservatório de música na cidade. Como observa Rodrigues

O projeto era idealizado como caminho para a profissionalização musical a partir da conjugação das concepções educacionais positivistas da época, que valorizavam a formação musical do cidadão na escola e nos moldes de ensino praticados nos conservatórios de música.<sup>262</sup>

Como se pode observar, o ensino da música já estava sendo ministrado de forma particular e também praticado no ambiente da escola normal. Faltava, contudo, uma instituição específica para o ensino das artes. De acordo com Lucas, a fundação do primeiro Conservatório de Música no Estado ocorrerá “dentro do processo de redefinição social que sofre a música como profissão”. Nesse sentido, a instalação do Conservatório se dará em 1908, integrando o “Instituto Livre de Belas Artes”, atual Instituto de Artes da UFRGS.<sup>263</sup> Inicialmente começou a funcionar num pequeno sobrado de dois pisos à rua Senhor dos Passos, 248.<sup>264</sup>

Embora fosse organizado como sociedade particular mediante subscrição de ações, o Conservatório, conforme Corte Real, recebia também o apoio do Governo do Estado. Nesse sentido, destaca que “Carlos Barbosa Gonçalves, presidente do Estado (entre 1908 e 1913), nomeou comissões em todos os municípios gaúchos para conseguirem subscrições”.<sup>265</sup> Havia, entre esses participantes, o significativo apoio da classe dominante.

Nesse sentido, existiam variados interesses quanto ao ingresso e o estudo no Conservatório. Nos primeiros anos de funcionamento, o número de alunas sempre foi maior que o de rapazes. Consta no relatório da direção, conforme Corte Real que

Uma das razões desse fato é certamente serem as belas artes, principalmente entre nós, consideradas artes como prenda do que como profissão ou objeto de alta cultura, de sorte que os rapazes, quase sempre cursando colégios ou já empregados desde cedo para

<sup>262</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre, UFRGS. 2000. p. 92.

<sup>263</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. pp. 166.

<sup>264</sup> No início dos anos quarenta o prédio foi destruído e em 1943 inaugurado o prédio atual, sempre no mesmo endereço. In: RELATÓRIO de inauguração do novo edifício. Porto Alegre: Globo, 1º de julho de 1943.

<sup>265</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980. p. 163.



o aprendizado de futuras profissões, não encontram tempo necessário para estes estudos, considerados de simples ornamento.<sup>266</sup>

Por outro lado, o estilo musical também influenciava. Ruschel, recorda que o pianista Paulo Coelho, embora merecesse distinção nos exames realizados no Conservatório de Música, apaixonara-se pela música popular e deixara de lado os clássicos para tomar lugar ao piano da Confeitaria Central.<sup>267</sup>

Possivelmente, situação semelhante tenha ocorrido com Octávio Dutra, visto que freqüentou aulas de harmonia, teoria musical e solfejo no Conservatório, entre 1910-11, mas não se tem confirmação precisa que tenha se formado.<sup>268</sup> Contudo, a experiência teórica lhe permitiu pautar suas composições e fazer arranjos. Foi seu mestre o professor Murilo Furtado.<sup>269</sup>

Nos primeiros anos de funcionamento predominaram no Conservatório os alunos e alunas que tinham como objetivo atingir a carreira de concertistas, seguir o professorado ou apenas exercitar uma prenda doméstica. No entanto, não se pode desprezar a passagem, pela instituição, de instrumentistas oriundos das classes médias, que, mesmo já atuando no ofício da música, foram buscar conhecimentos teóricos mais sólidos. Por outro lado, a demanda músicos no ambiente noturno e boêmio da cidade, muitas vezes, impossibilitava a permanência na instituição.

Para suprir o excedente de alunos e devido à limitação de vagas do Conservatório, foram fundadas em Porto Alegre outras escolas congêneres. Em 1913, era fundado o Instituto Musical de Porto Alegre por José Corsi (1880-1938), dissidente de um pequeno conjunto orquestral húngaro que excursionava pelo Interior do Estado.

Como aponta Corte Real, funcionava como nos moldes do Conservatório de Música. Em suas dependências mantinha o ensino de vários instrumentos, como piano, violino, canto. No entanto, havia também o ensino de bandolim e violão, instrumentos então ainda não admitidos no Instituto de Belas Artes há época. Além

---

<sup>266</sup> RELATÓRIOS de 1909 e 1912 do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1º de jul. 1909 e 22 de abr. 1912. In: CORTE REAL, op. cit. p. 172.

<sup>267</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 97.

<sup>268</sup> PIANTA, Dante. *Personalidades Rio-grandenses*. Vol. I. Porto Alegre: Edição do autor, 1962. p. 46.

<sup>269</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

das aulas de música, mantinha aulas de francês, italiano. No campo das artes plásticas, Vicente Gervásio era o professor de Pintura.<sup>270</sup>

A institucionalização do ensino de música através de conservatórios abriu campo de trabalho para professores qualificados, sendo que muitos dividiam o professorado acadêmico com outras atividades, inclusive com a participação nas orquestras de cinema mudo, cafés, etc. A efetiva colaboração desses professores em estabelecimentos de música contribuiu para uma intensificação da profissionalização da carreira de instrumentista, de cantor e de professor de música, principalmente erudita.<sup>271</sup> A música popular continuou sendo apenas transmitida de maneira informal ou através dos álbuns de canções e modinhas, como era a tradição.

O ensino e a prática da música também foram responsáveis por alavancar um tipo especial de comércio: as lojas de música e de instrumentos musicais, estabelecimentos que tiveram um papel fundamental no contexto de desenvolvimento musical da cidade.

Não se tem registro da existência deste tipo de comércio especializado em Porto Alegre antes da década de 1870. Até esse período, possivelmente, as casas comerciais em geral tratavam de importar os instrumentos. No entanto, seria somente em 1873, que começaria a funcionar à Rua da Praia, a Loja de Instrumentos de Música de Paulino Calazans.<sup>272</sup>

Nas décadas seguintes, conforme Lucas, a intensificação das atividades amadoras contribuiu para uma ampliação do comércio de instrumentos musicais, partituras, métodos de música. Atuariam nessa área comercial, principalmente estrangeiros de origem alemã.<sup>273</sup> Entre os anos de 1880 a 1910, aproximadamente, se estabeleceram na cidade os importadores *Gertum, Hartlieb, Boemler, Müller, Fehlaue, Voigt e Mariante*. Entre os instrumentos musicais que mais se importava, predominavam os pianos, visto que mantinham a sua popularidade nos saraus e um lugar garantido na sala de visita das residências. Além de manterem comércio,

---

<sup>270</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. Op. cit. p. 204.

<sup>271</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre, UFRGS. 2000. p. 178.

<sup>272</sup> FRANCO, Sérgio da Costa Franco. *Porto Alegre e seu comércio*. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983. p. 70.

<sup>273</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. p. 157.

esses estrangeiros geralmente também mantinham alguma atividade musical amadora na cidade.<sup>274</sup>

O comerciante alemão Johann Joseph Gertum, que imigrara para Porto Alegre em 1854, foi mestre de escola, regente de coro e professor de música.<sup>275</sup> Abriu na cidade o seu “Estabelecimento de músicas, pianos e instrumentos”. Este ocupava lugar central na rua dos Andradas. Comercializava instrumentos de metal, violinos, violões, flautas, clarinetes e acessórios. Também possuía, conforme o anúncio, “grande sortimento de caixas de música de todos os preços”. Mantinha ainda serviços de encadernação, tipografia, pautação e cartonagem. Vendia partituras musicais nacionais, internacionais e locais.<sup>276</sup>

A Casa Hartlieb, de Theodoro Hartlieb também marcou época na cidade. Comercializava pianos, instrumentos variados, músicas, cordas, etc. Localizava-se à Praça da Alfândega. Era um agente importador de pianos, sendo que também trabalhava com o sistema de aluguel.<sup>277</sup> Nas dependências da Casa Hartlieb, que foi representante da *Odeon Records* na cidade, foram gravadas as primeiras chapas de disco em Porto Alegre, em 1913.<sup>278</sup>

O Bazar Musical de Ludolfo Voigt vendia instrumentos de banda e orquestra, músicas impressas, cordas e acessórios. Prestava também o serviço de afinação e concerto de pianos. A Lyra de ouro, de Paulo Hatmann, vendia partituras “a preços módicos” e mantinha a sua oficina de concertos e afinação de pianos.<sup>279</sup>

Além da importação de instrumentos, existiram comerciantes que começaram a investir na fabricação própria. Em torno de 1910, a fábrica de Ernesto Rocca e Carlos Corni Anunciava:

Premiada fábrica de instrumentos de música, em metal e madeira, de Ernesto Rocca & Carlos Corni. Única fábrica no Estado do Rio Grande do Sul – Brasil. Premiada na Exposição Internacional de Milão (1906), com medalha de ouro e de prata na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908), com Grande Prix. Fornecedores de bandas militares, civis e principais Institutos do Estado. Rua dos Andradas, 203, Porto Alegre.<sup>280</sup>

<sup>274</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. Op. cit. p. 157.

<sup>275</sup> FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. 2ª série. Porto Alegre: Sulina, 1953 p. 76.

<sup>276</sup> Anúncio publicado na *Revista Musical*. Porto Alegre, 18 de agosto de 1887. p. 4.

<sup>277</sup> Anúncio publicado no *Jornal Musical O Guarany*, Porto Alegre, 24 de maio de 1906, p. 4.

<sup>278</sup> CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976.

<sup>279</sup> Anúncio publicado no *Jornal Musical O Guarany*, Porto Alegre, 12 de julho de 1906, p. 11.

<sup>280</sup> Anúncio publicado no *Álbum Perrone*. Porto Alegre: Litografia Engel, s.d.

Em face dos produtos e serviços oferecidos pelas lojas de instrumentos musicais, como a de Rocca e Corni, pode-se ter uma idéia da diversidade de consumidores e de práticas musicais. Estavam à venda pianos importados, instrumentos de sopro, utilizados em bandas e orquestras. Posteriormente os conjuntos de jazz também aqueceriam esse mercado. Vendiam-se violões e bandolins, os quais tinham forte apelo popular, devido ao sucesso das Estudantinas, que chegavam a ter em torno de trinta instrumentistas.

As lojas de venda de partituras e instrumentos musicais também eram lembradas por velhos cronistas da cidade. Recorda Fortini que entre as lojas mais populares de 1900 estava a Preço Fixo, Masson, José Gertum, “Ao cronômetro”, de Alberto Fehlauer e “Ao cilindro”.<sup>281</sup> A loja de Alberto Fehlauer oferecia também o serviço de edição de partituras musicais, as quais eram impressas pela tipografia da Livraria Americana.

No entanto, entre todas as lojas que surgiram no comércio da cidade, a Casa Mariante ficou no registro sentimental dos cronistas da cidade. Para Mazon

Quanta velhota ou velhote vendo a Casa Mariante ali no mesmo local da Rua da Praia, com a mesma vitrine, o balcão comprido e aquela porção de gavetas para guardar músicas, lembra-se do dia longínquo em que ali comprou o piano, o violino, a flauta ou mesmo um marimbau?<sup>282</sup>

Já Ruschel, recorda dos músicos que trabalhavam como pianistas nas casas de música. Conforme ele, a loja colocava à disposição dos clientes um “tocador de piano” para que pudessem escolher entre as novidades musicais que iam surgindo.<sup>283</sup> Além de atraírem clientes com a execução musical, era pré-requisito a boa leitura musical, o senso rítmico e o virtuosismo para poderem tocar “de primeira”, tanto o repertório tradicional quando as novidades que iam aparecendo no mercado de partituras impressas.

Além de importar partituras musicais, algumas casas de música de Porto Alegre passariam a editar obras de compositores estrangeiros e locais.<sup>284</sup> Esses compositores encontravam na impressão das suas músicas uma possibilidade

<sup>281</sup> FORTINI, Archymedes. *Histórias da nossa história*. Porto Alegre: Grafipel, 1966. p. 24.

<sup>282</sup> MAZERON, Gaston Hasslocher. *Reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Selbach, s.d. p. 92.

<sup>283</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 95.

<sup>284</sup> LUCAS, Maria Elisabeth. *Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização*. In: RS: Cultura e Ideologia. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. p. 157.

comercial de divulgação da obra, das suas atividades, bem como de registro autoral. Havia também as músicas que eram impressas com o propósito de prestar algum tipo de homenagem ou como forma de agradecimento.

Data da segunda metade do século XIX os primeiros registros de impressões musicais na cidade. Através do litógrafo Raymundo Álvares da Mota foram impressas em 1855 uma série de músicas do professor e pianista Carlos Bernardino de Barros, muito conhecido na cidade. O motivo: as partituras estrangeiras eram muito caras ou quase inexistentes na Província. Outros registros isolados se seguiram, como a impressão em 1857 da *modinha* intitulada “Nem por muito madrugar amanhece mais cedo”, de autoria do ator e músico português Furtado Coelho. Foi impressa pela Tipografia Brasileira-Alemã, situada à rua Nova, 48.<sup>285</sup>

Na Tipografia Imperial de Emílio Wiedmann, também na rua da Praia, 186, foram impressas algumas composições do maestro português João Pedro Gomes Cardim (1832-1918), editadas entre 1862-63.<sup>286</sup> No entanto, será com a expansão das livrarias e lojas especializadas na venda de música e instrumentos, a maioria administrada por alemães, que a publicação de partituras locais terá maior expressão a partir do final do século XIX.

A Livraria Americana, loja fundada em Pelotas em 1871 e com filial aberta em Porto Alegre desde 1879, realizava o trabalho de impressão de partituras entre 1890 e 1910. Em geral, pequenas obras de autores nacionais e estrangeiros, a maioria, música *ligeira* e *de salão*, como valsas, polcas e havaneiras. Destas publicações, grande parte seria encomenda dos editores *Fehlauer & Schiffner*, também construtores de instrumentos e donos de loja de música.

As edições da Livraria Americana eram editadas em um único modelo de capa, o que favorecia o baixo custo, porém, apresentavam pouca qualidade gráfica. Algumas capas mais luxuosas de partituras locais, bem como os clichês litográficos eram confeccionados por famosos litógrafos, como Luis Alves Leite, Pedro Weingartner, João Petersen, Hirtz & Irmãos, Mink e Robles, entre outros.

O Bazar Gertum, tradicional loja de instrumentos e partituras, também assinou edições de partituras locais, geralmente composições de professores e amadores, inclusive de musicistas. A pianista Lydia Knorr Sayão Lobato publicou em 1887 a

---

<sup>285</sup> DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1956. p. 33 e 56.

<sup>286</sup> DILLEMBURG, Sergio. *A Imprensa no RS*. Porto Alegre, 1987. p. 32-33.

sua mazurca *Ondas do Guahyba* através do Bazar de Gertum. Já estava à venda anteriormente, em edição impressa de 1881, outras duas peças suas, a polca *Esmeraldina* e a valsa *Veneziana*.

No ramo de impressão e edição de partituras, funcionaram ainda a Livraria Mazon, a Casa Hartlieb, a Casa Mariante, a Livraria Americana, a Casa A Eléctrica, a Casa Edson, o Bazar Musical, a Casa D'Aló e Editora e Livraria do Globo. Essas lojas, além da venda de instrumentos e partituras estrangeiras, prestaram importante serviço para o registro e a divulgação de obras de compositores locais num tempo em que a música estrangeira predominava na cidade.<sup>287</sup>

Algumas composições de Octávio Dutra também foram editadas em Porto Alegre entre os anos de 1910 e 1920. Datam impressas nessa época as valsas *Celina*, *Catita*, *Pax*, o álbum intitulado *Pétalas*, contendo polcas, choros e tangos e algumas das suas marchas carnavalescas.<sup>288</sup> Nos anos vinte o compositor também publicou partituras e letras de *modinhas* populares pela Casa Eléctrica, local onde gravou a maior parte de seus discos. Importante salientar, que o motivo para que muitas dessas músicas populares fossem impressas em escala comercial era o grande sucesso obtido no carnaval dos blocos, nas Revistas Musicais, nos Cafés, Confeitarias, Cassinos e Cinemas, novas sociabilidades que surgiam na cidade que se modernizava.

Assim, pode-se afirmar que o mercado musical estava se organizando para atender músicos amadores e as demandas das famílias. Em suma, os amadores e profissionais fomentaram o desenvolvimento do mercado musical. Construíram novas possibilidades de emprego/trabalho no processo de profissionalização dos músicos.

A partir do final do século XIX o ofício da música começaria também a se desenvolver em função dos novos espaços de sociabilidade. Como aponta Napolitano, neste período aumentaria o interesse da sociedade por um tipo de música intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano.<sup>289</sup> Pequenas orquestras

---

<sup>287</sup> Os dados e documentos inéditos listados acerca das casas editoras e partituras editadas em Porto Alegre entre 1850-1950 foram obtidos quando da realização de um projeto de pesquisa sobre Impressão Musical no Rio Grande do Sul, por mim desenvolvido na Universidade Federal de Pelotas durante o ano de 2005.

<sup>288</sup> Ver relação de obras de Octávio Dutra no livro de VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. p. 151-163.

<sup>289</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 12.

e conjuntos passarão a atuar, principalmente, em espaços sociais noturnos. De acordo com Constantino, em virtude da instalação da iluminação pública, Porto Alegre passaria a apresentar “o esboço da desejada e imaginada noite cosmopolita”.<sup>290</sup> Entre outros aspectos, a boemia e o desfrute do “tempo noturno” passariam a ser indicativos sociais de modernidade.

Esse processo de modernização terá sua aceleração durante o projeto de urbanização da cidade, no decorrer da administração de Otávio Rocha (1924-28), quando o centro, como observa Monteiro, vem a tornar-se “o núcleo irradiador dos novos padrões de sociabilidade no espaço público”. Nesse sentido, salienta que seria no espaço do centro que a modernização dos hábitos e das sociabilidades se tornariam mais visíveis.<sup>291</sup>

Entre as modernas sociabilidades que passaram a fazer parte do cotidiano do centro estavam os cafés, as confeitarias e os clubes noturnos. Sua maior intensificação ocorreu nas primeiras décadas do século XX. O cronista Aquiles Porto Alegre definiu bem o que esses novos estabelecimentos significavam no espaço da cidade. Para ele, “o café moderno é o ponto de reunião dos intelectuais, dos jornalistas, dos artistas e dos políticos”. E sentenciava: “O café moderno é o pivô da vida contemporânea”.<sup>292</sup>

Esses novos espaços da modernidade se desenvolveram de forma muito semelhante nas principais capitais do Brasil. Nesse sentido, as referências da cena social e cultural de cidades maiores como o Rio de Janeiro, São Paulo e Paris também ajudaram a construir o imaginário da “Belle Époque” porto-alegrense. Para Moraes, diante desse novo tempo noturno, “um dos espaços de diversão que se multiplicou com grande intensidade em São Paulo foi o dos cafés, cafés-concerto e confeitarias, bem ao molde das preferências européias”.<sup>293</sup>

Em Porto Alegre, exemplos dessa nova tendência também podiam ser encontrados na região central da cidade. O “Smart-Salão”, por exemplo, fundado em 1909, era uma espécie de clube luxuoso onde funcionava cinematógrafo,

---

<sup>290</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. A conquista do tempo noturno: Porto Alegre moderna: In: *Estudos Ibero-Americanos*. PURCS, v.XX, n.2, dezembro, 1994. p. 77.

<sup>291</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucs, 1995. p. 119.

<sup>292</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940. p. 65.

<sup>293</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 167-68.

restaurante, etc. De acordo com Steyer, “mantinha pequena orquestra própria, com quatro integrantes de reconhecido mérito no círculo musical da cidade”.<sup>294</sup>

Nesses ambientes, onde muitas vezes o palco era pequeno, a formação musical de trios e quartetos instrumentais era a que mais se adaptava ao espaço. Nesse sentido, a denominação de “orquestra” era muito genérica na época, visto que para receber tal status, não importava muito o número de integrantes. Geralmente essas formações eram bem versáteis e adaptavam o seu repertório musical conforme o ambiente. Tocavam desde valsas européias até tangos argentinos e ritmos americanos, como o *fox-trot*.

O Clube dos Caçadores, inaugurado em torno de 1918, fora outro exemplo de casa noturna central que também arregimentava músicos, tanto locais quanto vindos do centro do país. A casa era conhecida, inclusive, em todo o Brasil, muito em função de seus espetáculos e pelas jogatinas da roleta.<sup>295</sup> Nesse aspecto, como mostra Constantino, “o Centro dos Caçadores tornara-se o símbolo cosmopolita noturno”.<sup>296</sup>

Nos Caçadores, de acordo com Gouvêa, “a orquestra do maestro Roberto Eggers ficava à direita do grande salão, com a pista de danças no centro”. Salienta inclusive, que os artistas de diversas procedências que ali se apresentavam “eram muito bem tratados”.<sup>297</sup> Nesse ambiente, pode-se perceber a forte ligação da música com a dança, que de certa forma, contribuiu para a divulgação dos novos gêneros musicais em voga na época. Para Napolitano, não se pode esquecer essa função social básica que a música desempenhou junto à dança, principalmente como “elemento catalisador de reuniões coletivas”.<sup>298</sup>

Muitos desses grupos musicais, em função da demanda da profissão, acabavam circulando por uma diversidade de ambientes sociais. Nesse sentido, como relata Sanmartim, “no ano de 1924, após as horas de arte promovidas pelo Clube Jocotó, seguiram-se duas horas de dança, abrihantadas pela orquestra da Confeitaria Colombo”. Pelo sucesso obtido pelo grupo, observa que a programação

<sup>294</sup> STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade: Porto Alegre: (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 68.

<sup>295</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 08.

<sup>296</sup> CONSTANTINO, Núncia Santoro de. A conquista do tempo noturno: Porto Alegre moderna. In: *Estudos Ibero-Americanos*. PURCS, v.XX, n.2, dezembro, 1994. p. 79.

<sup>297</sup> GOUVÊA, Paulo de. *O grupo – outras figuras – outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976. p. 104.

<sup>298</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 12.



final “tornou-se como que obrigatória em todas as reuniões que se sucederam”.<sup>299</sup> O espaço dos clubes sociais agora também se abria para os grupos modernos de jazz.

Nesse contexto, a música cada vez mais fazia parte das diversões noturnas nos estabelecimentos comerciais: unia-se à dança nos salões dos clubes ou servia de sonorização para os cafés e confeitarias. Boa parte dos novos estabelecimentos que surgiam no ramo da diversão e da gastronomia passaria a empregar pequenas orquestras ou conjuntos musicais. Para Ruschel, a segunda metade dos anos vinte teria sido o mais brilhante período artístico que Porto Alegre conheceu, sendo que em matéria de música e cultura musical a cidade passaria a ganhar novas dimensões.<sup>300</sup>

Pela diversidade do repertório que circulava, a música também acabava reforçando as características da nova cidade cosmopolita. Nesse aspecto, recorda Gouvêa, na Confeitaria Colombo, “em cima, na galeria que circundava o salão, a orquestra do maestro Gnattali tocava antigas valsas”. Além das músicas de Strauss que eram tocadas pelo maestro “italiano”, ouviam-se tangos e foxes, estes com “a etiqueta *made in USA*”.<sup>301</sup> Nesse contexto, manter uma diversidade musical do repertório executado era quase uma pré-condição para a aceitação dos conjuntos musicais, inclusive nas salas de cinema mudo.

No entanto, modernidades à parte, havia também os conjuntos que mantinham um estilo tradicional, sem se importarem com as influências latinas ou americanas que circulavam pela cidade. Era o caso do conjunto musical que se apresentava no Chalé da Praça XV. Pelas lembranças de Gouvêa, os músicos ficavam à direita, logo na entrada, num pequeno estrado. Recorda que “a orquestra era de apenas três músicos: o Heinz Biettenhader, suíço do Cantão alemão, que era maestro e pianista; um violino e um violoncelo”.<sup>302</sup>

Nesse novo ambiente sociocultural também se instauraria uma exigência técnica para os instrumentistas: o conhecimento da escrita musical, condição quase que indispensável à época para que um músico se integrasse aos profissionais de orquestras de *jazz* que circulavam por esses novos espaços. Inclusive, pelo fato de

---

<sup>299</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 76.

<sup>300</sup> RUSCHEL, Nilo. Op. cit. p. 227-28.

<sup>301</sup> GOUVÊA, Paulo de. *O grupo – outras figuras – outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976. p. 18.

<sup>302</sup> GOUVÊA, Paulo de. Op. cit. p. 21.

que muitas fitas de cinema começariam a vir com as partituras correlatas para serem executadas durante a cena.<sup>303</sup>

Nesse contexto, fez-se sentir a influência da música americana na cultura brasileira. Essa influência do *jazz-band* sobre a música brasileira concorre principalmente para dotar os arranjos com instrumentos de sopros e metal, característicos da música americana. Surgiriam também em Porto Alegre diversos grupos de inspiração jazzística nas primeiras décadas do século XX<sup>304</sup>.

Por exemplo, o “Jazz Espia só”, sucesso entre 1923 e 1932, era formado praticamente por músicos negros. Utilizavam na instrumentação a percussão e instrumentos de sopro, como trombones e pistões.<sup>305</sup> No entanto, alguns grupos tinham o título de *jazz* só no nome como uma idéia de *marketing*, pois que sua origem musical vinha dos grupos de choro.

Esses conjuntos de *jazz* também passariam a ser solicitados durante o período do carnaval. Neste aspecto, destaca Sanmartin

No carnaval de 1926, o *Jazz-Band* Rosicler, de automóvel, puxando o corso, executou as marchas do cordão (Jocotó) que por sua vez as cantava num calor de triunfante alegria, numa procissão de automóveis enfeitados e envoltos em delirantes vozes.<sup>306</sup>

Não seria de estranhar que os mesmos grupos que faziam sucesso nos cafés e confeitarias fossem se apresentar no espaço “das ruas” durante o carnaval. E muitas dessas marchas, valsas e *fox-trots*, sucessos de autores locais, acabavam sendo impressas e editadas, como forma de divulgação dos cafés e confeitarias ou como brinde aos fregueses.

A partir desse período os estabelecimentos passariam a contratar grupos fixos. Nesse contexto, muitos grupos acabariam recebendo o nome do próprio estabelecimento, como forma de divulgação. Assim, na Confeitaria Rosicler tocava o *Jazz Band* Rosicler, na Colombo, o *Jazz* Colombo, etc. Havia também os músicos de maior destaque que organizavam seus próprios grupos como o *Jazz* Paulo Coelho, o *Jazz* Marconatto, etc.<sup>307</sup>

<sup>303</sup> VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

<sup>304</sup> Sobre a história do grupos de jazz da cidade ver: VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: LP&M/Funarte, 1985.

<sup>305</sup> VEDANA, Hardy. Op. cit. p. 15.

<sup>306</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 104.

<sup>307</sup> VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

Os músicos, além de tocarem em cafés, confeitarias e clubes, granjeavam um espaço nas salas de cinema, ou melhor, tentavam sonorizar a ação que passava na tela. Nesse aspecto, o advento do cinema mudo proporcionou um novo campo de trabalho para a classe musical em Porto Alegre. Como observa Corte Real

Sendo os filmes cinematográficos, na época, mudo, suas exibições eram completadas pela execução de músicas, mais ou menos adaptadas aos seus enredos, por orquestras postadas diante da tela cinematográfica. O número de integrantes dos conjuntos orquestrais mantidos por várias empresas então existentes em Porto Alegre, variava em quantidade e qualificação profissional, segundo o respectivo nível social do cinema.<sup>308</sup>

Considerando o aumento do número de salas de cinemas na cidade entre 1910 e 1930, a atividade cinematográfica promoveria também uma contínua atividade musical nesse espaço. Nesse contexto, os músicos, inclusive, passariam a fazer parte do quadro funcional das companhias. Conforme Steyer, “interessante a se considerar é de que os cinemas empregavam mais pessoas do que hoje. De acordo com o autor, “em 1913, trabalhavam no Recreio Ideal pelo menos umas 15 pessoas: um gerente, dois operadores, um ajudante de operador, um bilheteiro, dois porteiros, um maestro e mais os músicos da orquestra”.<sup>309</sup>

A participação de Octávio Dutra nas salas de cinema foi registrada pela memória da família. Sônia Paes Porto, sobrinha neta de Octávio Dutra, se recorda “que ele tocava, quer dizer, que a vó falava que ele tocava antigamente naquela “cena muda”... Ele tocava muito em cinema com o grupo dele.” O grupo seria o *Terror dos facões*. Porém, não recorda se era nos intervalos das cenas. “Eu não sei como é que funcionava, mas ele tocava em cinema. Tocou muito em cabarés...” O principal cabaré, no qual a depoente se refere, foi o Clube dos Caçadores.<sup>310</sup>

Além dos profissionais mais experientes, o cinema também garantia renda extra para jovens instrumentistas em início de carreira. Gouvêa, recorda do episódio em que conheceu seu amigo Sotero Cosme. Destaca que “foi num cinema (...) ao pé da tela, tocando violino e de olho revirado para a fita, que o conheci, ao lado de seu

<sup>308</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980. p. 132.

<sup>309</sup> STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade: Porto Alegre: (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 137.

<sup>310</sup> DEPOIMENTO de Sônia Paes Porto. Gravado por Márcio de Souza. Porto Alegre, 15 de junho de 2006.

irmão Luís Cosme”.<sup>311</sup> Pela sua descrição, torna-se possível imaginar como os músicos tiveram que se adaptar aos bastidores das salas de cinema.

Como salienta Steyer, “o ponto culminante da evolução técnica do cinema na década de 1920 foi o surgimento do filme sonoro em 1929, o que desempregou a maioria dos músicos”.<sup>312</sup> Tal técnica viria, por outro lado, a resolver a falta de “coerência dramática” da trilha sonora que era executada pelos conjuntos durante os filmes mudos, o que era motivo de reclamação da platéia e fruto de duras críticas na imprensa.

Em Porto Alegre, contudo, a nova tecnologia sonora ainda não havia chegado em pleno ano de 1929. A crítica áspera de De Francesco, ao maestro Bettenhauser, que também tocava na orquestrinha do Chalé da Praça XV, serve de testemunho:

Referimo-nos à orquestra da matinée sob a direção do maestro Henrique Bettenhauser. Indubitavelmente o maestro não sabe ainda que atravessamos no momento, uma época de modernismo futurista (...) no qual a nossa mocidade quer sentir sensações de um *fox-trot* ou *um maxixe*.<sup>313</sup>

O mordaz crítico insinua que a música de Bettenhauser é sempre a mesma, uma marchinha, a qual a orquestra toca muito vagorosamente. O repertório também não lhe parece adequado, pois, de acordo com suas observações, “durante a exibição de comédias a orquestra executa trechos de ópera alemã, ao invés de executar um retumbante maxixe ou um samba brasileiro (sic)”.<sup>314</sup>

Não obstante, também lhe recomenda que enquanto executar as marchas ao tempo em que o filme roda para a platéia, “tente produzir um certo sentimentalismo ao espectador no decorrer da exibição de algum drama, se tal cena o exigir”.<sup>315</sup> Nesse aspecto, a crítica de De Francesco também demonstra o interesse estético musical que o espaço das salas de cinema mudo despertava no público. No entanto, como observa Ruschel, “quando os fonógrafos estavam na ordem do dia, já não era preciso ir a um cinema para ouvir valsas de *Waldteufel*, *Strauss* e *Lehar*, ou trechos líricos, fazendo fundo musical para os filmes silenciosos”.<sup>316</sup>

<sup>311</sup> GOUVÊA, Paulo de. *O grupo – outras figuras – outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976. p. 10.

<sup>312</sup> STEYER, Fábio Augusto. Op. cit. p. 91.

<sup>313</sup> FRANCESCO, José de. Revista *A tela*. Porto Alegre, 31 de maio de 1929. p. 50.

<sup>314</sup> FRANCESCO, José de. Revista *A tela*. Porto Alegre, 31 de maio de 1929. p. 50.

<sup>315</sup> FRANCESCO, José de. Op. cit. p. 50.

<sup>316</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 222.

À medida que surgiram novos espaços sociais e culturais na cena urbana de Porto Alegre, a classe musical precisou desenvolver mecanismos próprios de adaptação e mediação dentro do campo musical em que se inseria. Ocorreriam, necessariamente, adaptações à dinâmica do novo mercado profissional que ia se formando a partir da expansão das sociabilidades, principalmente da vida noturna. Adaptações à cena muda do cinema, aos espaços dos cafés e confeitarias.

Desenvolveriam mediações na escolha do repertório musical, imbricado entre a tradição e a modernidade, entre as músicas brasileiras e internacionais. Mediações no uso de antigos e novos instrumentos musicais, como os metais<sup>317</sup> das *jazz band*. Enfim, mediações entre os diferentes ambientes onde havia atividade musical, principalmente remunerada.

Em Porto Alegre, a Casa Edson anunciava com espalhafato em 1902: “Lírico em casa!” Chegavam no mercado os novíssimos gramofones e os discos musicais. Na ocasião, as primeiras demonstrações do aparelho foram feitas no Teatro São Pedro.<sup>318</sup> Com salienta Napolitano, quando o registro fonográfico foi introduzido no Brasil, por Fred Figner, proprietário da Casa Edson, já se tinha uma vida musical intensa e diversificada.<sup>319</sup>

Para Napolitano, o que predominou nos quinze primeiros anos de história fonográfica no Brasil foi basicamente “a repetição de padrões fonográficos internacionais”.<sup>320</sup> Nas chapas de discos eram gravados trechos de operetas, modinhas, valsas e toadas. Nessas primeiras gravações, os músicos e cantores populares de destaque também levaram para o disco boa parte da “alma brasileira”. Entre estes, estavam o palhaço-cantor Eduardo das Neves, o regente de bandas Anacleto de Medeiros e os cantores Mário Pinheiro e Bahiano.

A relação entre músicos e gravadoras de discos teve início no Brasil nesse período. No entanto, essa primeira fase da história do disco ficou restrita ao centro do país.<sup>321</sup> Em 1913, por intermédio da Casa Hartlieb, tradicional loja de instrumentos musicais, então representante da Casa Edson no Rio Grande do Sul, foram gravados os primeiros discos na cidade de Porto Alegre.

---

<sup>317</sup> Instrumentos musicais da família dos metais: saxofone, trombone, piston, etc.

<sup>318</sup> FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no Rio Grande do Sul. In: *Rio Grande do Sul: Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. p.194.

<sup>319</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 46.

<sup>320</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2005. op. cit.p. 46.

<sup>321</sup> CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Nessa época, de acordo com Côrtes, o comércio de gramofones e chapas de discos já estava estabelecido na cidade. No ano seguinte, em 1914, abriria na cidade a Eléctrica, outra gravadora de discos. Seu proprietário era Savério Leonetti, italiano imigrado que mantinha comércio na Rua da Praia desde 1908. Porto Alegre, então com duas gravadoras em plena *Belle Époque*, entrava também na era dos gramofones.<sup>322</sup>

No ano seguinte, Leonetti ampliaria seus negócios com a instalação da prensagem de discos, o que tornaria a Casa Eléctrica<sup>323</sup> a segunda fábrica sul-americana do ramo musical discográfico. Os discos de Leonetti que eram gravados em Porto Alegre tinham um selo de identificação com a denominação “Gaúcho”. Nos estúdios de Leonetti, diversos músicos locais e nacionais realizariam gravações, desde instrumentistas, cantores, bandas militares, grupos de choro e conjuntos de baile.<sup>324</sup>

Os músicos gaúchos que gravaram para a Elétrica, conforme Cortes, formariam a chamada “geração gramofone”, a qual se inicia em 1913 e se estende até 1924, quando do encerramento da fábrica.<sup>325</sup> Tanto a Elétrica quanto a Casa Edson tinham seus estúdios de gravação funcionando em Porto Alegre em 1913. O estúdio da Casa Elétrica localizava-se entre os bairros Glória e Teresópolis e o estúdio da Casa Edson na Rua da Praia, nos fundos da Casa Hartlieb, sua representante comercial na cidade.<sup>326</sup>

Como mostra Côrtes, esse movimento das gravadoras deu novo rumo à vida musical Rio-grandense. No seu entender, assistia-se ao início da “era da comunicação”.<sup>327</sup> Por outro lado, acusa que tal novidade, em pouco tempo, tornaria dispensável nas festas a presença dos instrumentistas. Em determinados contextos, informa que “bastava um gramofone e uma dúzia de chapas de discos para fazer a alegria e formar um baile, em que uma ou duas pessoas eram designadas para tocar a manivela no gramofone, durante a noite toda”.

Nesse aspecto, observa Damasceno, que “com o advento do gramofone, que abafou a cidade, iniciou a primeira crise para os tocadores desbancados”. Constata

<sup>322</sup> CORTES, Paixão. Op. cit. p. 88.

<sup>323</sup> Para maiores dados sobre a história das gravações de discos no Rio Grande do Sul ver: CORTES, Paixão. Aspectos da música e fonografia gaúchas. Porto Alegre: Proletra, 1984; VEDANA, Hardy. A Elétrica e os discos Gaúcho. Porto Alegre: Palotti, 2006.

<sup>324</sup> CORTES, Paixão. 1976. op. cit. p. 88.

<sup>325</sup> Id. ib.; p. 88.

<sup>326</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 222.

<sup>327</sup> CORTES, Paixão. Op. cit. p. 92.

o cronista, em tom irônico, que o gramofone fora “uma das nossas grandes calamidades públicas”. Eram gravadas machas, valsas, modinhas, dobrados, canções, que entravam aqui sob a forma de discos e “rodavam até romper ao meio a cabeça da população aturdida”.<sup>328</sup> Pela limitada duração de cada faixa do disco, aproximadamente dois a três minutos de música, o repertório também se simplificava.

Nesse sentido, a sonoridade das ruas da cidade não seria mais a mesma, visto que os estabelecimentos comerciais punham nas calçadas as manivelas a rodar. Inclusive os saraus, sempre realizados com música “ao vivo”, se alterariam em função da chegada da música em chapas de disco. O cronista lamenta, inclusive que “até o violão, tão do peito, tão querido, acabou ficando desprezado”.<sup>329</sup>

Por outro lado, muitos artistas puderam registrar e divulgar seus trabalhos através do disco. Dentre os grupos que aqui gravaram, assim eram chamadas as orquestras populares, estava o *Infernal*, *Riograndense*, *Bailante*, *Choroso*, *Gaúcho*, *Terror dos Facões*, *Fanáticos*, etc. Alguns, inclusive, eram originários da colônia alemã da região do Vale dos Sinos, como o *Lira Cahyense*, o *Grupo Hamburguez* e o *Sulferino*.<sup>330</sup>

Nesse período da “geração gramofone”, as bandas marciais fizeram registros de seus repertórios, como a Banda da Brigada Militar e a do Regimento do Exército. O som das retretas nas praças estava assim registrado e podia ser ouvido agora no ambiente das casas. Apesar de haver uma predominância de música instrumental, alguns cantores e cançonetistas populares da cidade também gravaram. Fizeram registro em disco as duplas *Os Geraldos* e *Duarte e Sra. Augusta*, o tenor Arthur Budd e o assobiador Fred Bernardi.<sup>331</sup> Todos músicos populares que se apresentavam no espaço dos teatros, dos circos e dos bailes.

Diversos grupos musicais que se apresentavam pelos clubes, saraus e cinemas da cidade, também deixariam seus registros. No âmbito da música regionalista, Leonetti realizou significativo registro das obras do gaitero Moisés Mondadori. Pelo regional de *choro* do violonista Octávio Dutra, o *Terror dos Facões*,

<sup>328</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 132.

<sup>329</sup> DAMASCENO, Athos. Op. cit. p. 132.

<sup>330</sup> CORTES, Paixão. 1976. op. cit. p. 88.

<sup>331</sup> CORTES, Paixão, op. cit. p. 88.

foram registradas inúmeras modinhas, valsas, polcas e tangos.<sup>332</sup> Conforme lembra Ruschel,

Um dos compositores que mais gravaram foi Octávio Dutra. Com a sua orquestra que ele dirigia, o *Terror dos Facões*, editou pela casa Edson, as valsas *Celina*, *Republicana*, *Orvalho de Lágrimas* e muitas outras, os choros *Mágoas do violão* e *Esmagadora*; os *schotischs* *Diálogo das flores* e *Sempre teu*. Isso foi lá por 1913 ou 1914. E muitas modinhas também.<sup>333</sup>

Diversificados foram os gêneros musicais registrados pelas primeiras gravadoras de discos na cidade. Sem contar o registro dos discursos políticos inflamados de Carlos Cavaco, os hinos patrióticos e os arranjos cômicos. Nesse sentido, uma mostra significativa do cotidiano sonoro da cidade, principalmente de origem popular, foi registrado nas chapas de disco da Odeon e da Casa A Eléctrica.

Em levantamento estatístico de Côrtes, os gêneros mais gravados, por ordem de quantidade, eram: valsa, polca, modinha, schotisch, mazurca, tango, dobrado, cantos gaúchos e fado.<sup>334</sup> Na maioria, gêneros advindos do teatro popular, dos saraus, das serenatas, dos grupos de choro, do repertório das bandas militares e dos bailes de kerbs.

No entanto, a música que chegava na cidade através dos discos nacionais e internacionais era variada. Como salienta Sanmartim, em meados dos anos vinte, “a música preferida nas reuniões vesperais que as famílias realizavam era a dos discos acionados por boas vitrolas”. Destaca que os tangos argentinos tomavam conta.<sup>335</sup>

Nas festas, porém, “dançavam-se o *charleston*, *one-step* e no fim da década, o *schimmys*”. Gêneros importados que também seriam divulgados pelas *jazz band* da cidade e posteriormente pelo cinema sonoro, inaugurado nos Estados Unidos em 1929 através do filme *O cantor de jazz*. Formava-se o embrião do comércio e do consumo de música na cidade.

Em linhas gerais, essa diversidade de gêneros e estilos gravados em disco reflete, em parte, o que foi o repertório musical popular cultivado em Porto Alegre nos primórdios do século XX. Imbuídos das sonoridades regionais e cosmopolitas, antigas e recentes, os músicos locais, entre eles Octávio Dutra, tiveram que delinear

<sup>332</sup> Id. ib.; p. 88.

<sup>333</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 223.

<sup>334</sup> CORTES, Paixão, op. cit. p. 88.

<sup>335</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 47.



as suas trajetórias profissionais e artísticas a partir desse contexto musical eclético e multifacetado. No entanto, a partir do final dos anos vinte, essa trajetória iria começar a passar, quase que obrigatoriamente, pelo emergente ambiente radiofônico, que timidamente começava a se desenvolver na cidade.

Na Porto Alegre dos anos vinte, a classe musical teve que se adaptar, aos poucos, ao novo contexto da radiodifusão. Num primeiro momento, instrumentistas e cantores foram convidados à experimentar o microfone e “preencherem” o espaço das rádios com sua arte. A sonoridade dos discos, que antes era privilégio de quem possuía uma vitrola, começaria a ser ouvida pelas ondas sonoras das rádios.

Como observa Moraes, nos seus primórdios, além das condições amadorísticas, “o rádio brasileiro era feito por um pequeno número de pessoas, com objetivos fundamentados claramente em diretrizes educativas e de difusão da chamada ‘alta cultura.’” Reitera, sobretudo, que o rádio no Brasil somente se estruturou plenamente durante os anos 1930, sendo que até os primeiros anos da década, a radiofonia funcionou de forma semi-amadora nas grandes cidades brasileiras.<sup>336</sup>

Nesse contexto, os músicos, artistas e técnicos também eram amadores ou semi-amadores, não recebendo cachê pelas apresentações. De acordo com Moraes, é importante se levar em conta que nessa primeira etapa “o rádio não era utilizado apenas individualmente, mas sobretudo de modo coletivo, fosse no espaço privado das famílias e amigos, fosse no público, como em praças e festas”.<sup>337</sup> Mais adiante, o crescimento do consumo de aparelhos domésticos, que se evidencia nos anos 1930, demonstrou o sucesso que já alcançava o rádio nesta época no Brasil.

Em Porto Alegre, percebe-se a importância coletiva que o rádio passaria a adquirir dentro dos clubes sociais. Em 1932, como mostra Sanmartim, o Clube Jocotó adquirira “um moderno aparelho de rádio e poderosa vitrola ortofônica”. O objetivo: possibilitar a promoção de reuniões dançantes semanais. A programação iniciava com uma “hora de arte” com recital de música erudita, a qual era transmitida pela rádio, e a noite seguia com baile ao som de orquestras ou conjuntos de jazz.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade. 2000. p. 49.

<sup>337</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. 2000. op. cit. p. 50-54.

<sup>338</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 180.

No entanto, os programas radiofônicos, liderados por um *speaker* que apresentavam solistas e cantores, também começaram a se tornar populares. Nesse aspecto, como aponta Cazes

Para uma estação de rádio da época era indispensável o trabalho de um conjunto tipo “regional”, pois, sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores.<sup>339</sup>

Em Porto Alegre, esses conjuntos regionais, já habituados ao acompanhamento de cantores e solistas em serenatas, cassinos e cafés, encontraram vasto campo de trabalho nas rádios locais. O conjunto *Os Batutas* (ex-*Terror dos facões*) logo foi acolhido na Rádio Sociedade Gaúcha PRC-2, que teve como primeiro diretor artístico Nilo Ruschel e, como diretor musical, Octávio Dutra”.<sup>340</sup>

Pelo caráter predominantemente educativo que o rádio adquiriu em seu princípio, a música de concerto tinha um espaço privilegiado na programação, inclusive com irradiações ao vivo. Seria o caso da “hora de arte” promovida pelo Clube Jocotó em 1928, que fora irradiada pela Rádio Gaúcha. Essa programação erudita prosseguia nos anos seguintes, visto que em 1933, ouvia-se pela Rádio Sociedade Gaúcha o segundo ato inteiro da ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.<sup>341</sup>

Além da música de concerto, a música popular começou a ocupar o espaço radiofônico, inclusive músicas de artistas da cidade. No momento que esses artistas passariam a ser ouvidos nesse espaço, tinham sua popularidade expandida. A Rádio Gaúcha, além de irradiar os discos da era fonográfica elétrica nacional e internacional, colocava para tocar os discos da Casa Elétrica de Porto Alegre, de Leonetti. Ouvia-se assim o *Boi Barroso*, as valsinhas de Moisés Mondadori, os tangos de Francisco Canaro, os choros de Octávio Dutra pelo grupo *Terror dos facões*, todos gravados através do selo Gaúcho.<sup>342</sup>

Nesse contexto, conforme aponta Duval, a “Rádio Gaúcha apresentava uma programação eclética, marcada pela formação de quadros”. Havia segmentos de

<sup>339</sup> CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 85.

<sup>340</sup> BRANCO, Carlos. *A música em Porto Alegre*. Porto Alegre: 1998. p. 04

<sup>341</sup> SANMARTIN, Olinto. 1969. op. Cit. p. 189.

<sup>342</sup> CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976. p. 96.

humor, dramaturgia, jornalismo, música, esporte, cultura, etc. Essa proposta abria espaço para a divulgação de diversos artistas, tanto do teatro quanto da música.<sup>343</sup>

A partir dos anos 1930 Porto Alegre passará a contar com mais duas emissoras. a Rádio Difusora Porto-alegrense (1934) e a Rádio Farroupilha (1935). Estas, como informa Duval, “começariam a disputar com a Gaúcha os artistas locais e nacionais, as orquestras e os conjuntos de *jazz*, que revezavam as apresentações nas rádios”.<sup>344</sup>

Com o crescimento da disputa de audiência entre as emissoras, foi necessário que contratassem artistas, conjuntos regionais e orquestras com exclusividade. Essa rivalidade entre as rádios, que almejava a audiência do público, se reverteu na ampliação do número de participações musicais.<sup>345</sup>

Quanto à remuneração, as emissoras geralmente definiam regras próprias sobre salários e cachês. Nesse caso, os valores dos pagamentos dependiam de cada emissora de rádio. Contudo, quase todos músicos recebiam pagamentos relativamente baixos. Neste aspecto, como salienta Moraes

A legislação trabalhista dava seus passos iniciais no Brasil dos anos 30, tornava-se impossível estabelecer regras trabalhistas claras e oficiais em setores de atividades emergentes e desconhecidas, como as da radiofonia e das novas formas de arte popular urbana.<sup>346</sup>

Um dos grandes sucessos do rádio em Porto Alegre nos anos de 1930 foi o flautista e humorista Antônio Amábile, o Piratini. Saíra da Gaúcha para, em 1936, ingressar na Difusora, onde montou o seu célebre Regional, do qual faziam parte ‘Japonês’ no violão, ‘Carne Assada’ no cavaquinho e ‘Caco Velho’ no pandeiro.<sup>347</sup> Com exceção de Caco Velho, todos integrantes foram ex-alunos do maestro Octávio Dutra, que encaminhou os primeiros ensaios do Regional.<sup>348</sup>

Da mesma forma que os Regionais, as orquestras das rádios também iam aumentando o seu prestígio. Sanmartin destaca a realização de um concerto no

<sup>343</sup> DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros: imagens radiofônicas de Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*. Tese de doutorado/PUCRS. Porto Alegre, 2006. p. 35.

<sup>344</sup> DUVAL, Adriana Ruschel. Op. cit. p. 35.

<sup>345</sup> Id. ib.; p. 35.

<sup>346</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade. 2000. p. 96.

<sup>347</sup> DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros: imagens radiofônicas de Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*. Tese de doutorado/PUCRS. Porto Alegre, 2006. p. 36.

<sup>348</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

Teatro São Pedro em que participa a Orquestra Sinfônica da Rádio Sociedade Gaúcha, sob a regência do maestro Roberto Eggers.<sup>349</sup> Eggers, além de maestro, ocupara a função de diretor artístico da Rádio Sociedade Gaúcha em 1934.<sup>350</sup>

Além dos regionais e das orquestras, os cantores populares também encontraram nas rádios um novo espaço de atuação. Entre os artistas mais famosos do rádio dos anos 20 e 30, Ruschel lembra de Oracina Correa, cantora que fazia sucesso na orquestra de Paulo Coelho e também do cantor e pandeirista Caco Velho (Mateus Nunes, 1909-1971). No entanto, dos artistas que se lançaram naqueles tempos e que ganharam notoriedade despontou o nome de Lupicínio Rodrigues.<sup>351</sup> Tanto Oracina, quanto Caco Velho e Lupicínio eram artistas negros e pertencentes à uma classe econômica menos favorecida. A escolha da carreira como músicos sambistas e o destaque no meio radiofônico tornou-se um meio possível de ascensão social para essa camada da população.<sup>352</sup>

No ano seguinte, em 1937, morre o maestro Octávio Dutra. Entre tantas atividades musicais que exerceu, fora também um batalhador da radiodifusão. Em seu necrológico, nos jornais, saíria estampada a frase: “O rádio está de luto”<sup>353</sup> Nesse mesmo ano, Ruschel irá evocar as velhas serenatas de rua num programa especial denominado “Bairros em Revista”<sup>354</sup> Era, talvez, sua tentativa de trazer de volta, agora pelas ondas do rádio, a sonoridade dos seresteiros boêmios que já não existiam mais.

Pelo que se pode investigar a respeito da constituição e desenvolvimento do *campo* musical em Porto Alegre na Primeira República, das serenatas ao surgimento do rádio, a cultura musical decisivamente passou por diversas transformações no espaço urbano da cidade. A tradição do amadorismo musical, foi aos poucos, abrindo lugar às novas experiências de profissionalização da categoria, sem, contudo, deixar de existir.

As transformações pelas quais a cidade passou, em termos de modernização e urbanização, tiveram que ser acompanhadas pelos músicos, tanto no que diz

<sup>349</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 191.

<sup>350</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre, UFRGS/IEL, 1980. p. 133.

<sup>351</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 287.

<sup>352</sup> Ver OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2002.

<sup>353</sup> VEDANA, Hardy. 2000. op. cit. 92.

<sup>354</sup> DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros: imagens radiofônicas de Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*. Tese de doutorado/PUCRS. Porto Alegre, 2006.

respeito aos espaços e práticas, quanto pela renovação estético-musical. Para adaptarem-se aos novos padrões culturais de sociabilidade, também ocorreram mediações, conflitos e reivindicações da classe musical.

Nesse contexto, surgiriam entidades associativas que iriam contribuir para a organização e a orientação da categoria musical, principalmente no que se referia ao pagamento de cachês. A ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação na virada da década de 1920 para a de 1930, direcionou a categoria musical para a rota da profissionalização.

Diversificaram-se e renovaram-se também os gêneros e estilos musicais da música brasileira que circulavam na cidade. Oriundos de diferentes classes sociais, alguns músicos utilizaram promoveram a fusão entre velhos ritmos e novas sonoridades. Nas primeiras décadas do século XX, as modernas tecnologias sonoras tornaram-se ao mesmo tempo o fascínio e o receio dos artistas.

Ao mesmo tempo em que exigiam dos músicos uma maior flexibilização no repertório, os fenômenos do disco e do rádio acabariam contribuindo para o registro e a circulação nacional de uma grande diversidade de gêneros representativos da música popular brasileira na Primeira República. Antes considerada “música inferior” e de “baixa classe”, foi nesse período que emergiu de um longo processo de transformação social e sonora, dando seus primeiros passos para a sua consolidação no panorama da música nacional, principalmente através de gêneros como o choro, o samba e a canção.

Mapeado o *campo* musical popular da cidade, no próximo capítulo, será problematizado o contexto de formação musical e atuação artística do violonista e compositor Octávio Dutra e as suas primeiras experiências de mediação na cidade de Porto Alegre.

Nesse contexto sociocultural, trabalha-se com a idéia de que o músico Octávio Dutra teria assumido uma postura de *mediação* ao transitar entre diferentes espaços sociais da cidade, atuando como violonista popular, professor, compositor, arranjador e maestro. Parte-se também do pressuposto que o uso do violão, um dos instrumentos populares a que recorre, junto com o conhecimento teórico adquirido com os estudos no Conservatório, possibilitaram um tipo de mediação entre o erudito e o popular.

Também em muitos aspectos, a experiência de Octávio Dutra acompanhou o processo de desenvolvimento da categoria profissional. Em primeiro lugar, porque

optou em sobreviver exclusivamente da música popular, o que era um desafio em seu tempo. Nesse sentido, desenvolveu diversos processos de mediação para poder circular e atuar como músico, mesmo na informalidade. A sua ligação com o violão e a prática social dos grupos de *choro*<sup>355</sup> demarcaria a sua posição estética no campo musical da cidade.

A sua experiência de ensino de diversos instrumentos dentro de um estilo popular, de fazer arranjos, compor trilhas de teatro, *jingles* e ensaios de blocos carnavalescos apontam para uma necessidade profissional de construir o próprio *campo* de trabalho. No entanto, o início da sua experiência musical se deu como instrumentista amador, ainda em fins do século XIX, como violonista e bandolinista seresteiro.

---

<sup>355</sup> O choro galvanizou uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos de tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Cfme. NAPOLITANO, Marcos. 2005, op. cit. p. 45.

## 4 O TERROR DOS FACÕES: A EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO ARTÍSTICA DE OCTÁVIO DUTRA

### 4.1. Entre a boemia e a academia: um artista em formação

Os contextos socioculturais que envolveram a experiência musical de Octávio Dutra, entre o final do séc. XIX e primeira década do séc. XX, foram diversificados. Teve contato com a prática da música no ambiente da família e no meio urbano e boêmio das ruas. Somente em 1909, aos vinte e cinco anos foi que buscou adquirir conhecimentos teóricos no Conservatório.

Primeiramente, seu elo mais forte com a música no contexto da família foi o exemplo do pai, o advogado e juiz de direito Miguel Antônio Dutra Filho (~1850-1907). Adelina, irmã de Octávio Dutra atesta que todos se criaram "num ambiente musical". Os irmãos e o pai tocavam instrumentos, cantavam e recebiam amigos nos saraus<sup>356</sup>.

Adelina recorda que seu pai, também tivera contato com a música e a poesia, visto que "nos tempos de estudante na faculdade de Direito de São Paulo (1866-1970) aprendeu flauta e compôs diversas melodias".<sup>357</sup> Como músico e poeta amador, deixou diversas poesias e canções que foram musicadas e postas na pauta por Octávio Dutra. Dutra Filho chegou a ter uma letra de música de sua autoria publicada pela editora Quaresma no famoso livro de modinhas de Eduardo das Neves intitulado "Mistérios do Violão" (1905).

Existem poucos dados a respeito da formação escolar de Octávio Dutra dentro do ensino regular. Dante Pianta, destaca que Dutra fizera seus primeiros estudos no colégio de suas tias, Angélica e Rita Dutra, e somente depois passara para o colégio do professor Ivo Corseuil.<sup>358</sup> Na bibliografia geral sobre o compositor, tem-se apenas uma nota do pesquisador Ary Vasconcelos, em que informa, sem citar datas, que

<sup>356</sup> PIANTA, Dante. Adelina Dutra Paes, intérprete de Catullo. In: *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 1976.

<sup>357</sup> De larga tradição musical, este estabelecimento de ensino cultivou a prática da música através das serenatas, concertos e aulas de instrumentos musicais. Para maiores informações sobre o panorama da música na cidade de São Paulo no séc. XIX e a cultura da música nesta instituição. In: Carlos Penteado de REZENDE. *Tradições Musicais na Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954.

<sup>358</sup> PIANTA, Dante. O maestro Otávio Dutra e a música popular de sua época. In: *Jornal Diário de Notícias*. Porto Alegre, 24 de agosto de 1975.

Octávio Dutra, após encerrar os cursos primário e secundário – quando se destacou, principalmente em francês – ingressou na Escola de Belas Artes<sup>359</sup>.

Não se tem comprovação documental de que o compositor tenha recebido lições de música no Colégio Corseuil. No entanto, informa Fortini que a instituição fora fundada em Porto Alegre por volta de 1891, e que funcionou num sobrado da rua Marechal Floriano, esquina da Jerônimo Coelho. Destaca que a escola ministrava o ensino primário e secundário durante anos e tinha brilhante corpo docente<sup>360</sup>.

Destaca ainda que “na parte artística havia ensino especial para violino, piano, cítara, bandolim e até violão” [o grifo é nosso], conforme ele, “instrumentos muito usados por elementos de ambos os sexos”. Nestas classes, destaca que atuavam os professores Amadeu Lucchesi (violino), Julieta Leão (piano), Ercília Olinto (canto) e o conceituado maestro italiano Thomas Legóri<sup>361</sup>. Pelo que se pode apurar, professores de música erudita, tanto que alguns destes viriam a lecionar no Conservatório de Música a partir de 1909, conforme pesquisa de Corte Real (1980).

Não há notas de Fortini acerca dos nomes dos professores de violão e bandolim que lecionaram na escola. Sobre o estudo regular de Octávio Dutra neste estabelecimento tem-se apenas uma nota publicada em jornal acerca da sua progressão de classe no colégio Ivo Corseuil, passando do curso primário para o secundário, como era praxe os estabelecimentos de ensino tornarem públicos os aprovados em exames finais.<sup>362</sup>

Em meio à serenatas e saraus

Quando, meu triste coração, em belas serenatas no luar ameno, chora de saudade, aflito, minha alma só tem consolo quanto tanjo a meiga lira... [violão] (Octávio Dutra, 1905).<sup>363</sup>

<sup>359</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1984. p. 94-100.

<sup>360</sup> FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. 2ª série. Porto Alegre: Sulina, 1953. p. 99.

<sup>361</sup> FORTINI, op. cit. p. 99.

<sup>362</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado por Octávio Dutra. Críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>363</sup> VERSOS DE OCTÁVIO DUTRA (monólogos, fados, romanzas, etc.). Caderno pertencente ao acervo da família do compositor. Porto Alegre, s.d., p. 11.



Estes versos, anotados em um antigo caderno manuscrito contendo letras de músicas de Octávio Dutra, fazem parte dos registros do compositor acerca das representações que envolviam o ambiente romantizado das serenatas. Estas, uma prática social muito popular nas quais o compositor participou no início do séc. XX pelos bairros e ruas de Porto Alegre. A análise mais apurada do seu repertório e também das crônicas publicadas em alguns jornais da cidade após o seu falecimento em 1937, também ajudam a compreender os contextos da sua participação nesse ambiente social noturno e boêmio.

Para Oliveira, deve-se evidenciar a conexão que existe entre a formação de um sujeito como um ser socialmente condicionado pelo meio que lhe possibilitou a existência<sup>364</sup>. Nesse sentido, o ser humano existe dentro de uma rede de relações<sup>365</sup>. A rede de relações do compositor pode ser analisada por determinados aspectos da formação e atuação musical junto a outros músicos de sua época, visto que se deram coletivamente nesse ambiente das ruas, dos saraus e dos grupos musicais.

Importante salientar que a pequena bibliografia dita “oficial” sobre o compositor, não faz referência ou não enfatiza a sua participação na boemia e nas serenatas. Nos poucos resumos biográficos publicados sobre o compositor, os pesquisadores apenas procuraram passar uma imagem linear do artista, citando suas obras e atividades artísticas<sup>366</sup>. Nesse sentido, procura-se entender como que a sua experiência entre serenatas, saraus e grupos de *choro* ficou representada na trajetória e na sua obra. Tanto pelo contexto e pela abordagem da temática em suas composições – manuscritas, gravadas ou impressas - quanto pelos *gêneros* musicais que utilizou.

Já o repertório utilizado nos saraus, serenatas, grupos de *choro* e de carnaval foram cuidadosamente anotados pelo compositor em diversos cadernos manuscritos<sup>367</sup>. Compilou músicas específicas para carnaval, bem como o repertório oficial dos grupos *Terror dos Facões*, *Os Batutas*, e da orquestra *Guarda Velha*, com a qual se apresentava na Rádio Gaúcha.

<sup>364</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998. p. 29.

<sup>365</sup> Cf. BORGES, Vavy Pacheco. O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia. In: *Revista Horizontes*, Bragança Paulista, v. 19, jan/dez. 2001. p. 06.

<sup>366</sup> Ver PIANTA, Dante. *Personagens Rio-Grandenses*. Porto Alegre: edição do autor, 1962; VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1984; VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Proletra, 2000.

<sup>367</sup> Ver a discriminação nas Referências bibliográficas.

Pelo formato que organizou tais manuscritos, possivelmente tinha a intenção de publicá-los. Colocou título e índice, fez clara menção aos gêneros musicais empregados, como *valsa*, *tango*, *maxixe*, etc. Informou o nome dos autores das melodias e das letras. Também enfatizou se eram arranjos, parcerias ou composições próprias.

Junto aos títulos tinha o costume de anotar o nome das pessoas homenageadas. Compôs para amigos, colegas, parentes e autoridades, como “ao exímio flautista Dante Santoro, o ‘canário rio-grandense’”, por exemplo. Em outros casos procurou descrever o contexto em que a música foi composta ou executada, como “o maior sucesso no carnaval de 1921”. Anexou também pequenos trechos de poesia, a maioria de autoria de seu pai Miguel Dutra Filho.

Esses cadernos possivelmente também fizeram parte do repertório das aulas particulares de música que ministrava desde 1905 e das reuniões musicais que organizava em sua casa ou que participava na casa de amigos. Repertório que igualmente foi utilizado junto aos grupos musicais que dirigiu e atuou nos espaços noturnos da cidade, bem como no contexto das cenas no Teatro de Revista, as quais colaborava desde 1907.

As crônicas da cidade também revelam aspectos das práticas musicais que envolveram a experiência do compositor no campo musical de Porto Alegre. Diversos relatos de cronistas abordaram o tema das serenatas, cultivadas desde os tempos do Império.<sup>368</sup> Com observa Monteiro, as crônicas “se apresentam como escrita social de um tempo, produção de interpretações de uma experiência social urbana”<sup>369</sup>. Nesse sentido, ao lembrar das serenatas do início do séc. XX, o rádio-ator Pery Borges, amigo e parceiro de composição, recordou com detalhes os seus tempos de juventude ao lado de Octávio Dutra:

1910, altas horas, junho friorento, rua da Margem, iluminada ainda por lampeõezinhos de querosene. Silêncio de repouso e de morte. De repente, junto a um umbral de uma janela modesta, os dedos mágicos do artista acordavam os sons apaixonados de uma canção de amor e a voz do Lauro ou do Zeca, dois trovadores do bando do Octávio, acordam o silêncio sonolento da rua (...)<sup>370</sup>

<sup>368</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *As serenatas*. In: *História popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1940; RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

<sup>369</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias da cidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006. p. 140.

<sup>370</sup> BORGES, Pery. *Violões que choram*. Rádio-crônica de Pery Borges para PRH2 e Folha da Tarde. Porto Alegre, Junho de 1937.

A descrição de Pery Borges mostra que, ao menos no Bairro Cidade Baixa, as tradicionais serenatas se mantinham na primeira década do século XX, mesmo no mais rigoroso frio do inverno de junho. O cronista identifica dois cantores acompanhados por Dutra ao violão. E como se refere “ao bando do Octávio”, supõe-se que a estes se juntavam muitos outros boêmios seresteiros. O repertório, quase sempre romântico, tinha o propósito de homenagear as moças, mesmo as moradoras das casas mais modestas. Pery Borges, recorda ainda que

As donzelas do 2º Distrito embalavam sonhos com as melodias chorosas dos pinhos<sup>371</sup> enamorados, que os velhos amaldiçoavam... Dutra era o primeiro violão da cidade, desde o tempo que esse pobre e grande instrumento era tido como elemento de vagabundagem<sup>372</sup>.

E o que representava a música nas serenatas de Octávio Dutra? De acordo com outro cronista anônimo, que ouvira com saudosismo suas composições pela Rádio Gaúcha em 1933, elas evocavam a ambiência noturna da cidade, a noite calma e o luar. Evocavam sonoridades antigas, principalmente das valsas lentas e sentimentais. Para o cronista, as músicas de Dutra continham

(...) frases musicais de uma grande simplicidade e de grande emoção, frases bem nossas pelo ritmo e pelo sentimento... (...) Frases das valsas porto-alegrenses de outrora, das noites de luar da nossa cidade, frases de valsas que passavam, tarde da noite, sob a nossa janela, em serenata cheia de evocações. Porque as valsas-serenatas de Octávio Dutra tem qualquer coisa da alma sentimental da nossa cidade... E ficou na alma noturna da cidade, qualquer coisa das lindas valsas de Octávio Dutra...<sup>373</sup>

Para o contexto das serenatas, Dutra compôs *valsas* e *modinhas*, muitas a pedido, as quais receberam nomes sugestivos como *Nilva*, *Ada*, *Catita*, *Santa*; e outros nomes curiosos como *Má... Sonâmbula*, *Fantasmagórica* e *Vagabunda*. Musas inspiradoras ou desafetos, todas foram sonorizadas no ambiente das serenatas de Porto Alegre.

---

<sup>371</sup> Na gíria da época, *pinho* era uma das tantas alcunhas dadas ao violão, pelo fato do tampo ser construído preferencialmente da madeira de pinho.

<sup>372</sup> BORGES, Pery. Op. cit. Junho de 1937.

<sup>373</sup> NOTAS DE ARTES. Anônimo. Porto Alegre, 23 de julho de 1933. Jornal não identificado. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Caderno pertencente ao acervo da família de Octávio Dutra.

As serenatas de Dutra, para Rushel representavam as figuras femininas da juventude. Estas, jovens moças que se punham a ouvir as canções, reclusas em seus quartos ou vigilantes na janela à escuta dos seresteiros passarem na calada da noite. Também lhe vinha à memória o papel dos policiais interrompendo as cantorias para restabelecer a “ordem”, como passou a ocorrer no regime republicano<sup>374</sup>.

As autoridades policiais ainda associavam o violão à vadiagem e à boemia, comportamentos reprimidos com a nova ordem republicana. Ao recordar o timbre de voz dos cantores, trêmula, como enfatizou o cronista, estava se referindo aos *vibratos* vocais dos seresteiros, que carregavam de exagerada emoção as modinhas, valsas e canções, as quais transpunham quarteirões na calada da noite.

Na experiência de Octávio Dutra, a cultura das serenatas não se resumiu à prática social. Foi incorporada também aos títulos e letras de música em diversos contextos da sua trajetória. Com Carlos Cavaco compôs o fado-serenata *Alma apaixonada*, visto que ambos eram parceiros de boemia e seresta. Dutra também musicou uma peça de teatro (burlesca) de Cavaco intitulada *O violeiro da saudade*. Na época das gravações da Casa Edson, em 1913, Cavaco também gravou seus discursos na mesma “fornada” de discos de Octávio Dutra.<sup>375</sup> De acordo com Caggiani, “Cavaco foi um grande seresteiro, viveu intensamente essa época e por longos anos prendeu seu destino ao violão, que ele chamava de ‘alma de seis cordas’”<sup>376</sup>.

Os gêneros musicais empregados nas serenatas não se restringiam às modinhas e valsas. Um recurso muito utilizado nas serenatas era a paródia, no caso da música, a inserção de letras inéditas em melodias conhecidas do público. Esse foi um recurso constante dentro da prática musical de Octávio Dutra. Exemplo desta tendência encontra-se na música *Serenata*. A letra sentimental faz jus ao título proposto:

A noite está mui calma, muito amena tão serena  
Desperta mulher bela, minha amada idolatrada  
Acorda, vem ouvir a lira, o canto só de pranto,

<sup>374</sup> RUSCHEL, Paulo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

<sup>375</sup> VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: Palotti, 2003.

<sup>376</sup> CAGGIANI, Ivo. *Carlos Cavaco: a vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986. p. 28.

Vem ó meu amor amenizar a minha dor<sup>377</sup>

No entanto, a melodia fora tomada “de empréstimo” de uma outra música instrumental, o schotisch *Coração de ouro*,<sup>378</sup> do próprio autor. Isso demonstra que as músicas das serenatas transcendiam os ritmos mais lentos, visto que um *schotisch* (chote), ritmo bem acentuado e marcante, era também incorporado ao repertório. Aquiles Porto Alegre (1940) lembrava de um *lundu*, o “toque da mulata” que também animava as serenatas de sua juventude.<sup>379</sup>

No contexto de carnaval, outras músicas compostas por Dutra apresentam elementos relacionados ao imaginário das serenatas. Em *Colombina* o gênero utilizado, uma *marcha-serenata*, remete novamente ao tema. Por ter estado inserido no contexto social das festas carnavalescas dos anos 20, Dutra dedicou a música “a mui distinta senhorinha Amélia Nonohay, excelsa soberana da S.C. Filosofia.”, possivelmente com o intuito de vê-la publicada. Compôs ainda *Serenatella* (1920) para o clube carnavalesco Os Tigres e *Pierrot e Colombina*, (1923) este já um curioso *samba-serenata*, uma fusão de gêneros justificada pelo ritmo sincopado que apresentava e pela emergência do *samba* nos anos 1920.

No contexto do teatro, principalmente nas Revistas que musicou, Dutra também utilizou a temática das serenatas, tendência já tradicional nesse gênero cênico-literário-musical. Da revista *Tipos e tipas* ou *Ai, meu cacete!* incluiu a música *Santa*, (serenata/modinha). Pela popularidade que determinadas canções alcançavam nas Revistas Musicais, muitas iam parar nos discos. Em 1919 Dutra vendeu os direitos autorais de *Santa* para a gravadora Casa Elétrica, com vistas à gravação e publicação impressa num álbum de modinhas. A letra repete a antiga e recorrente temática do seresteiro junto à janela das casas e sobrados:

*Minha adorada, meu doce bem  
Ouve a balada que da alma vem*

<sup>377</sup> In: VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Monólogos, modinhas, fados, romanzas, etc. Repertório de Octávio Dutra. *Álbum compilado pelo autor contendo quarenta e oito músicas*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>378</sup> Gravado somente na versão instrumental na faixa 4, disco Odeon Record [1913]. Ver Referências bibliográficas.

<sup>379</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.

Oh, minha flor, vem à janela  
Que o teu cantor, formosa estrela,  
*Morre de amor, oh, vem, meu bem*<sup>380</sup>.

Pelo que se pode constatar, durante sua longa experiência musical, Dutra manteve presente a temática das serenatas, primeiramente como prática social e posteriormente apenas como uma representação simbólica, ora associada a um gênero musical ou a uma temática dentro do repertório. Mesmo quase sem cultores e ouvintes, devido a urbanização e modernização da cidade, o compositor manteve presente no imaginário social o ambiente das serenatas através das Revistas Musicais, nas gravações, nas músicas de carnaval e nas apresentações nos programas de rádio nos anos vinte e trinta.

De acordo com o jornalista Dante Pianta, que chegou a participar de saraus na casa de Octávio Dutra, “os famosos serões familiares de antigamente, onde se apresentavam cantores, musicistas, declamadores e poetas, foram durante muitos anos, fonte de divulgação das artes em Porto Alegre”.<sup>381</sup> Atesta que quando os meios de divulgação eram muito restritos, e ainda não havia rádios no Estado, os *saraus* familiares eram a forma usual de difusão musical.

Recorda ainda que era na sala das famílias que desfilavam os artistas. Enfatiza que os saraus artísticos chegaram a entrar pela década de trinta em Porto Alegre. Informa que na residência das famílias, os músicos, até os mais credenciados se apresentavam, inclusive alguns vindos de fora da cidade. Conforme o autor, encontravam no serão o ambiente favorável à apresentação de sua arte.<sup>382</sup>

Conforme salientou Pianta, Octávio Dutra empolgava os freqüentadores dos famosos serões familiares, apresentando-se individualmente ou com sua orquestra, despertando nos moços daquele tempo o entusiasmo pelo violão e incentivando a execução do bandolim. Para o autor, “pouco a pouco, senhoritas da sociedade, rapazes, senhoras e cavalheiros aderiram ao violão, tendo Octávio Dutra ensinado o segredo desse sonoro instrumento a elementos da sociedade local”. E observa uma mudança de comportamento ao perceber que “ao lado de pianistas, violinistas e

---

<sup>380</sup> VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Monólogos, modinhas, fados, romanzas, etc. Repertório de Octávio Dutra. *Álbum compilado pelo autor contendo quarenta e oito músicas*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>381</sup> PIANTA, Dante. *Personalidades rio-grandenses*. Porto Alegre: edição do autor, 1962. p. 72.

<sup>382</sup> PIANTA, Dante. *Op. cit.* 1962. p. 72.

cantores, surgiram damas violonistas, entre as quais a brilhante escritora Carmen Annes Dias, que cantava acompanhando-se ao violão<sup>383</sup>.

A participação de Octávio Dutra nos saraus de Porto Alegre foi registrada nas crônicas, na memória dos familiares e amigos e também nas entrelinhas das suas músicas. Começou compondo e apresentando pequenas valsas e polcas ao violão e ao bandolim, conforme mesmo revela em suas anotações. Algumas dessas obras, depois de adaptadas para piano e impressas e comercializadas, passavam a ser executadas e divulgadas nos saraus da sociedade porto-alegrense. Tratava-se de pequenas peças de salão, tradicionalmente também denominadas de música “ligeira”. Nesse contexto, muitas das suas composições, como a valsa *Celina*, por exemplo, que chegou a ser impressa em 1911, passaram a ser executadas e divulgadas nos saraus.

Dona Adelina, irmã de Octávio Dutra, recorda dos tempos que passou a se apresentar nos famosos serões familiares na casa do “irmão maestro” por volta de 1915. Recorda que a residência de Dutra<sup>384</sup> era um dos pontos de atração do setor artístico da cidade. Tocava bandolim, cantava valsas, modinhas e canções de autoria do irmão e também de Catullo da Paixão Cearense, muito em voga à época.<sup>385</sup>

Margarita Labarthe, amiga da família Dutra, recorda seus tempos de juventude quando conheceu Octávio Dutra em torno de 1930. Relata que também ouvira muito falar sobre os saraus que faziam na casa do compositor. No entanto, recorda apenas que “iam tocar e as pessoas iam escutar e iam as moças da sociedade que tocavam, que aprendiam. Isso eu sempre ouvi. Que era muito alegre porque tinha música, né? Chamava as pessoas”.<sup>386</sup>

Já Sônia Paes Porto, sobrinha-neta do compositor, informa que chegou a conhecer o famoso flautista Dante Santoro, um dos alunos de Octávio Dutra e companheiro de saraus. Nas recordações de Sônia, lembra de ter vivenciado muito a parte musical porque na época morava com a sua avó Adelina, irmã de Dutra.

<sup>383</sup> PIANTA, Dante. O maestro Otávio Dutra e a música popular de sua época. In: *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 24 de agosto de 1975.

<sup>384</sup> Pelas anotações de Dutra, verifica-se que o compositor residiu (de aluguel) em pelo menos cinco endereços nos bairros Menino Deus, Santana e Cidade Baixa, mais especificamente nas ruas André Bello, Lima e Silva (antiga rua da Olaria), São Luis e João Alfredo (antiga Rua da Margem).

<sup>385</sup> PIANTA, Dante. Adelina Dutra Paes, intérprete de Catullo. In: *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de janeiro de 1976.

<sup>386</sup> SOUZA, Márcio de. *Depoimento de Margarita Labarthe*. Porto Alegre, 2006.

Lembra que “antigamente faziam assim serões, aquelas tocatas... (...) às vezes iam os músicos todos lá pra casa!”<sup>387</sup>.

Nesse aspecto, informa Sônia Paes Porto que o sarau “era uma coisa assim espontânea”. Recorda que

Quando um diz: aparece lá, todos vinham junto... Quando tu vias, assim, tinha vinte pessoas dentro de casa. Vinha um, que vinha com o outro, mais o outro. Aí um já vinha com o pandeiro, o outro já vinha... Cada um com o seu instrumento! Aí já vinha o Leopoldo (Michola) com a flauta, o outro não sei o quê, quando tu vias estava formado o conjunto...<sup>388</sup>

Como se pode observar nas falas dos familiares e amigos, a informalidade e a diversidade de instrumentos marcaram a lógica dos saraus. Diferentemente do aspecto mais romantizado das serenatas, os saraus aconteciam no ambiente familiar, numa espécie de reunião social. Nos saraus de famílias ligadas à tradição das serenatas, como foi a família de Octávio Dutra, o ambiente familiar era também o espaço para a flauta, o violão, o cavaquinho, o bandolim e as cantorias, diferente do sarau mais aristocrático e elitista que elegia o piano para as “horas de arte”.

De acordo com Rodrigues, fazer música no final do século XIX e início do século XX constituía-se em atividade social de importância reconhecida.<sup>389</sup> Enfatiza que a música não servia somente para alegrar as festas familiares e cívicas, mas também como um componente importante da educação e da formação moral e da cidadania republicana. Nesse sentido compreende-se a importância dessa prática no contexto de formação musical de Octávio Dutra.

Alguns saraus ficavam marcados pela participação de convidados ilustres. Nos anos 60, o cronista Nilo Ruschel trouxe “à tona” suas recordações dos saraus na casa de Dutra, inclusive lembrando da participação de músicos internacionais, como havia frisado também o jornalista Dante Pianta.

Lembro que o grande concertista de violão, o paraguaio Agustín Barrios, cada vez que vinha a Porto Alegre para um concerto, não deixava de saborear uma galinhada na casa de Octávio Dutra, aqui

---

<sup>387</sup> SOUZA, Márcio de. *Depoimento de Sônia Paes Porto*. Porto Alegre, 2006.

<sup>388</sup> SOUZA, Márcio de. 2006. Op. cit.

<sup>389</sup> RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre: UFRGS, 2000. p. 82.



perto da minha, na rua que hoje tem seu nome. E atravessavam a noite, os dois, fazendo coisas inesquecíveis ao violão<sup>390</sup>.

O violonista Paulo Sarmiento Filho, também recordou das reuniões musicais na casa de Dutra, inclusive com a presença de músicos de reconhecido sucesso nacional.

Em 1935, vim a conhecer, aqui em Porto Alegre, o ‘Garoto’: Aníbal Augusto Sardinha. Um dos maiores instrumentistas que o Brasil já teve. Todas as tardes, ia com meu pai, na casa do Otavinho Dutra, que era um compositor aqui do Rio Grande do Sul... Lá escutei o Garoto tocar com o Aimoré, que acompanhava ele. E dali eu comecei a gostar do violão<sup>391</sup>.

Garoto era o violonista do grupo *Bando da Lua* que acompanhava a cantora Carmen Miranda. O grupo se apresentou em Porto Alegre na ocasião das comemorações do centenário da Revolução Farroupilha. Tanto Garoto quanto Aimoré eram violonistas ligados à música instrumental e aos grupos de *choro* do centro do país. Os saraus que contavam com a participação de músicos conceituados na residência de Dutra davam o tom de prestígio que o compositor mantinha com a classe musical do centro do país.

O repertório e o conjunto instrumental que envolvia as serenatas e saraus populares, em certos aspectos se assemelhava ao dos grupos de *choro*. Estes, grupos musicais populares originários das camadas médias da população do Rio de Janeiro em torno de 1870. Passaram a ser assim chamados por interpretar o repertório de maneira “chorosa” e sentimental, daí a associação do nome. Caracterizavam-se como grupos versáteis que se adaptavam a qualquer tipo de atividade: festas, saraus, serenatas, teatro e cinema. Conforme Napolitano

O *choro* acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do séc. XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o pensamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica ‘quadrada’, dando-lhe um toque sensual e até jocoso<sup>392</sup>.

<sup>390</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971. p. 224.

<sup>391</sup> Citado por OLIVEIRA, Márcia Ramos de. In *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, 1998. p. 168.

<sup>392</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 45.

Surgido no Rio de Janeiro, o choro teve em Octávio Dutra um dos primeiros cultores do gênero na cidade de Porto Alegre. Nesse aspecto, a formação musical informal de Octávio Dutra também esteve ligada aos grupos de *choro*, principalmente pelo seu conjunto, o *Terror dos facões*. A identificação do compositor com os grupos de *choro* pode ter a sua origem nas serenatas, visto que empregavam uma instrumentação semelhante. Documentalmente, não se têm informações acerca do seu primeiro contato com a música dos chorões, se foi através de colegas, pela música das ruas, pelo advento do disco ou pelo teatro musicado. Também não existe relato do compositor ou de colegas a esse respeito.

A data precisa de surgimento do grupo *Terror dos facões* não foi ainda localizada. No entanto, Cortes informa que o grupo é oriundo do então “Trio do choro”, organizado por Octávio Dutra por volta de 1911 e 1912. Dos músicos iniciais, Arnaldo Dutra, seu irmão (cavaquinho), Honório Ferreira Lemos (violão), e mais o bandolim de Octávio Dutra.<sup>393</sup> O grupo tinha inclusive um jocoso “hino de guerra”, nada modesto...

*Sempre nós, nós sempre os preferidos  
E da lira somos bons chorões  
Afinados, pobres e unidos  
Eis aqui, o Terror dos Facões*<sup>394</sup>

A expressão “facão”, como está explicado no rodapé de um *tango brasileiro* escrito pelo autor, se atribui a todo o músico que toca mal... Já o nome “Terror dos facões”, foi criado por Dutra e seus colegas talvez influenciados pelo modismo dos cordões carnavalescos cariocas. Do Morro do Pinto saiu o *Grupo Terror dos Inocentes* (que em 1904 fez sucesso ao som de músicas de Chiquinha Gonzaga); e do grupo *Terror dos meninos que mamam*, também do Rio de Janeiro<sup>395</sup>. Na cidade de Porto Alegre, o grupo *Terror dos Facões* chegou a fazer apresentações no espaço do teatro e até na redação dos jornais<sup>396</sup>.

<sup>393</sup> CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976. p. 32.

<sup>394</sup> DUTRA, Octávio. *Sempre nós...* tango-marcha. São Paulo: Mangione Editora, 1952.

<sup>395</sup> Cf. DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999. p. 165.

<sup>396</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado por Octávio Dutra. Críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

Como observa Vedana, a atuação do grupo também se estendia ao teatro de revista<sup>397</sup>. Em 1913 o grupo foi responsável pela trilha sonora da revista *Não pode!* de Dolival Moura. De acordo com a crítica jornalística

A música, quase toda original do maestrino Octávio Dutra, é boa e agradável. Para que a revista faça sucesso, nada lhe falta: boa música, piadas engraçadas e maxixe de vez em quando, com o excelente grupo musical 'Terror dos facões', tendo a sua frente como diretor o inteligente compositor Octávio Dutra.<sup>398</sup>

Nesse sentido, a participação de Dutra nas serenatas, nos saraus e nos grupos de choro lhe deram o aporte de experiência e reconhecimento dentro do campo da música popular. No entanto, o campo musical em que estava inserido lhe exigia a busca de novos conhecimentos, principalmente teóricos para poder registrar suas obras, ministrar aulas, fazer arranjos e orquestrações.

As informações documentais a respeito do período de estudos de Octávio Dutra no Conservatório de Música apresentam-se obscuras e fragmentadas. No entanto, indícios revelam que essa passagem pela instituição, embora de curta duração, foi fundamental para a sua trajetória e a sua produção musical. Interessante observar, que o compositor integrou as primeiras turmas desde a abertura da instituição em 1909<sup>399</sup>.

As referências documentais acerca do estudo de Octávio Dutra no Conservatório são, na maioria, oriundas de notas jornalísticas, de crônicas e pequenas resenhas biográficas. No entanto, parte-se do pressuposto que sua obra também pode trazer informações do seu tempo de estudos formais.

A esse respeito, o próprio compositor tratou de dividir simbolicamente seu repertório de transição, anotando ao lado das obras manuscritas compostas entre 1900 e 1911 “não sabia música” ou “já sabia música”. Nesse sentido, percebe-se que o conhecimento musical teórico se mostrava importante para o registro de suas obras, visto que a impressão de partituras era um processo de alto custo e a cidade ainda não possuía uma gravadora de discos. O seu reconhecimento social como professor de música também passava pelo conhecimento teórico.

---

<sup>397</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. p. 18.

<sup>398</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado por Octávio Dutra. Críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>399</sup> Ver documentação de matrícula. Anexo A.

Não seria por acaso que já havia surgido um acirrado debate no jornal musical *O Guarany*, de 1906, sobre a profissão de músico na cidade de Porto Alegre. De um lado, se posicionavam os que entendiam que para ser chamado de “maestro” e “compositor” e ministrar aulas de música era necessário o conhecimento teórico. De outro lado, os que defendiam que era possível compor e dar aulas somente com o conhecimento prático, como autodidata.

O jornal *O Guarany* foi um efêmero semanário publicado na cidade de Porto Alegre no ano de 1906. Era direcionado principalmente aos musicistas profissionais e amadores de Porto Alegre. Continha anúncios de aulas particulares de música e venda de instrumentos e acessórios.

Publicava em cada edição uma partitura musical de brinde, com ênfase em autores locais. Trazia breves informações sobre óperas, concertos e compositores clássicos europeus, bem como sobre a música e os acontecimentos culturais da sociedade de Porto Alegre no ano de 1906. Mantinha uma seção sobre assuntos diversos relacionados às artes em geral. Tinha como diretor e redator o jovem músico Francisco de Leonardo Truda (1887-1939), ex-funcionário do Correio do Povo e futuro fundador do Diário de Notícias em 1925.

Pelo editorial, Truda adotava uma posição radical no campo musical da cidade, sustentando idéias de superioridade da música erudita, de exigência incondicional de formação teórica para lecionar e compor, da depreciação da música popular diante da música erudita e da inferiorização do músico sem formação. Já o jornal *O Independente*, apenas publicava as réplicas e trélicas de um músico autodidata inconformado com a posição do redator do *O Guarani*.

Para Truda, “as *polcas-lundus*, as quadrilhas, os *tangos* e outras composições *chorosas* faziam parte das predileções da generalidade do público”.<sup>400</sup> No entanto, a respeito da sua posição sobre a superioridade da música erudita, entendia que “as *modinhas* são escritas em tons fáceis, sem modulações, prestam-se admiravelmente para serem tocadas pelos serenatistas”.<sup>401</sup>

Entendia que “essas composições sem ritmo e sem forma, às vezes, sem modulações de espécie alguma, raramente revelam certa dose de inspiração em seus autores”. Quanto à sua postura de inferiorização do músico sem formação, escrevia que “quem apenas toca de ouvido não é maestro, não é musicista, nem

---

<sup>400</sup> JORNAL O GUARANI, Porto Alegre 31 de maio de 1906. Editorial.

<sup>401</sup> Id. ib. 1906. Editorial.

virtuose e nem músico na verdadeira acepção da palavra; é um simples tocador dum instrumento qualquer”.<sup>402</sup> E sentenciava que “quem não sabe música necessita chamar outros músicos para lhe escreverem as composições que de ouvido executam”<sup>403</sup>.

A partir do conteúdo expresso no editorial do jornal musical, pode-se entender o posicionamento crítico manifesto em relação aos músicos sem formação teórica e institucional. Nesse caso, a opinião do editor do jornal estava direcionada a um público distinto e determinado, ou seja, os músicos eruditos e amadores da cidade. Isso mostra que os preconceitos e as ideologias manifestas no editorial eram resultado de uma cultura que legitimizou este pensamento na sociedade.

Deste modo, pode-se perceber que naquele momento o editor do jornal procurou atuar como porta-voz de uma classe artística, que entendia que somente poderia ser chamado de músico ou maestro alguém que possuísse formação teórica. Ao mesmo tempo em que exigia destes a formação musical que os distinguiu socialmente, tratava de depreciar qualquer iniciativa que não seguisse por este caminho. Tanto o preconceito manifesto quanto o seu posicionamento ideológico foram manifestados através de idéias de baixa e alta cultura, exemplos de condutas artísticas inadequadas, pré-julgamentos de músicos e gêneros musicais.

Octávio Dutra se enquadrava perfeitamente nas críticas do editorial durante o ano de 1906, mesmo que essas não fossem escritas diretamente para ele. Compunha, publicava partituras (as quais precisava pagar para escreverem), regia pequenas orquestras de teatro musicado e lecionava diversos instrumentos. Fazia todas essas atividades sem o conhecimento teórico da música. Talvez por isso ganhou a alcunha de “maestrino”, um diminutivo, possivelmente depreciativo.

O ingresso no Conservatório seria uma oportunidade de legitimar sua profissão. De acordo com Lucas, a fundação do primeiro Conservatório de Música no Estado ocorrerá “dentro do processo de redefinição social que sofre a música como profissão”<sup>404</sup>. Nesse sentido, a instalação do Conservatório se dará em 1908, integrando o “Instituto Livre de Belas Artes”, atual Instituto de Artes da UFRGS.

---

<sup>402</sup> JORNAL O GUARANI, Porto Alegre 07 de junho de 1906. Editorial.

<sup>403</sup> JORNAL O GUARANI, Porto Alegre 05 de julho de 1906. Editorial.

<sup>404</sup> Cf. LUCAS, Maria Elisabeth. Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização In: *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 166.

Inicialmente começou a funcionar no ano de 1909 num pequeno sobrado de dois pisos à rua Senhor dos Passos, 248.<sup>405</sup>

Embora fosse organizado como sociedade particular mediante subscrição de ações, o Conservatório, conforme Corte Real, recebia também o apoio do Governo do Estado. Nesse sentido, destaca que “Carlos Barbosa Gonçalves, presidente do Estado (entre 1908 e 1913), nomeou comissões em todos os municípios gaúchos para conseguirem subscrições”. Havia, entre esses participantes, o significativo apoio da classe dominante<sup>406</sup>.

Vasconcelos informa que Dutra ingressou na Escola de Belas Artes, onde teve como mestre o professor Murilo Furtado<sup>407</sup>. De acordo com sua matrícula, em 1909 Octávio Dutra iniciou seu aprendizado musical. Além de teoria musical, estudou piano, harmonia e contraponto. Afirma também que dificuldades financeiras impediram-no de continuar os estudos. Esse foi o texto histórico que nos chegou até hoje em sua biografia. Não se pode comprovar tal fato, pois faltam informações mais precisas. Sabe-se apenas que estudou até o ano de 1911.

A suposição do motivo da desistência dos estudos pode ser verídica, visto que depois que o pai morrera em 1907, somado ao seu casamento, Dutra passou a morar de aluguel até o final da vida, em diversas residências nos bairros Menino Deus e Cidade Baixa. Informa Corte Real<sup>408</sup> que em 1910, Murilo Furtado continuava lecionando no segundo ano de solfejo e canto coral. No entanto, outros motivos podem ser explorados para justificar a sua desistência.

Ruschel recorda que o pianista Paulo Coelho, embora merecesse distinção nos exames realizados no Conservatório de Música, apaixonara-se pela música popular e deixara de lado os clássicos para tomar lugar ao piano da Confeitaria Central<sup>409</sup>. Possivelmente, situação semelhante tenha ocorrido com Octávio Dutra.

Verifica-se que nos primeiros anos de funcionamento do Conservatório, predominaram os alunos e alunas que tinham como objetivo atingir a carreira de

---

<sup>405</sup> O antigo prédio onde Dutra estudou foi destruído em 1940 para dar lugar, em 1943, ao prédio atual, localizado no mesmo endereço, rua Senhor dos Passos, 248.. In: *Relatório de inauguração do novo edifício*. Porto Alegre: Globo, 1º de julho de 1943. Ver imagem Anexo C.

<sup>406</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1980. p. 163.

<sup>407</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1984. p. 94.

<sup>408</sup> Cf. REAL, 1980. op. cit. p. 166.

<sup>409</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.p. 97.

concertistas, seguir o professorado ou apenas exercitar uma prenda doméstica<sup>410</sup>. No entanto, não se pode desprezar a passagem, pela instituição, de instrumentistas oriundos das classes médias, que, mesmo já atuando no ofício da música, foram buscar conhecimentos teóricos mais sólidos. Nesse sentido, os ensinamentos do mestre Murilo Furtado<sup>411</sup> possibilitaram que Dutra começasse a registrar na pauta as suas composições populares e fazer arranjos.

A passagem de Octávio Dutra pelo Conservatório também ficou registrada nos jornais. No álbum do acervo da família do compositor, intitulado “Notícias de Octávio Dutra”, constam apenas duas notas jornalísticas, sem data, sobre seus exames no Conservatório de Música. Trata-se de duas publicações de uma errata. Informa o jornal que “por omissão, deixou de ser publicado no resultado do exame de solfejo (2º ano) a aprovação grau 6 (plenamente) do aluno Octávio Dutra”<sup>412</sup>. No entanto, diversas notas jornalísticas dão referências precisas sobre os estudos de Dutra no Conservatório e as suas mais novas produções musicais.

O jornal *Correio do Povo* anunciava em 1911: “Já se encontra no prelo a valsa *Celina*, composição dum estimado maestrino e inteligente acadêmico do Conservatório de Música desta capital, que se oculta sob as iniciais de O.D.”<sup>413</sup> Em outra nota registravam em pequena manchete: “CELINA – É este o título de uma nova composição da lavra do talentoso musicista o nosso amigo Octávio Dutra. É uma bela valsa que vem por em evidência o gosto do inteligente aluno do Conservatório de Música do Rio Grande”.<sup>414</sup>

Ainda em 1911, o jornal *Correio do Povo* publicou pequena nota sobre mais uma nova publicação musical de Dutra, sempre o associando ao Conservatório.

<sup>410</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. Op. cit. p. 166.

<sup>411</sup> Murilo Furtado, conforme Soares, foi o primeiro professor de canto coral e solfejo do Conservatório de Música do então Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Ainda lecionou violino, harmonia, teoria e solfejo no Instituto Musical da mesma cidade. Teve mais de trezentos alunos particulares. Também regeu espetáculos de teatro musicado. Na sua família todos estudaram música e, dirigidos pelo pai, músico amador, organizavam atraentes saraus musicais. Também deixou composições populares, modinhas para violão e canto, bandolim. In: SOARES FILHO. *Compositores do Rio Grande do Sul: catálogo de obras de José de Araújo Vianna e Murilo Furtado*. Pelotas: Edição da Casa de Santa Cecília, 1983. Nos registros oficiais do Conservatório, investigados por Corte Real (1980, p. 170), Murilo Furtado exonerou-se em 16 de março de 1911, mesmo ano que Octávio Dutra deixou o Conservatório e passou a ter aulas particulares com o maestro. Possivelmente Murilo Furtado tenha sido o grande incentivador para que Dutra entrasse no Conservatório.

<sup>412</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>413</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. op. cit. Artes e artistas. *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 1911.

<sup>414</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. op. cit. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 1911.

O inteligente musicista rio-grandense Octávio Dutra, do Conservatório de Música, acaba de publicar um álbum musical intitulado 'Pétalas', dedicado às suas distintas colegas do Conservatório. Contém esse álbum as seguintes peças: Espalha patrulha (polca); Separação (valsa); Amor em segredo (schotisch); Colar de lágrimas (valsa); Desprezada (polca); e Orvalho de lágrimas (valsa). Gratos.<sup>415</sup>

A dedicatória do álbum “às distintas colegas” representava o interesse do compositor em ter suas obras executadas pelas jovens pianistas nos saraus. Também simbolizava a sua conquista no campo da escrita musical. Suas composições passaram de um registro de memória para a partitura escrita. Do repertório desse álbum, atualmente perdido, predominam as valsas, repertório que o compositor manteve durante toda a sua trajetória.

Em 1910, quase que simultaneamente ao surgimento do Conservatório de Música, Octávio Dutra fundou um Curso Particular de Canto e Música. No entanto, diferentemente do que estava estudando na academia, este curso privilegiava o ensino da música popular. Ministrava aulas de violão, bandolim, cavaquinho, harmonia e canto. O carimbo com o logotipo de propaganda de suas aulas “Octávio Dutra leciona música” ainda pode ser encontrado em diversas capas de suas partituras, impressas e manuscritas.

Como observa Pianta, “vivendo numa época em que Porto Alegre era uma cidade pequena, sem grandes horizontes artísticos, Octávio Dutra lutou para ampliar o campo musical”. Justifica que Dutra “apaixonado pelo violão, que naquela fase era tido como instrumento de categoria inferior, resolveu introduzi-lo na sociedade”. De acordo com Pianta, “o curso musical do maestro Octávio Dutra prolongou-se de 1910 a 1937, quando faleceu”<sup>416</sup>.

Como informa em nota jornalística, essa nova atividade era exercida ao mesmo tempo em que compunha, orquestrava, executava e regia. Para Pianta, a abertura do curso também se deve ao fato do compositor ter casado jovem e precisava atender aos compromissos de família<sup>417</sup>.

Por essa época, seu nome já era conhecido como o de um grande compositor e credenciado professor musical. Conforme salienta Pianta, “devido ao sucesso de suas produções, principalmente suas valsas, tidas pela crítica como as mais belas

---

<sup>415</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. op. cit. Porto Alegre, s.d.

<sup>416</sup> PIANTA, Dante. *O maestro Otávio Dutra e a música popular de sua época*. In: *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 24 de agosto de 1975.

<sup>417</sup> PIANTA, Dante. Adeline Dutra Paes, intérprete de Catullo. In: *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de janeiro de 1976.



produzidas, pode o professor Octávio Dutra levar ao seio das famílias porto-alegrenses os suaves murmúrios do violão”. Conclui suas memórias, reforçando que “pouco a pouco, senhoritas da sociedade, rapazes, senhoras e cavalheiros aderiram ao violão, tendo Octávio Dutra ensinado os segredos desse sonoro instrumento a elementos da sociedade local”.<sup>418</sup>

Por outro lado, através da atividade docente. Dutra acabou por formar uma “escola” no sentido musical, principalmente de violonistas populares. Muitos, mais tarde, passaram a integrar seus conjuntos e orquestras. Inclusive, “brilharam na constelação artística nacional”.<sup>419</sup> Como observa Vasconcelos, por lecionar por longa data, desde os tempos em que o violão ainda tinha fama de instrumento boêmio, foi considerado o pioneiro na introdução desse instrumento na sociedade gaúcha.<sup>420</sup>

Nesse sentido, após sua morte, constantemente era lembrado como professor de muitos músicos destacados. Notas jornalísticas do seu necrológio reforçavam que “era Octávio Dutra excelente professor de violão. De suas mãos saíram Gorgulho, Mosquito, Ney Orestes e Manoel Lima”.<sup>421</sup> Também era lembrado como o mestre solícito, grande professor, etc.

Para Ovídio Chaves, “não havia no Sul do Brasil um tocador de violão que não devesse a Octávio Dutra as influências da sua escola rigorosa e personalíssima”. Recorda que “quando ele via um sujeito com queda para a coisa, ia logo dizendo: ‘apareça lá em casa que eu não lhe cobro nada...’ Morreu na miséria, pobre como rato de igreja.”<sup>422</sup>

Sobre sua atividade docente, praticamente nada restou. Apenas que era rígido e exigente e não admitia erros. Sônia Paes Porto, sobrinha neta, recorda da sua mãe Adelina, irmã de Dutra, comentar das suas aulas.

Contavam muito do tio Octávio que ele era chamado de “burro querido”. Ele era muito brabo! É, muito brabo!. Então o aluno errava e ele “mas tu és burro! (irritado), meu querido! (amável).” Então ficou “burro querido” Mas quando ele não agüentava, ele via que o aluno realmente não dava, ele dizia “eu não vou roubar o seu dinheiro! O

<sup>418</sup> PIANTA, Dante. 1975. op. Cit.

<sup>419</sup> PIANTA, Dante. 1976. op. Cit.

<sup>420</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1984. p. 95.

<sup>421</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>422</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. op. cit.

seu filho pode dar para tudo menos para o violão!” Mandava passear...<sup>423</sup>

Por outro lado, Sônia também recorda a respeito dos bons alunos. “Teve muitos, muitos alunos famosos. Eu não saberia te nomear, mas, eu sei que esse ‘Japonês’ foi um que foi aluno. O meu próprio avô foi aluno dele, o Waltrudes Ferreira Paes. Tocava com ele no *Terror dos facões*”<sup>424</sup>.

A relevância da sua atividade como professor foi lembrada por muitos anos após a sua morte. Recorda o violonista Jessé Silva, que numa das vindas à Porto Alegre, ludibriou a vigilância da mãe e foi aprender violão. Lembra que, pelo menos em duas oportunidades, esteve com Octávio Dutra. E até hoje toca uma introdução de uma música chamada *Chuí, chuí*, ensinada por ele. Enfatiza que “o básico aprendeu com Dutra, em matéria de como se pega o violão, como segura uma corda, as informações alicerçais que a pessoa aprende e não esquece mais”.<sup>425</sup>

Entre o grupo de chorões e boêmios, a fama de professor permaneceu na memória. Lupicínio Rodrigues, que não foi seu aluno, em suas memórias escritas para o jornal Última Hora, cita uma plêiade de violonistas de outrora, dizendo que “aqui foi a terra dos melhores acompanhadores, aonde vinha gente de todo o Brasil conhecer os cobras do violão”. Depois de passar em revista mais de trinta violonistas de seu tempo, sentencia:

Deixei por último, como sobremesa, o maior de todos eles, o professor de quase todos que citei: o velho Maestro Octávio Dutra, o rei da valsa, o homem que conseguiu formar uma orquestra somente com violões e dar um espetáculo no Theatro São Pedro, executando a ópera O Guarani (...) E para homenagear os ‘velhos’ acompanhadores de outros tempos, eu publico a letra que fiz para uma valsa (Nilva) do maior violonista que já deu o Rio Grande do Sul, professor Otávio Dutra.<sup>426</sup>

Pelo que se pode observar, vários fatores foram importantes dentro da experiência de Octávio Dutra como professor. Através da sua trajetória de mediador promoveu a abertura de um curso de música popular em sua época e conseguiu

<sup>423</sup> Depoimento de Sônia Paes Porto. Depoimento gravado por Márcio de Souza. Porto Alegre, 15 de junho de 2006.

<sup>424</sup> Depoimento de Sônia Paes Porto. Op. cit.

<sup>425</sup> UCHA, Danilo. *Jessé Silva: época de ouro*. Porto Alegre: Palomas, 1987.p. 10-11.

<sup>426</sup> RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas*. Porto Alegre: LPM, 1995. P. 56-57.

motivar a introdução do violão na sociedade local. O relevante número de alunos que se destacaram no cenário musical foi marcante para a sua promoção social e reconhecimento como instrumentista e professor.

#### 4.2 Entre o profissional e o amador: a diversificada atuação artística

Uma parte significativa da obra de Octávio Dutra foi registrada em partituras e em cancionários populares, entre 1900 e 1935. Dentro da sua experiência como compositor, o contexto de publicação dessas partituras foi o mais variado e instável possível. Muitas vezes o compositor aproveitava um sucesso do disco, do teatro, do carnaval para conseguir publicar.

Conforme visto no segundo capítulo, as casas de edição musical incrementaram em meados do séc. XIX um primeiro mercado musical à base de polcas, modinhas e valsas. Atendendo à uma nova camada social, as casas editoras também começaram a apostar no sucesso das populares modinhas, publicando álbuns e coletâneas contendo um diversificado repertório de canções, monólogos, poesias e recitativos.

Nas primeiras décadas do séc. XX, entretanto, essa atividade comercial esteve associada ao teatro de revista, ao cinema e as gravações em disco. A partir dos anos vinte os sucessos advindos do carnaval e da programação das rádios também influenciaram esse comércio musical.

No Rio Grande do Sul, a publicação comercial de música impressa só apareceu no início do século XX, porém, dependendo das oficinas gráficas de São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>427</sup> No entanto, desde 1855 tem-se registro que algumas poucas gráficas e litografias de Porto Alegre e Pelotas, principalmente ligadas aos jornais, já imprimiam esporadicamente os clichês musicais de compositores amadores e profissionais.

Nesse contexto, Octávio Dutra pode registrar, divulgar e comercializar, algumas das suas composições. Pode-se dividir as publicações de sua obra em duas etapas. Uma que editou em vida em Porto Alegre e outra parte das obras que familiares e colegas mandaram editar ou autorizaram a edição após sua morte. Essas

---

<sup>427</sup> MARCONDES, Marco Antônio. Org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Editora, 1977. vol. I, p. 359.

publicações póstumas se deram em São Paulo entre os anos 1940 e 1950.<sup>428</sup> Neste capítulo, por tratar da sua experiência, serão citadas especificamente as obras que editou em vida.

Desde os anos de 1910, a cada nova obra que iria editar ou que estava lançando no comércio, Octávio Dutra enviava a notícia para a redação dos jornais. Nesse aspecto, se as lojas de instrumentos musicais eram os principais meios de comércio de partituras, os jornais eram utilizados como meios de divulgação.

Nesse sentido, seu nome era estampado com freqüência no noticiário social e cultural. Pequenas notas eram publicadas comentando sobre o autor, as pessoas homenageadas, o local aonde foi impressa, o título da obra e aonde podia ser adquirida.

Recebemos um exemplar do álbum *Pétalas*, para piano e bandolim, da lavra do sr. O. Dutra. Este álbum encontra-se à venda nas casas Hartlieb, Mariante e Livraria Americana. Gratos. O nosso amigo Octávio Dutra, competente e inteligente maestrino acaba de fazer entrega às Oficinas do Instituto Eletrotécnico, de mais uma de suas primorosas produções. Esta que é uma valsa, intitula-se “Saudades de Darcy”.<sup>429</sup>

Já o contexto de composição da *Valsa Republicana* parecia ter uma conotação política. No entanto, a homenagem à Carlos Barbosa, então governador do Estado, provavelmente tenha sido motivada pela bolsa de estudos que Octávio Dutra recebeu para estudar no Conservatório de Música, o qual tinha sido criado na gestão de Carlos Barbosa e recebia subvenção do Estado<sup>430</sup>.

Valsa republicana. O sr. Octávio Dutra ofereceu-nos um exemplar de sua composição, que é dedicada aos drs. Carlos Barbosa e Borges de Medeiros e coronel Marcos de Andrade. A *Valsa Republicana* acha-se à venda nas casas Mariante e Hartlieb<sup>431</sup>.

Mais resultado o compositor tinha, quando o próprio diretor do jornal era o homenageado.

---

<sup>428</sup> Conforme Margarita Labarthe, alguns anos após a morte de Octávio Dutra, Diamantina e Diocavina, sua esposa e filha mudaram-se para São Paulo, vindo a filha a trabalhar como funcionária da Prefeitura. In: Depoimento de Margarita Labarthe. Registrado por Márcio de Souza na residência da depoente, em Porto Alegre, na rua José do Patrocínio, bairro Cidade Baixa, no dia 03 de dezembro de 2006.

<sup>429</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>430</sup> In: CORTE REAL, Antonio Tavares. H

<sup>431</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *op. cit.*

Pelo nosso amigo e competente maestrino Octávio Dutra, foi ofertada ao diretor desta folha a schotisch Carolina, para piano, com expressiva dedicatória. O nosso amigo maestrino Dutra, deu a sua bela e harmoniosa produção o nome da exma. esposa do nosso diretor, d. Carolina de Oliveira.

A homenagem geralmente elevava a sua promoção social e resultava em retorno financeiro, visto que além da publicação da nota, muitas vezes o custo da impressão era bancado. Sem falar dos elogios ao compositor que acompanhavam a nota jornalística.

Da schotisch Carolina mandaremos abrir clichê afim de que os nossos patrícios e patrícias amantes da boa música possam ver, do fino gesto musical, larga veia produtiva e demonstrado cultivo artístico do nosso amigo Octávio Dutra, cujo nome já se firmou no conceito do povo riograndense que não desconhece as suas formosas produções.<sup>432</sup>

Pode-se perceber que a relação entre as obras impressas e gravadas por Octávio Dutra não apresenta muita coerência. Acredita-se que as oportunidades de gravar ou imprimir eram distintas. Poucos casos se tem registro de música impressa que foi gravada ou vice-versa. No entanto, pelas notas jornalísticas pode-se perceber que Dutra chegou a imprimir algumas valsas que gravou para a Casa Edson e a Casa Eléctrica.

(...) o nosso diretor arquiva mais duas esplendidas e sentimentais composições musicais do nosso amigo Dutra, o dobrado O Independente e a mazurca Corália, nome da graciosa filhinha do ofertado. Esta mazurca é muito conhecida através de chapas de gramofones gravada pela Casa Eléctrica.

Conforme será analisado no quarto capítulo, verificou-se uma diversidade de gêneros musicais encontrados na sua produção impressa. O quadro abaixo mostra um resumo quantitativo de composições publicadas em partitura por Octávio Dutra, entre 1908 e 1937, e os respectivos gêneros musicais utilizados. Pode-se perceber claramente um destaque para as valsas.

---

<sup>432</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. op. cit.

QUADRO 2

MÚSICAS IMPRESSAS	QUANTIDADE
GÊNEROS	
Valsa	11
Tango-choro	2
Polca	2
Tango-sertanejo	1
Schotisch	1
Marcha-hino	1
Polca-choro	1
Polca-marcha	1
Samba (maxixe)	1
TOTAL	21

Dutra também compôs músicas com temáticas de produtos do comércio, as quais foram impressas como reclames (*jingles*) e outras estampou propaganda de produtos nos rodapés, capa e contracapa. Essa prática já vinha sendo utilizada desde o século XIX, como forma de custear a impressão, de associar o produto à um gênero musical. Também já era tradição a utilização de paródias das letras originais, com vistas a divulgar determinado produto ou estabelecimento. Nesse sentido, a circulação das músicas, provavelmente, se dava pelos mais variados espaços da cidade.

Algumas publicações também foram motivadas ou justificadas por ocasião das festas carnavalescas, acontecimentos políticos, homenagens públicas e comemorações. Nesse contexto, encontram-se as partituras *Maricas*, um tango-sertanejo interpretado com sucesso pelo Cordão Carnavalesco *Os Vampiros*, para o carnaval de 1924 e a marcha-hino *Vencemos*, com letra do poeta Henrique de Casaes, dedicada a Osvaldo Aranha em 1930.

Como pode-se observar, praticamente todas as partituras impressas tinham uma dedicatória, como era praxe em sua época. Acima do título lá estavam frases devotadas à familiares, amigos, colegas de ofício, autoridade pública, diretor de jornal, médicos, militares e moças com destaque na sociedade. Por outro lado, Octávio Dutra também utilizou o recurso da partitura impressa como forma de promoção social, de afirmação profissional dentro de um campo, de divulgação do trabalho, de registro de autoria e como uma renda extra à sua atividade musical.

Octávio Dutra manteve um diálogo constante com os escritores de roteiro para as revistas musicais, quando não era ele próprio o autor da música e do texto. De acordo com Vedana, o teatro de fatos e costumes, como o musical, tinha sucesso

popular garantido e isto assegurava a Octávio Dutra um lugar de destaque no cenário porto-alegrense.<sup>433</sup>

Conforme observa, no contexto do teatro de revista, de fatos e costumes, era praxe malhar a política e os políticos, criticar ao governo, a ação de pessoas indesejáveis, debochar da moda e dos costumes. Ao mesmo tempo o público podia deliciar-se com belas melodias com os gêneros musicais populares em voga na época<sup>434</sup>. Nesse sentido, teatro de revista foi um espaço musical importante, tornando-se o grande foco da vida musical brasileira até meados dos anos vinte.<sup>435</sup>

As Revistas de Octávio Dutra seguiam uma tradição nacional, visto que as produções deste gênero circulavam pelos teatros dos centros urbanos do país. Embora similares na essência, as doze revistas que foram catalogadas aparecem caracterizadas com nomenclaturas diversas: Revista local, Revista de Fatos e Costumes, Comédia Musicada e Comédia Musical Gaúcha ou simplesmente denominado Revista. A análise das temáticas e dos gêneros empregados será melhor desenvolvida no quarto capítulo.

Sobre os autores das revistas, Dutra estabeleceu parcerias com jornalistas, poetas e escritores que atuavam no campo cultural de Porto Alegre. Henrique Vieira Braga, Dolival Moura, Waltrudes Paes, Carlos Cavaco, Arnaldo Dutra e Mário São João Rabello<sup>436</sup>. Ary Vasconcelos também refere-se à parcerias de Dutra com o poeta Raphael Clarck, no entanto não foi encontrado qualquer referência deste autor no acervo da família de Dutra.<sup>437</sup>

Grande parte deste material devotado ao teatro encontra-se desaparecido, incompleto ou restando partes isoladas, títulos. Mais esclarecedoras são as notas e críticas jornalísticas. De acordo com uma cronologia proposta por Vedana<sup>438</sup>, as

---

<sup>433</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. p. 56-57.

<sup>434</sup> VEDANA, Hardy. 2000. op. Cit. p. 56-57.

<sup>435</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 46.

<sup>436</sup> Para uma pequena biografia desses autores ver: MACHADO, Antônio Carlos. *Coletânea de poetas sul-riograndenses (1834-1951)*. Rio de Janeiro: Minerva, 1952.; MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS/IEL, 1978. P. 194.; CAGGIANI, Ivo. *Carlos Cavaco: a vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.

<sup>437</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1984. p. 96. Consta na documentação do acervo da família de Octávio Dutra, que o pesquisador e radialista Almirante esteve em Porto Alegre nos anos 1960, na casa da irmã de Octávio Dutra, Adelina, para obter mais informações sobre a sua trajetória. Desse registro, possivelmente, Ary Vasconcelos tenha tido informações privilegiadas.

<sup>438</sup> VEDANA, Hardy. 2000. op. cit. p. 105-112.

revistas que tiveram a participação de Octávio Dutra ora como roteirista e/ou compositor foram doze.

QUADRO 3

TÍTULO	GÊNERO	AUTOR	DATA
O pau bate!	Revista Teatral Musical	Roteiro desconhecido, música de Octávio Dutra	1907
Não pode!	Revista Musical	Roteiro de Dolival Moura e música de Octávio Dutra e São João Rabello	1909
Jupe Culote	Revista	Roteiro de Henrique Vieira Braga e música de Octávio Dutra	1812
Como é o tempero?	Revista	Roteiro de Waltrudes Paes e música de Octávio Dutra	1913
Rocambole	Revista	Roteiro de Henrique Vieira Braga e música de Octávio Dutra	1913
Encrenca	Revista	Roteiro de Henrique Vieira Braga e música de Octávio Dutra	1914
Tipos e tipas	Revistas de fatos e costumes	Roteiro de Arnaldo Dutra e música de Octávio Dutra	1915
Nick Winter em Porto Alegre	Revista de costumes	Roteiro de H. Vieira Braga e música de Octávio Dutra	1916
O violeiro da saudade	Peça teatral burlesca	Roteiro de Carlos Cavaco/Amorim Diniz e música de Octávio Dutra	
O coronel Pereira	Comédia musical	Roteiro e música de Octávio Dutra	
Ai, meu cacete!	Revista	Texto e música de Octávio Dutra	1930
Rancho abandonado	Comédia regional gaúcha	Texto de Waltrudes Paes e música de Octávio Dutra	1935

Conforme Pianta, suas revistas fizeram sucesso, sendo que entre todas sobressaem *Não pode!*, *Tipos e Tipas* e *A Encrenca*, esta, seu maior êxito, pois “esteve quarenta dias em cartaz, recorde ainda hoje não ultrapassado em nossa capital”.<sup>439</sup>

<sup>439</sup> PIANTA, Dante. Octávio Dutra – a música popular de uma época. Porto Alegre. Matéria publicada em jornal não identificado.[1962?]. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].



O São Pedro estava literalmente cheio tendo A Encrenca agradado sobejamente a todo”.<sup>440</sup> Com uma enchente extraordinária foi ontem levada à cena, pela distinta sociedade dramática Filhos de Talia, a magnífica revista de costumes locais, *Não Pode!* O Theatro São Pedro regurgitava de famílias, estando completamente tomadas as localidades e existindo grande número de espectadores que se conservaram de pé, por absoluta falta de lugares.<sup>441</sup>

O pagamento pelo trabalho de composição e arranjo, se dava, em parte, pelas encenações que eram realizadas em benefício dos autores.

Mais uma vez será repetida a apreciada revista *Não pode!* de Dorival Moura. O festival efetuar-se-á sexta-feira, no Theatro São Pedro e será em benefício do nosso correligionário Octávio Dutra, um dos autores da parte musical da revista<sup>442</sup>.

Os espaços nos quais essas revistas eram ensaiadas e encenadas eram variados. Tem-se registro de apresentações desde o Theatro São Pedro, palco tradicional de apresentações teatrais e musicais, como nos cine-teatros Coliseu e Apolo e no popular Recreio Ideal.

Como pode-se observar, o teatro era mais um espaço para Octávio Dutra divulgar o seu trabalho como compositor, instrumentista, regente e ensaiador. Em sua época, utilizou-se da revista musical como meio de divulgação de suas obras, tanto inéditas, quanto gravadas e impressas. Nesse sentido, apresentava no palco do teatro as suas orquestras e regionais, bem como solistas reconhecidos e também seus alunos e ex-alunos. Sua remuneração, quando existia, se dava pelos ensaios e pela bilheteria das apresentações.

Nas primeiras décadas do séc. XX, a incipiente indústria de discos e gramofones começou a despontar em Porto Alegre. Esta se caracterizou por privilegiar o registro de música popular. Octávio Dutra e seu grupo *Terror dos facões*, já bem conhecidos na cidade, foram convidados a gravar seus primeiros discos<sup>443</sup>.

<sup>440</sup> Diversões. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>441</sup> In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais. Porto Alegre, s.d. [manuscrito]. *Não pode!* Crítica jornalística. [1909]

<sup>442</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Op. Cit.

<sup>443</sup> Conforme Siqueira, no ambiente instrumental no início do século XX, as “orquestrinhas” reunidas em torno de um artista renomado serviam para gravar os discos da música popular da Casa Edson. Fred Figner, diretor da gravadora, aceitou esse conjuntos instrumentais, organizados por músicos habilidosos, dando-nos hoje um panorama do gosto do público brasileiro, pelos timbre suaves dos instrumentos de cordas, bem como das flautas e clarinetas.<sup>443</sup> Entende o autor, que foi dos mais fecundos os trabalhos de registro desses músicos das gravações de disco do início do século XX. In: SIQUEIRA, Batista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956. p. 110.

Na primeira década do século XX, tanto a Casa A Eléctrica quanto a Casa Edson tinham seus estúdios de gravação em Porto Alegre. A primeira mantinha uma loja no centro e uma fábrica nos arrabaldes, no bairro Teresópolis. A Casa Edson ficava também na Rua da Praia, nos fundos da Casa Hartleb, casa de instrumentos musicais e partituras, que era sua representante.

De acordo com Ruschel, “os passantes que iam às compras na rua da Praia, naquela fileira de lojas, bem pouca atenção davam à importância de uma delas, a Casa Eléctrica, que ficava quase na esquina da rua Marechal Floriano, ao mesmo lado da Livraria da Globo”. Recorda o cronista que foi a Casa Eléctrica, sob a direção do italiano Savério Leonetti, que pioneiramente registrou aqui uma das primeiras gravadoras do país, entre 1914-1919.

Como observa Ruschel<sup>444</sup>, um dos músicos que mais gravaram para ambas as fábricas foi Octávio Dutra. O compositor teve suas composições registradas na Odeon pela Banda do 10º Regimento de Infantaria, pelo *Grupo Terror dos Facões* e pelo cantor Benjamim de Oliveira. De acordo com o jornal local *O Diário*, “esse grupo brilhou em seus trabalhos para os discos”.<sup>445</sup> No quadro abaixo, pode-se ter uma idéia dos principais gêneros que o grupo gravou.

QUADRO 4

<b>GRAVAÇÕES ODEON DE 1913- GRUPO TERROR DOS FACÕES</b>	<b>QUANTIDADE</b>
GÊNEROS MUSICAIS	
Polca	8
Schotisch	7
Valsa	6
Modinha	5
Mazurka	2
Monólogo (espécie de número teatral)	1
Tango brasileiro	1
Sem classificação	2
<b>TOTAL</b>	<b>32</b>

Na Eléctrica, gravou com o Terror dos facões, visto que também teve uma série de modinhas gravadas pelo tenor baiano Arthur Castro Budd.<sup>446</sup> Estas foram publicadas num álbum contendo a letra e a indicação da numeração dos discos à venda no comércio. Porém, fato curioso é que o nome de Dutra aparece grafado

<sup>444</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 223

<sup>445</sup> DISCOS RIO-GRANDENSE. In: *Jornal O Diário*. Porto Alegre, 22 de julho de 1913.

<sup>446</sup> VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: SCP, 2006. p. 96.

apenas como “Dultra” em todas as páginas.<sup>447</sup> Possivelmente, uma cláusula contratual da época que impediu que as mesmas obras aparecessem em duas gravadoras ao mesmo tempo.

De acordo com Siqueira, “em 1912 aparece no Catálogo da Casa Édson, um conjunto gravador assim distribuído: 2 violões, 1 viola de arame, 1 bandolim, 1 cavaquinho”. O autor observa que os instrumentos se destinavam a gêneros específicos, conforme a tradição popular. As modinhas eram acompanhadas por violões. As canções gaúchas, estilo chimarrita, por violas. Por não conhecer Octávio Dutra, Siqueira observa que “o grupo integral, incorporava a flauta e tinha o curioso nome – *Grupo Terror dos facões*. Gravava músicas alegres, conforme se indica à página 4 do referido catálogo”.<sup>448</sup>

De acordo com o catálogo de 1912 da Casa Edson<sup>449</sup>, Octávio Dutra aparece em duas séries de discos de dois lados<sup>450</sup>:

120.745 - *Meditando* (Alcides Antunes) apelido de Xiru

- *Confissão de amor* (Octávio Dutra)

120.746 - *Canto de um descrente* (Alcides Antunes) – Xiru

- *Súplica* (Octávio Dutra)

No início de 1915, Octávio Dutra causou espanto, no Rio de Janeiro, ao registrar, de uma só vez, na seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional, nada menos de trinta composições, visando a resguardar os direitos que cedera a Fred Figner, proprietário da Casa Edson e diretor geral da Odeon Brasileira. O jornal *A Noite*, em sua edição de 04 de fevereiro de 1915, consignou a façanha, em notícia de primeira página, sob o título, impresso em letras enormes, de “Interessante *recorde*”.

Jota Efegê, que redescobriu a curiosa notícia, e a ela dedicou um artigo, em *O Globo* de 13 de maio de 1977, observou que:

A fecundidade do compositor Otávio Dutra, capaz, de uma só vez, levar a registro trinta composições de sua autoria deu-lhe evidência momentânea de *recordman* mas não seu nome no conhecimento geral dos pesquisadores que cuidam de nossa música popular.

<sup>447</sup> ÁLBUM DE MÚSICAS. Publicado pela “Casa A Eléctrica”. Org. Savério Leonetti. Porto Alegre: Globo. [1923].

<sup>448</sup> SIQUEIRA, Batista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956. p. 111.

<sup>449</sup> SIQUEIRA, Batista. 1956. op. cit. p. 178.

<sup>450</sup> As primeiras gravações em 78 rpm ocupavam apenas um lado das chapas.

Deste modo, entendeu que a produção de Octávio Dutra talvez constituísse mesmo um recorde se essas trinta composições registradas tivessem sido compostas em uma ano. Efezê menciona apenas cinco entre elas. Mas como entre essas cinco músicas registradas em 1915, figura a valsa *Carinhos de mãe*, de 1906, suspeita-se que Octávio tenha dado entrada em composições pertencentes à várias épocas.

Nesse caso, como Dutra vinha compondo desde 1900, sentenciou a questão observando que “o recorde não é tão interessante assim. 30 músicas em 15 anos de atividade, corresponderia a duas músicas por ano, o que está longe de se constituir uma prova de fertilidade”. No entanto, como o fato se reportava ao ano de 1915, o autor entendeu que “Importará bem menos, entretanto, a quantidade do que a qualidade, e está é suficiente para garantir a seu autor o interesse dos pesquisadores que cuidam de nossa música popular”.<sup>451</sup>

Já no catálogo da Casa Edson para o ano de 1925, junto com outros conjuntos regionais, *O Terror dos facões* aparece apenas citado uma vez. Cabe observar que as gravações ainda eram as mesmas realizadas em 1913 em Porto Alegre. Tratava-se de uma valsa, *Supplication* – chapa 120.591 e uma polca, *Vagabunda*.

Nesse sentido, com Casa Elétrica encerrando as suas atividades em Porto Alegre em 1923, a cidade ficou sem gravadoras. O centro do país era a única possibilidade para gravar um novo disco. Com o fechamento das gravadoras na cidade, Octávio Dutra não conseguiu mais contratos para gravar fora do estado. Por conseguinte, teve somente algumas músicas gravadas por colegas de profissão e ex-alunos, como foi o caso do flautista Dante Santoro.

Em Porto Alegre, nos anos vinte, as grandes sociedades carnavalescas passaram a ser substituídas por um enorme contingente de cordões. Nas ruas surgem blocos populares e a folia se intensifica em locais como a Cidade Baixa, o Bom Fim e o 4º Distrito, percorridos por vários agrupamentos carnavalescos.<sup>452</sup>

Nesse contexto dos anos 1920 Octávio Dutra participou como ensaiador e compositor de músicas de blocos carnavalescos. Recorda Sanmartin, que “no carnaval de 1925, uma das mais vocalizadas canções foi *Sonho de Jocotó*, música do maestro Octávio Dutra e letra do doutor Mário Totta.”<sup>453</sup>

Nesta ocasião, o jornal Última Hora realizou uma entrevista com Octávio Dutra para saber sua opinião sobre os andamentos do carnaval de 1925. Conforme o redator, para se ter um resumo dos sucessos carnavalescos o caminho indicado era

---

<sup>451</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1984. p. 95-96.

<sup>452</sup> KRAWXZYK, Flávio et ali. *Carnavais de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultural, 1992. p. 19-24.

<sup>453</sup> SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 85.

abordar Octávio Dutra, um dos mais valiosos “ministros” do deus Momo.<sup>454</sup> O compositor apresenta a marcha Sonho de Jocotó para o redator do jornal, o qual divulgou a letra da marcha carnavalesca na íntegra para os leitores. No entanto, além da melodia, Dutra reclama a autoria da letra também para si, não reconhecendo publicamente a parceria com o médico Mario Totta.

Nos anos trinta, o poder público envolve-se de uma forma não sistemática na folia, patrocinando eventualmente concursos carnavalescos. Jornais, como o Correio do Povo e o Diário de Notícias, também participam da organização destes concursos. No período anterior ao carnaval os grupos visitam jornais, dando uma mostra de como seria a sua apresentação nos dias oficiais.<sup>455</sup>

A noite foi nossa redação assaltada pela apreciada e popular orquestra Terror dos facões sob a competente direção do maestrino nosso amigo Octávio Dutra, composta de bandolins, flautas, cavaquinho e três violões. Convidados a entrar recrearam-nos com numerosas e recentes produções (...)<sup>456</sup>

O Terror dos facões, numa espécie de metamorfose, em fevereiro deixava os grupos de choro e passava a sonorizar o carnaval. Como observa Pesavento, nos salões do jornal Correio do Povo, realizavam-se não apenas conferências dos homens de letras, como também tinham lugar apresentações musicais e recitais de canto<sup>457</sup>.

Ainda no contexto carnavalesco, Octávio Dutra prestaria uma homenagem musical à Revolução de 1930. Desta vez tratou de homenagear aos combatentes gaúchos que amarraram os cavalos no monumento do Obelisco. Em outubro tinha pronta e orquestrada uma marcha... “carnavalesca”. Intitulava-se *Despedida dos gaúchos*.

No entanto, a gravação realizada em São Paulo causou um grande transtorno para o compositor. Fora registrada indevidamente por um cantor, também gaúcho,

<sup>454</sup> UMA ENTREVISTA COM OCTÁVIO DUTRA - O festejado musicista patricio. In: Jornal *Última hora*. Porto Alegre, 25 de fevereiro de 1925.

<sup>455</sup> KRAWZYK, Flávio et ali. *Carnavais de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultural, 1992. p. 19-24.

<sup>456</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>457</sup> PESAVENTO, Sandra Jatthy. Espaço, sociedade e cultura: o cotidiano da cidade de Porto Alegre. In: *História Geral do Rio Grande do Sul*. Tomo II, vol. 3. Passo Fundo: Méritos, 2007. p.210.

chamado Alcides Pepé. A partir desse fato, iniciou correspondência com o representante da gravadora para resolver a questão e tentar uma regravação.

O motivo da primeira carta endereçada ao senhor J. Gagliardi, supostamente representante da fábrica *Columbia Records*, era a acusação que sua marcha fora gravada sem a devida autorização e com alterações na letra, pelo músico Alcides Pepé, conhecido também pela alcunha de “Micuim”.

Em 31 de dezembro de 1930, Octávio Dutra encaminhou correspondência contestando a gravação e a alteração da letra: “peço-lhe devolver-me com a maior brevidade a referida marcha, a fim de mandar-lhe, legalizada, a que foi aí gravada e que em virtude do engano mencionado, está ainda sem a minha autorização”<sup>458</sup>.

Aproveitando a boa oportunidade do contato com a gravadora, o compositor tratou de oferecer outras obras para serem gravadas. “Valho-me da oportunidade para propor-lhe a venda de algumas músicas de minha autoria, alias, já executadas por seu irmão José Gagliardi ao qual muito agradaram”.<sup>459</sup> Para que as novas gravações não corressem “riscos”, ofereceu os serviços do seu grupo musical:

Devo dizer-lhe que disponho de um conjunto musical típico de primeira ordem (...) O meu flautista, professor Dante Santoro, cognominado o canário rio-grandense, é, sem favor, o maior deste Estado e quiçá, do Brasil. Convinha, pois, que a sua fábrica de discos, não perdesse tão valoroso elemento<sup>460</sup>.

Por ter ficado um longo tempo sem gravar, desde o fechamento da Casa A Eléctrica, Octávio Dutra, possivelmente, não era mais um artista conhecido das gravadoras. Neste sentido, tomou a iniciativa de enviar por correspondência, à conta e risco, cinco partituras suas para serem analisadas.

Se Octávio Dutra não gravava, durante os anos trinta, o prestígio do carnavalesco parece ter aumentado. Em matéria para o *Jornal da Manhã*, a saída do seu bloco e suas músicas são esperadas com expectativa.

Música maestro! Foi a imperativa que subiu da boca do redator desta seção, ontem, quando deu de cara com o maestro compositor Octávio Dutra, o homem que tem um violão milagroso. – E daí? Quer que eu me vier em vitrola? – Não. Estamos aguardando as marchas

---

<sup>458</sup> SOUZA, Márcio de. A despedida dos gaúchos: cartas de Octávio Dutra a uma gravadora de discos (1930-1931). In: *Escritas íntimas: tempos e lugares de memória*. Margaret Bakos org. Porto Alegre: Palier, 2008. p. 105.

<sup>459</sup> SOUZA, Márcio de. 2008. op. cit. p. 105.

<sup>460</sup> Id. ib.; p. 105.

carnavalescas, as notas adoráveis que você sabe tirar daquele violão... Dutra contemplou-nos de alto a baixo. Mediu a distância simpática para uma resposta ao pé da letra. E concluiu: - Calma Gegê! Daqui um pouquinho o barulho começa.<sup>461</sup>

Nesse sentido, Dutra já tinha um retrospecto como carnavalesco. Como participante do carnaval popular em Porto Alegre, dirigiu a estudantina dos Tigres, em 1921 fundou *Os Batutas*, um bloco que marcou época em Porto Alegre. Foi ainda ensaiador dos *Vampiros*, *Passa fome e anda gordo* e muitos outros cordões.<sup>462</sup>

Lupicínio Rodrigues, saudoso dos carnavais do passado, evoca a sua lembrança dos carnavalescos dos anos 30.

(...) fechei os olhos e comecei a ver desfilar em minha frente todo o carnaval do passado, carnaval do professor Octávio Dutra, do mestre Alberto, do maestro Penna, do Mulatão, do Veridiano, do Badunga, do Flávio Correa, do Claudino e de tantos outros bons ensaiadores de blocos carnavalescos (...) Cada um procurando não só apresentar as melhores músicas, como os melhores solistas, as melhores fantasias, as melhores lanternas e ornamentações. (...) Os ensaios começavam três meses antes do carnaval; cada maestro formava seus próprios músicos.<sup>463</sup>

Ao evocar os carnavais do passado, Lupicínio também se lembra da letra da marcha carnavalesca *Quando eu for bem velhinho*, a qual Octávio Dutra escreveu a partitura. Como recorda Ruschel, o fato foi que, vindo de Santa Maria de volta à Porto Alegre, Lupi inscreveu-se em um concurso de músicas populares instituído em 1936, quando estava na direção artística da Rádio Gaúcha.

Nessa época surgiu a marcha, “que o povo todo cantou no carnaval que se seguiu a esse concurso”. Recorda que Octávio Dutra ajudou-o na harmonização da música, visto que Lupi não tocava nenhum instrumento musical. À época, foi interpretada por Johnson com o regional do Nelson Lucena ex-aluno de Dutra.<sup>464</sup>

Ruschel enfatiza que no carnaval de Porto Alegre “a parada era dura e vibrante. A respeito da atuação de Octavio Dutra, recorda que Os Batutas

<sup>461</sup> MÚSICA MAESTRO! *Jornal da Manhã*. Porto Alegre, 18 de dezembro de 1932. p. 09.

<sup>462</sup> MORREU OCTÁVIO DUTRA. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>463</sup> RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas*. Porto Alegre: LP&M, 1995. P. 30-31.

<sup>464</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 287-88.

dispunham de um compositor e músico de respeito, que tantos nomes encaminhou para a notoriedade.”<sup>465</sup>

Como pode-se observar, no contexto do carnaval, a atuação de Octávio Dutra ficou restrita aos anos 20 e início dos 30. No entanto, sua participação efetiva no carnaval permaneceu na memória de músicos e cronistas. Uma parte desse repertório de marchas carnavalescas será analisado no quarto capítulo.

A participação de Octávio Dutra nos primórdios do rádio no Rio Grande do Sul apresenta-se como a face mais obscura da sua experiência musical. Poucos documentos e lembranças relativas a esse período foram encontradas.

Da sua participação nesse contexto, verificou-se que umas poucas frases curtas e repetidas foram se perpetuando através de décadas. Pianta apenas informa que “com o advento do Rádio em nossa cidade Dutra dirigiu artisticamente a primeira emissora gaúcha.”<sup>466</sup> No seu necrológio, também poucas notas se referem ao assunto.

Com o advento do rádio, foi Octávio Dutra para a direção artística da Rádio Sociedade Gaúcha, onde emprestou sua valiosa colaboração como regente e orquestrador.<sup>467</sup>

Nesse sentido, pelo que se pode apurar, a Rádio Sociedade Gaúcha possuía conjuntamente uma orquestra e um regional. A orquestra, que se ouvia esporadicamente era regida pelo maestro Roberto Eggers. O Regional ficava então a cargo de Octávio Dutra. Através da diversidade instrumental de seus arranjos, acredita-se, no entanto, que Dutra chegou a ensaiar e reger a orquestra também.

Nesse sentido, uma fonte jornalística do acervo de Dutra, pode demonstrar aspectos raros da recepção da sua atividade musical na Rádio. A impressão de um ouvinte anônimo ao sintonizar a Rádio Gaúcha em julho de 1933, 20 horas em ponto, quando iniciava a audição do conjunto regional da Estação dirigido por Octávio Dutra, foi publicado na seção “Notas de arte” de 1933.<sup>468</sup> Para o ouvinte

---

<sup>465</sup> RUSCHEL, Nilo. 1971. op. Cit. p. 285.

<sup>466</sup> PIANTA, Dante. *Personalidades Rio-grandenses*. Vol. I. Porto Alegre: Edição do autor, 1962. p. 46.

<sup>467</sup> PIANTA, Dante. Octávio Dutra: a música popular de uma época. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>468</sup> NOTAS DE ARTE. *Porto Alegre sentimental através das valsas de Octávio Dutra*. 23 de julho de 1933. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. op. cit.



A Rádio Sociedade Gaúcha, que tantos serviços tem prestado à nossa cultura artística, sem outro prêmio além da satisfação de os haver prestado, deve, não só batizar a orquestra de Octávio Dutra “Conjunto da Guarda Velha”, como proporcionar mais de uma audição semanal aos saudosistas das músicas que tanto falam de Porto Alegre de ontem e de hoje.

Sabe-se que suas apresentações na rádio nos anos trinta eram semanais. No entanto, o período total em que atuou na Rádio também apresenta-se desconhecido. Porém, de acordo com a sua produção de arranjos para a Guarda Velha, nos anos vinte e a sua atuação como ensaiador do Regional do Piratini (Alcunha de Antônio Amábile), ex-aluno e flautista, nos anos trinta, perpassaram mais de dez anos.

Pode-se verificar tal afirmação pelo texto publicado em uma nota jornalística do seu necrológio, em que Dutra foi considerado como “batalhador da radiodifusão”.

Cumprir acrescentar-lhe mais a credencial de batalhador da radiodifusão. Vai acentuar-se mais a falta que o violonista fazia nos estúdios quando enfermo.<sup>469</sup>

Através dessa nota também pode-se compreender que, nos últimos meses, Dutra esteve afastado da rádio por problemas de saúde, sendo substituído pelo seu ex-aluno, o flautista Piratini. Sabe-se que Antônio Amábile, mais conhecido como Piratini (1906-1953) ingressou na Rádio Gaúcha pouco depois de 1930. Conforme nota do Correio do Povo,

Piratini ingressou como dirigente de um conjunto regional, vindo a desenvolver importante trabalho de divulgação da música brasileira, especialmente a de caráter nitidamente popular, da qual era expoente Octávio Dutra. Junto com este, fez parte daquela boemia lírica que assinalou Porto Alegre dos começos do século, de poetas, músicos, escritores e seresteiros.<sup>470</sup>

Nos documentos do acervo da família são encontrados diversos arranjos e orquestrações feitas provavelmente para o regional e a orquestra da Rádio Gaúcha, muito embora não tenha esta finalidade escrita objetivamente nas partituras. Pelo que pode-se concluir, antes de falecer, em 1937, Dutra ainda participava do ambiente radiofônico, ao ensaiar o regional do Piratini.

<sup>469</sup> MORREU OCTÁVIO DUTRA. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>470</sup> TEATRO. Morreu Piratini, artista do povo e benfeitor de sua classe. In: *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 de julho de 1953.

Conforme Duval, no início da radiodifusão, o rádio era feito com muita paixão, ao menos pelo que transmitem a maioria, senão todos, dos pioneiros que registram suas memórias em publicações. As adversidades de ordem técnica e carência de recursos não chegavam a desanimar essas figuras dos primeiros tempos da radiodifusão no país.<sup>471</sup>

No contexto da radiodifusão, pode-se apurar que Dutra também indicava novos talentos para se apresentarem na rádio, principalmente seus alunos. Ruschel recorda, que nos primórdios da Rádio Gaúcha chegou a criar concursos para cantores e compositores. Nesse contexto, lembra que o cantor Ivan Castro, ainda menino, foi-lhe apresentado por Dutra. De acordo com o cronista, foi assim que grandes nomes surgiram no rádio, para dominarem, por largo período, a preferência popular.<sup>472</sup>

O flautista Dante Santoro, ex-aluno e intérprete de músicas de Octávio Dutra, muito contribuiu para a divulgação regional e nacional de suas músicas no disco e no rádio, inclusive após a sua morte em 1937. Nesse mesmo ano, os meios de comunicação estampavam com destaque as notícias a respeito da sua carreira

(...) um jornal do Rio anuncia como próxima a vinda de Dante Santoro a Porto Alegre, contratado por uma das emissoras locais (...) Se tal notícia tiver confirmação, vamos passar por uma época de grande agitação radiofônica, não há dúvida<sup>473</sup>

Ao falecer em 1937, foi também pelas ondas da rádio que o ator Pery Borges, amigo e colega, expressou o pesar sobre o seu falecimento através da rádio-crônica *Violões que choram*. Após tecer um panorama biográfico, lembrou que o cantor Armando Nasti, conhecido dos meio radiofônicos, havia cantado muitas vezes uma canção que fizeram em parceria com Dutra nos tempos de juventude.<sup>474</sup>

Embora fragmentada e pouco documentada, a participação de Dutra no rádio parece ser incontestável, visto que há poucos meses após a morte de Dutra, as rádios continuavam a executar suas obras.

<sup>471</sup> DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros: imagens radiofônicas de Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*. Tese de doutorado/PUCRS. Porto Alegre, 2006. p. 39.

<sup>472</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971. p. 294.

<sup>473</sup> RÁDIO: A VOZ DO OUVINTE. Jornal *Folha da Tarde*, 12 de outubro de 1937. p. 10.

<sup>474</sup> VIOLÕES QUE CHORAM. Rádio-crônica de Pery Borges. Para a PRH2. *Folha da Tarde*, 10 de junho de 1937.

Ontem, no programa que fez na Farrroupilha, a Típica de Carlos Spaggiari executou, de maneira admirável, uma das mais bonitas composições do saudoso Octávio Dutra, a valsa Celina.<sup>475</sup>

Quanto aos índices de execução e freqüência das suas obras gravadas em disco nas rádios locais, também apresenta-se como um mistério, visto que essa preocupação atual do mercado fonográfico não existia de forma objetiva em sua época. Quanto ao repertório que Dutra apresentava no ambiente das rádios com seu Regional, igualmente ao outros contextos, apresentava-se o mais variado. Do que pode-se apurar, eram valsas, choros e sambas.

No quadro abaixo, pode-se ver um resumo das suas atividades que desempenhou entre 1900 e 1935.

QUADRO 5

<b>ATIVIDADE</b>	<b>PERÍODO</b>	<b>1900</b>	<b>1910</b>	<b>1920</b>	<b>1930</b>
Participação em serenatas		X	X		
Participação em saraus		X	X	X	X
Docência		X	X	X	X
Estudos no Conservatório de música			X		
Gravações			X		
Publicação de partituras			X	X	X
Reclames (jingles)			X	X	X
Teatro de revista			X		X
Blocos de Carnaval			X	X	
Orquestra de rádio				X	X

No próximo capítulo será analisada uma parcela da sua diversificada obra musical, com ênfase na discussão de questões relativas ao desenvolvimento e transformação dos gêneros musicais e às representações do espaço urbano da cidade de Porto Alegre.

<sup>475</sup> RÁDIO: A VOZ DO OUVINTE. Jornal *Folha da Tarde*, 12 de outubro de 1937. p. 10.

## 5 A MÚSICA DE OCTÁVIO DUTRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

### 5.1 A tradição e a herança cultural de um repertório do tempo do Império

As primeiras composições de Octávio Dutra datam de um período que o próprio compositor definiu como sendo “quando ainda não sabia música”, entre 1900 e 1910.<sup>476</sup> Esse detalhe de registro torna-se interessante, visto que a cultura musical do final do século XIX dividia-se concretamente entre escrita e não-escrita. Era dessa forma que os músicos se reconheciam e se diferenciavam: os que sabiam ler e escrever música e os que não sabiam.<sup>477</sup>

Conforme observado no capítulo anterior, os primórdios da formação do *Bando do Octávio* deu-se na chamada *Belle Époque* porto alegreense. Por se tratar de músicos amadores e não conhecerem música escrita, sua atuação restringia-se aos saraus, serenatas e participações eventuais no teatro de revista amador. Muitas vezes eram confundidos com vândalos e desocupados, visto que circulavam com seus instrumentos à noite pelos bairros da cidade.

Nesse período, os gêneros musicais que predominavam no repertório do compositor e seu grupo eram a valsa, a polca, o *schotisch*, a mazurca e as *modinhas* românticas, bem ao gosto das danças de salão e do cancionero popular de sua época. Essencialmente um repertório que ainda “pertencia” predominantemente ao século XIX e que estava passando por um processo de “abrasileiramento”, ou seja, eram gêneros musicais de origem européia, porém, interpretados, arranjados e improvisados ao estilo seresteiro e boêmio.

Nesse aspecto, Napolitano observa que “as danças de salão saíram da Europa na década de 1840 e se tornaram uma febre mundial, entre estas a valsa, a polca, a mazurca e o *schotisch*, tão importantes para a formação da música brasileira do século XX”.<sup>478</sup> E os seresteiros “bons de ouvido” também tratariam de adaptá-las ao repertório boêmio.

---

<sup>476</sup> Diversas partituras manuscritas desse período possuem essa anotação do próprio punho do compositor. Possivelmente foram pautadas na época da composição por um professor de música ou posteriormente pelo próprio Dutra.

<sup>477</sup> MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: IMS, 2007. p. 30.

<sup>478</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 17.

Importante salientar que a valsa, gênero musical muito em voga ainda no final do séc. XIX no Brasil, foi amplamente cultivada pelo *Bando do Octávio* e mantida por Dutra no repertório do grupo *Terror dos facões*, do conjunto *Os Batutas* até os seus últimos arranjos para a orquestra da *Guarda Velha*. Nesse sentido, o gênero valsa teve uma importância substancial no montante da produção musical de Octávio Dutra.

A sua primeira composição tratou-se de uma pequena valsa à qual denominou *Valsa número um*. Esta pequena obra foi composta no ano de 1900 quando contava apenas dezesseis anos e ainda não sabia ler música na pauta. Em um antigo álbum manuscrito, contendo trinta e oito valsas, consta como a primeira valsa composta por Dutra. Possivelmente tenha sido escrita para cavaquinho ou bandolim solista com acompanhamento de regional de *choro*.

A sua base formal está constituída de duas partes apenas (A-B) e a estrutura harmônica situa-se na tonalidade de Sol menor (Gm, Bb). Sua linha melódica em graus conjuntos apresenta fraseados simples que, possivelmente, eram ornamentados com floreiros e improvisos pelo solista do grupo. Não se tem conhecimento que o autor tenha escrito uma letra para a música e que a mesma tenha sido gravada por algum dos seus grupos ou conjuntos.



Ex. 01: *Valsa nº 01*. c. [1]-[16].

Faria procurou analisar a importância simbólica e o contexto histórico de criação dessa pequena valsa:

Era 1900. Em determinado momento do ano, o quase menino Octávio Dutra acabava de dar os últimos retoques em sua primeira música, singelamente intitulada Valsa Número Um. Uma valsa cem por cento brasileira, cem por cento gaúcha, cem por cento porto

alegrense. Sem que se soubesse, nesse exato momento começava por estas plagas musicais, definitivo, o século XX.<sup>479</sup>

Descontando o exagero, Faria quis apenas evidenciar que no início do séc. XX já se compunha e se executava músicas com uma formação instrumental tipicamente brasileira, com instrumentos como a flauta, cavaquinho, bandolim e violão.

Observa ainda o autor, que “na virada do século XIX para o XX, esses novos ritmos europeus já eram dominantes em Porto Alegre. E estavam definitivamente misturados, adaptados, agauchados, abrasileirados. Alguns mantiveram seus nomes originais, como foi o caso da valsa, ainda que tenham ganhado características diferentes em cada região do Brasil (uma valsa campeira é bem diferente de uma valsa tocada por um grupo de choro, por exemplo)”.<sup>480</sup>

No contexto nacional, pela visão de Machado<sup>481</sup>, antes de Villa-Lobos, e principalmente, de Francisco Mignone fixarem a *valsas* como um gênero no universo da produção da música erudita nacional, a geração de Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth já vinha trazendo a esse moinho características singulares que posteriormente a geração modernista chamaria de “brasileiras”.

E como aponta Napolitano<sup>482</sup>, esses compositores tiveram participação importante neste primeiro momento da música urbana propriamente brasileira. Não seria incorreto tentar aproximar Octávio Dutra da geração de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, visto que o compositor também deu a sua contribuição para abrasileirar a valsa no Sul do país.

A partir da simbólica *Valsa número um*, sua primeira composição, muitas outras valsas de maior interesse estético musical se seguiram e tomaram importância fundamental dentro da obra musical de Octávio Dutra e do cenário musical porto-alegrense. De acordo com o levantamento de Vedana, entre 1900 e 1935, Octávio Dutra escreveu em torno de sessenta obras nesse gênero.<sup>483</sup> Legou-nos títulos

<sup>479</sup> FARIA, Arthur de. *RS: um século de música*. Porto Alegre: CEEE, 2001. p. 11.

<sup>480</sup> FARIA, Arthur de. 2001. op. cit. p. 12.

<sup>481</sup> MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro, IMS, 2007.

<sup>482</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 45.

<sup>483</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

como *Rosa*<sup>484</sup>, *Catita*, *Nilva*, *Republicana*, *Orvalho de lágrimas* e *Celina*, muitas gravadas em disco e/ou impressas em partitura.<sup>485</sup>

A predominância de títulos femininos é notória, tanto que o cronista Nilo Ruschel não deixou de enfatizar o passado de fama do compositor acerca desta temática:

Quantas mulheres terão sido cantadas em música nesta Porto Alegre! Cantadas, muitas, mas em música não saberei dizer quantas. Otavio Dutra, grande seresteiro, exímio violonista, compositor de tantas valsas e canções, deixou um repertório enorme, com nomes de mulher por título. Não eram, por certo, essas inspiradoras, as damas das grandes rodas, mas as figuras da juventude mais modesta, que debruçavam às janelas uma beleza desafiadora. Para elas é que se dedilhavam os violões à noite, tantas vezes fugindo à ronda dos vigilantes policiais, zelosos do sossego da população.  
486

Entre tantas valsas, um título se destacou e permaneceu no repertório: *Celina*<sup>487</sup>. O contexto de composição da valsa *Celina* (1911) relaciona-se mais propriamente ao período relativo à atuação do grupo *Terror dos facões*. No entanto, antes mesmo de se tornar música seresteira, a valsa *Celina* foi idealizada como uma homenagem póstuma.

Pelo fato do compositor ter mantido essa valsa no repertório durante toda a sua trajetória, pelo sucesso de vendas em discos e partituras, e por ficar na memória de seus contemporâneos, entende-se que a obra necessite uma interpretação mais aprofundada que as demais obras que serão abordadas nesse capítulo.

Anteriormente à publicação impressa da valsa, alguns jornais de Porto Alegre anunciavam: “Já se encontra no prelo a valsa ‘Celina’, composição dum estimado maestrino e inteligente acadêmico do Conservatório de Música desta capital, que se oculta sob as iniciais de O.D.”<sup>488</sup>

À época, parecia ser praxe os compositores enviarem um exemplar das suas novas partituras para a redação de cada jornal, com vistas a serem noticiadas

<sup>484</sup> Partitura dedicada “Á Exma. Sra. D<sup>a</sup>. Rosa M. Santoro” . Música gravada na Casa Victor, 1933, pelos instrumentistas Dante Santoro, Maneca, Tude e Luperce. In: DUTRA, Octávio. *Rosa*. Valsa. Porto Alegre, 1928. [partitura manuscrita].

<sup>485</sup> DUTRA, Octávio. *Catita*, *Nilva*, *Republicana*, *Orvalho de lágrimas*, *Celina*. Porto Alegre, edição do autor, s.d. [partituras impressas]. As gravações foram realizadas pelo grupo *Terror dos facões* para a *Odeon Records* do Rio de Janeiro e para a Casa *A Eléctrica* de Porto Alegre.

<sup>486</sup> RUSCHEL, Nilo. *Rua da praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971. p. 61.

<sup>487</sup> DUTRA, Octávio. *Celina*. Valsa. Porto Alegre, 1911. [partitura impressa].

<sup>488</sup> ARTES E ARTISTAS. *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 1911.

publicamente suas obras. E o *Correio do Povo* assim noticiou o recebimento da valsa:

CELINA – É este o título de uma nova composição da lavra do talentoso musicista o nosso amigo Octávio Dutra. É uma bela valsa que vem por em evidência o gosto do inteligente aluno do Conservatório de Música do Rio Grande. Celina, título da produção que aludimos, é o nome de uma finada filha do major Firmino José Rodrigues<sup>489</sup>, a quem o autor dedica a referida composição. Distinguidos com um exemplar da primorosa valsa, nos confessamos agradecidos<sup>490</sup>.

Percebe-se o aspecto de “notícia social” que uma nova publicação vinha a se tornar na provinciana cidade. Representava *status* e promoção social para o seu autor. Como apontaram Tinhorão<sup>491</sup> e Sandroni<sup>492</sup>, a valsa, diferentemente da polca, sempre manteve no Brasil certo aristocracismo.

O mesmo *status* se expandia com a possibilidade de publicação. Não havendo em Porto Alegre uma gráfica exclusiva de impressão de partituras musicais, esse trabalho ainda se apresentava bastante artesanal e dispendioso para os músicos, o que resultava em pequenas tiragens. Como pode ser visto no exemplo em anexo, o clichê da partitura foi confeccionado pela gráfica do litógrafo alemão Eduardo Hirtz, também famoso à época (1907-1915) por suas incursões nos primórdios do cinema gaúcho.

A valsa *Celina* foi impressa em 1911 somente na versão instrumental para piano, com vistas a servir como uma espécie de elegia. No entanto, passou a ser executada e divulgada nos saraus e pianos da sociedade porto-alegrense. Se caracterizava por ser uma pequena peça de salão, música “ligeira”, para ser interpretada, principalmente, por jovens moças nos pianos das salas de visita. No entanto, também ocorria a circulação dessas peças em outros espaços sociais e culturais.

Como mostra Tinhorão, “dentro o vasto repertório de valsas do início do século, algumas se tornariam preferidas dos pianistas e chefes de orquestras de cinema”.<sup>493</sup> Com o advento das gravações, em 1913, a valsa *Celina* tornou-se a primeira música

<sup>489</sup> Havia uma proximidade entre o compositor e a homenageada, visto que o capitão Firmino José Rodrigues havia sido padrinho de casamento, pela parte de sua então noiva Diamantina Figueiredo, em 1908.

<sup>490</sup> JORNAL CORREIO DO POVO. Op. cit.

<sup>491</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>492</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>493</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.



a ser gravada pelo grupo *Terror dos facões* para a *Casa Hartlieb*, através de discos *Odeon Record* do Rio de Janeiro, vindo então a ser conhecida nacionalmente.<sup>494</sup>

Nesta nova versão gravada recebeu uma formação instrumental mais voltada ao choro e à seresta, com duas flautas, violão, cavaquinho e bandolim. Na gravação *Odeon*, disco 120.691, as duas flautas, em dueto, apresentam a melodia principal. Já o acompanhamento e os contracantos ficaram a cargo dos violões, do cavaquinho e do bandolim. Posteriormente a valsa *Celina* ainda receberia uma versão com letra, porém esta não se tem registro que fora gravada pelo compositor.

Ex. 02: *Celina*.

No aspecto formal, a valsa *Celina* caracteriza-se como um *rondó*, uma das formas fixas do estilo do choro. Contém 46 compassos distribuídos entre a parte A (14 compassos), parte B (16 compassos) e parte C (16 compassos). Nota-se que a parte A curiosamente apresenta um número de compassos diferente (14) do padrão tradicional de 16 compassos (8 + 8), comum às valsas da época, o que vem a diferenciá-la do padrão comum de estruturação das frases em quadratura e teoricamente quebrar a simetria entre as três partes, como evidencia o quadro abaixo.

PARTE A	PARTE B	PARTE C
II: 14 compassos:II	16 compassos	II:16 compassos :II

Tal fato mostra que, possivelmente, Octávio Dutra tenha composto a obra diretamente ao violão ou bandolim, ainda sem o completo domínio teórico. Diferentemente de outras obras, não se tem registro de modificação deste detalhe estrutural pelo compositor.

No plano da dinâmica musical, o autor utilizou alguns sinais e expressões típicas da música erudita, demarcando os pontos de execução “*forte*” (F) e “*piano*” (P) em cada início de frase. Também emprega outros termos universais, de origem italiana, relativos ao andamento e à forma, como “*Vivo*” e “*Da capo*”, possivelmente

<sup>494</sup> Cf. VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: Palotti, 2006.

informações adquiridas nas aulas no Conservatório de Música, que viera a freqüentar desde 1909.

No entanto, a principal indicação de expressão “*com alma*”, demarcada no início da obra, em conjunto com a instrumentação típica do *Terror dos facões*, remete o intérprete ao tipo ideal de execução que pretendia o compositor: uma valsa já tipicamente brasileira.

As três partes apresentam diversos elementos de contraste. Nesse sentido, através dos contornos da linha melódica e do fraseado musical, compreende-se que na parte A, compositor buscou desenvolver primeiramente o caráter expressivo dentro do gênero valsa.

Ex.: 03. *Celina*. c. [1]-[14].

Na parte B explorou com ênfase o virtuosismo instrumental da flauta e do bandolim, compondo uma seção inteira de escalas e arpejos rápidos. Devido a este fato, mesmo na versão com letra, esta parte continuaria apenas a ser executada na forma instrumental.

Ex.: 04. *Celina*. c. [29]-[33].

Na parte C o autor explorou o lirismo melódico da flauta, construindo a melodia com notas longas e intervalos distantes, pontualmente acompanhadas por arpejos típicos dos dedilhados feitos ao violão. Esta última parte seria adaptada mais tarde para dueto vocal na versão com letra.



Ex.: 05. *Celina*. c. [45]-[48].

Além da instrumentação popular utilizada e a indicação da execução “com alma”, em linhas gerais, no que tange ao “abrasileiramento” do gênero valsa por Octávio Dutra, pode-se reconhecer no acompanhamento pontuais “bordoneios” (técnica dos grupos de *choro* para executar escalas com o polegar nas cordas graves) e arpejos típicos do violão seresteiro.



Ex.: 06. *Celina*. c. [14]-[15].

No plano harmônico, a obra apresenta uma construção básica de acordes fundamentais bastante tradicionais. Inicia a parte A na tonalidade de La menor (tônica menor), segue a parte B em Do maior (relativo) e conclui a parte C em La maior (tônica menor). Contudo, no contexto popular de execução da valsa, era o *improviso*, procedimento típico dos músicos populares, que iria demarcar a diversidade musical acrescentada por cada instrumentista na ocasião de cada interpretação. Por esse motivo, suas valsas eram conhecidas pelos acordes “difíceis” e dissonâncias inesperadas.

No que tange à circulação e à recepção das valsas de Octávio Dutra na sociedade de Porto Alegre, não se tem dados estatísticos exatos de vendagem ou tiragem de exemplares impressos e gravados. Sobre *Celina*, Dutra informa apenas

em uma missiva de 1931 que a mesma rendeu à Casa Edson do Rio de Janeiro “para cima de duzentos contos de réis”.<sup>495</sup>

No entanto, muitas lembranças permaneceram entre seus contemporâneos e familiares. O poeta Ovídio Chaves, que foi seu discípulo e amigo, recordou em nota jornalística de seu necrológio que “as suas valsas de serenata fizeram época, respeitadas como eram pela riqueza de modulação, cheias de acordes difíceis”.<sup>496</sup>

Sônia Paes Porto, sobrinha neta do compositor, muito ouviu falar das valsas do tio-avô e recorda:

Celina! A valsa Celina. O nome parece que era uma sobrinha... (sic) A Celina, essa, era muito famosa. E a minha avó e a minha tia, a outra irmã dele que era solteirona cantavam quase todas as músicas dele. Eu me criei vendo isso aí também, eles cantando...<sup>497</sup>

Essa lembrança de família se torna relevante, principalmente pelo fato de que a valsa Celina recebera uma letra posteriormente à versão instrumental e fora dedicada às suas irmãs, também cantoras. O jornalista Dante Pianta, ao entrevistar Adelina Dutra em 1976, irmã de Octávio Dutra, enumera algumas músicas do compositor que eram cantadas por sua irmã nos saraus porto-alegrenses dos anos vinte e trinta:

Adelina, com sua irmã Célia foi a lançadora do canto à duas vozes, no gênero popular, em Porto Alegre. Destacamos as modulações e os fraseados difíceis em composições de Anacleto de Medeiros e Nazareth. O maestro Octávio Dutra compôs muitas peças para a interpretação de suas irmãs. São notáveis “Coração chorando”, “Orvalho de lágrimas”, “Celina”, “Beatriz”, “Em vão tento fugir”, além de muitas outras.<sup>498</sup>

A letra da valsa Celina, escrita posteriormente à versão para piano, mantém ainda uma temática romântica, versos simétricos meio parnasianos e com ares de serenata, noites de luar, que exaltam a musa do poeta e do trovador e que em

<sup>495</sup> SOUZA, Márcio de. A despedida dos gaúchos: cartas de Octávio Dutra a uma gravadora de discos (1930-1931). In: *Escritas Íntimas: tempos e lugares de memória*. Margaret Bakos org. Porto Alegre: Palier, 2008. p. 105.

<sup>496</sup> CHAVES, Ovídio. *Octávio Dutra*. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo notas jornalísticas, críticas e crônicas*. Porto Alegre, s.d. [não publicado]. Acervo da família Dutra Paes.

<sup>497</sup> Depoimento de Sônia Paes Porto. Depoimento gravado por Márcio de Souza. Porto Alegre, 15 de junho de 2006. p. 2.

<sup>498</sup> PIANTA, Dante. Adelina Dutra Paes, intérprete de Catullo. In: *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de janeiro de 1976.

quase nada fazia lembrar a homenagem póstuma inicial à finada Celina. A adaptação da nova letra à valsa instrumental bem demonstra as diversas possibilidades de ambientação e mediação das suas composições.

#### PARTE A

Celina,  
Teu encanto seduz  
És divina  
És formosa  
Como pérola de *Ormuz*.

Celina,  
Tua voz tão mimosa  
Faz sonhar  
Como a rosa  
Entreabrindo-se ao luar.

#### PARTE B (INSTRUMENTAL)

#### PARTE C

Vem ouvir  
Minha flor  
O carpir  
Do cantor

Que sofrer  
Que saudade  
Tem piedade  
Do meu padecer.<sup>499</sup>

Afora o ambiente dos saraus, a popularidade e a peculiaridade das valsas de Octávio Dutra eram também sentidas pelos ouvintes nas apresentações de seu Regional na Rádio Gaúcha. Em certos aspectos, o gosto pelas antigas valsas ainda sobrevivia em plena década de 1930. Como observa Tinhorão, “as valsas cultivadas havia trinta anos pelos músicos de choro voltavam a emocionar um público novo, e já destinado a passar em breve do langor das modinhas e canções à agitação do tango brasileiro, do samba e do *one step* americano”.<sup>500</sup>

No entanto, neste período a música de Octávio Dutra já estava passando a ser reconhecida como integrante da “guarda velha” da cidade. Em crônica jornalística de

<sup>499</sup> VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Monólogos, modinhas, fados, romanzas, etc. Repertório de Octávio Dutra. *Álbum compilado pelo autor contendo quarenta e oito músicas*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>500</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 232.

1933, um ouvinte anônimo teceu diversos comentários sobre uma de suas apresentações na rádio. Inicialmente narrou, em forma de crônica descritiva, as características do compositor que ouvira na noite anterior:

Iniciava a sua audição o conjunto regional da Estação dirigido por Octávio Dutra. Octávio Dutra é o nome mais justamente popular dos quantos já tentaram, em Porto Alegre, fazer música para tocar o coração da nossa gente. Pode-se, mesmo, sem temor de errar, garantir que nenhum nome como o dele fala tão de perto ao sentimentalismo dos porto-alegrenses.<sup>501</sup>

E em seguida, procurou descrever o repertório que ouvira, o contexto de suas lembranças, os tempos de serenatas, comparando-as com as sonoridades modernas.

Ficamo-nos, pois, a ouvir, o que nos serviria o Octávio Dutra, músico da nossa cidade. E não nos arrependemos. Valsas... Schottisch... Velhos acordes... Velhas frases sentimentais... Frases musicais de uma grande simplicidade e de grande emoção, frases bem nossas pelo ritmo e pelo sentimento... Frases de outro tempo em que não havia a dissonância ruidosa e desesperadora dos "jazzs"... Frases das valsas porto-alegrenses de outrora, das noites de luar da nossa cidade, frases de valsas que passavam, tarde da noite, sob a nossa janela, em serenata cheia de evocações...<sup>502</sup>

E concluiu sua impressão mais especificamente das valsas do compositor, que aos seus ouvidos, lhe pareciam lembrar tempos de outrora, da sonoridade da cidade que desaparecera. O tempo noturno da antiga cidade lhe parecia indissociável das valsas que ouvira na rádio, inseparável do aspecto sentimental da antiga cidade de Porto Alegre.

Porque as valsas-serenata de Octávio Dutra tem qualquer coisa da alma sentimental da nossa cidade... E ficou na alma noturna da cidade, qualquer coisa das lindas valsas de Octávio Dutra... Mas não é só a rua noturna de há vinte anos, que as valsas de Octávio Dutra ressuscitam, num tumulto de saudade, na memória dos que por aquele tempo fizeram vida de mocidade em Porto Alegre. É, também, outro aspecto citadino: os bailes e os saraus familiares, de um encanto tão ingênuo. Uma valsa de Octávio Dutra é como uma flor que se encontra entre as folhas de um velho livro de versos... Por tudo isto, Octávio Dutra, que está evocando na rádio, a nossa cidade

<sup>501</sup> NOTAS DE ARTES. Porto Alegre sentimental através das valsas de Octávio Dutra. *Jornal Correio do Povo*, 23 de julho de 1933. p. 13.

<sup>502</sup> Id.ib.; p. 13.

sentimental, é que pode dirigir a “nossa” orquestra da “guarda velha”.<sup>503</sup>

E o compositor parece que seguiu o conselho do cronista, visto que nos manuscritos das orquestrações para a rádio deste período, o frontispício dos cadernos têm a denominação de *Guarda Velha*. Dentro do montante do repertório composicional de Octávio Dutra, pode-se verificar que as valsas ocuparam um lugar de destaque. A valsa *Celina*, especificamente, teve importância social e cultural em todas as ocasiões em que foi evocada.

Desde o seu lançamento em partitura para piano, na versão gravada no selo Odeon pelo grupo *Terror dos facões*, na interpretação da letra por duetos vocais nos saraus domésticos e finalmente no ambiente da rádio, orquestrada para conjunto regional. Através do registro sonoro desta valsa, ficou registrado também uma sonoridade específica de uma época na cidade, uma forma de execução e de interpretação musical característica das primeiras décadas do século XX, na qual se reconhece hoje como “valsa seresteira” e “valsa brasileira”.

Outro gênero muito cultivado pelo primitivo *Bando do Octávio* foi a saltitante polca. Suas primeiras composições nesse gênero, embora ainda não híbridas, já demonstram aspectos de brasilidade, como a presença da *sincopa* na rítmica da melodia. Já mais adiante, com o grupo *Terror dos facões*, suas polcas-tango e polcas-choro muito pouco faziam lembrar as polcas européias devido à instrumentação, à rítmica muito sincopada e ao modo de execução mais cadenciado.

Tradicionalmente, a polca é um gênero de música de dança com compasso binário e andamento vivo, que se originou na Boêmia, no início do século XIX. No decorrer do século aconteceu um fenômeno de expansão mundial, e ela se tornou a dança de salão mais popular do Oitocentos.<sup>504</sup>

No Brasil, como salienta Machado<sup>505</sup>, as mesmas polcas que as sinhazinhas tocavam ao piano, eram tocadas pelos *planeiros* pelos salões da elite, nos pequenos teatros e revistas musicais e também pelos conjuntos de *pau e corda* (flauta, violão e cavaquinho) que tocavam nas festas populares, porém, com um balanço diferente.

<sup>503</sup> NOTAS DE ARTES. Op. cit. Correio do Povo, 23 de julho de 1933. p. 13.

<sup>504</sup> Ver KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

<sup>505</sup> MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: IMS, 2007. p. 18.

Para o autor, a polca também funcionou como um *médium cultural* na sociedade brasileira.

A segunda polca<sup>506</sup> (1901) de Octávio Dutra foi igualmente composta quando o compositor ainda não havia estudado música formalmente. Porém, já apresenta na parte rítmica a inserção da *síncope* no primeiro tempo do compasso, característico das polcas já abrazeiradas. Como nos chegou apenas o registro da melodia, não se pode identificar precisamente o tipo de acompanhamento utilizado.



Ex.: 07. Polca nº 02. c. [01]-[08].

Essa polca foi composta provavelmente para flauta ou bandolim solista com acompanhamento de grupo de seresta ou choro. Igualmente às suas primeiras composições, foi pautada e registrada posteriormente, após seus estudos teóricos no Conservatório. Escrita na tonalidade de Do maior, contém a tradicional estrutura formal ternária (A-B-A-TRIO).

De acordo com Ferlin, “as músicas onde se pudesse encontrar a síncope, isto é, as polcas, os tangos, os choros e lundus, dançantes e buliçosos, representaram espaços controversos de afirmação do caráter popular e nacional”. Informa ainda a autora que na passagem do século XIX ao XX, não tivemos estudiosos definindo o uso da síncope como característica que marcasse a música brasileira popular<sup>507</sup>. Nesse aspecto, a síncope não era entendida como coisa de negros ou mulatos, exclusivamente. Ela estava presente em vários gêneros perpassados por diversas influências culturais.

Já a polca *Espalha patrulha*<sup>508</sup> (1911) foi composta no contexto dos estudos no Conservatório de Música e apresenta novas sonoridades que remetem a um estilo

<sup>506</sup> DUTRA, Octávio. *Polca nº 02*. Porto Alegre, 1900. [partitura manuscrita].

<sup>507</sup> FERLIN, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do séc. XIX ao XX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, 2006. p. 158.

<sup>508</sup> DUTRA, Octávio. *Espalha patrulha*. polca. Do álbum *Pétalas*. Porto Alegre, 1911. [manuscrito].



mais erudito de composição. Sobre a publicação em partitura impressa dessa obra, encontra-se uma pequena nota publicada no *Correio do Povo* de 1911<sup>509</sup>:

O inteligente musicista rio-grandense Octávio Dutra, do Conservatório de Música, acaba de publicar um álbum musical intitulado “Pétalas”, dedicado as suas distintas colegas do Conservatório. Contém esse álbum as seguintes peças: Espalha patrulha (polca), Separação (valsa), Amor em segredo (schotisch), Colar de lágrimas (valsa), Desprezada (polca) e “Orvalho de lágrimas (valsa).

Como domínio da escrita musical, nos anos de 1910 Octávio Dutra começou a publicar com freqüência e divulgar na imprensa local. O álbum *Pétalas* foi escrito para bandolim solista com acompanhamento de piano, fato que reuniu um instrumento popular que aprendera de forma autodidata (bandolim) com o instrumento que estava aprendendo no Conservatório (piano). Desse registro impresso do álbum, restou no acervo apenas uma partitura manuscrita da polca e mais duas valsas. Não se tem informação se a obra foi gravada.

Por sua vez essa nova polca apresenta um título jocoso para uma música erudita virtuosística. O que talvez justificasse sua idéia de mediação, visto que utilizou uma temática popular dentro de um estilo mais erudito. O título *Espalha Patrulha*, expressão humorística, provavelmente típica dos grupos de seresteiros, adveio do imaginário do compositor à perseguição dos grupos das serenatas pela polícia ao final do século XIX, quando os seresteiros tinham que “se espalhar” para não serem presos.<sup>510</sup> Puxando pela imaginação, a sonoridade dessa polca não deixa de sugerir uma “corrida”.



Ex. 08: *Espalha patrulha*. c. [1]-[08].

<sup>509</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo notas jornalísticas, críticas e crônicas*. Porto Alegre, s.d. [não publicado]. Acervo da família Dutra Paes.

<sup>510</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. As serenatas. In: *História popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1940. p. 87-88.

Já a sonoridade, como se pode observar no exemplo acima e pela audição da obra, nada lembra a popular polca de salão. O seu caráter virtuosístico, basicamente escrita sobre arpejos e escalas diatônicas e cromáticas, diferencia-se muito das primeiras polcas compostas entre 1900 e 1901, mais melódicas e dançantes, ao tempo em que ainda não sabia música escrita.

Nesse sentido, a influência do Conservatório pode ter sido determinante para a mudança “temporária” do estilo da composição. No entanto, suas polcas-tango e polcas-choro mais conhecidas, em que o compositor definiu seu estilo característico na maturidade, foram compostas ao tempo de atuação do grupo *Terror dos facões*, como será visto mais adiante.

As românticas e seresteiras *modinhas* de Octávio Dutra, em número menor que as valsas e polcas, também ficaram registradas em partituras e discos em sua época. Foram executadas no contexto das serenatas, dos saraus, do teatro de revista e com o advento das gravações mecânicas, puderam ser divulgadas através dos discos e do rádio.

Baseando-se numa divisão em períodos, pode-se afirmar que esse repertório do *Bando do Octávio* fez parte de uma segunda fase da *modinha* no Brasil. Mais tarde, quando dirigiu a *Guarda Velha*, nos anos 1920, Dutra chegou a compor *modinhas* semelhantes ao que hoje se entende por “canção” brasileira.<sup>511</sup>

De acordo com Napolitano, numa perspectiva histórica mais linear, “a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a *modinha* e o *lundu*”. Observa o autor que a *modinha* trazia a marca da melancolia e uma certa pretensão erudita na interpretação e nas letras. Já no final do Império a *modinha* se populariza e sai dos salões, tornando-se uma das matrizes da seresta brasileira<sup>512</sup>.

Nesse sentido, como aponta Vianna, em meados do século XIX, a renovação da *modinha* teve a participação de vários segmentos da sociedade brasileira. Para o autor, o fenômeno que mais contribuiu para essa renovação foi a interação de músicos com jovens intelectuais e escritores românticos. Um encontro, como bem

---

<sup>511</sup> Para maiores detalhes e informações sobre o surgimento da canção brasileira ver: TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004; TATIT, Luiz. A sonoridade brasileira. In: *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Unb, 2000.

<sup>512</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 40.

observa Vianna, vai se repetir mais adiante na história de desenvolvimento do *samba*<sup>513</sup>.

Em Porto Alegre, a respeito das serenatas de outrora e a participação de intelectuais, o cronista Aquiles Porto Alegre recorda das cantorias noturnas que ouvia em fins do século XIX. Para ele, “*In illo tempore* a mocidade risonha da cidade gostava de uma serenata, em noites claras de luar”. E informa acerca dos participantes que “não era qualquer um que tomava parte nesses grupos de rapazes alegres, que saíam de instrumento em punho, para andar cantando, à noite, à porta das pessoas amigas”.<sup>514</sup>

Justamente sobre a participação dos intelectuais, o cronista recorda que

O mais antigo grupo era do Adolfo Brusque, Porfírio de Macedo e outros, tendo à frente o Pereira Maciel, que acabou os seus dias, ostentando os bordados de general. De outro “bando”, pode-se dizer contemporâneo, figuravam o Alfonso Marques, o Hilário Ribeiro, o Menezes Paredes com o seu chalé de xadrez, branco e preto, o Vasco de Araújo, que tocava flauta admiravelmente e outros moços que davam a nota da elegância, e tanto se distinguiram, na imprensa e na tribuna, pelos arroubos de imaginação e sinceridade de suas convicções políticas.<sup>515</sup>

Já nos primeiros anos do século XX, como lembrou o ator e radialista Pery Borges, era o *Bando do Octávio*<sup>516</sup> que dava o tom às serenatas porto alegrenses. Em seu grupo, além de músicos, participavam funcionários públicos, médicos, militares, jornalistas, atores e escritores. Como pode-se observar, um repertório muito diversificado era executado.

Nesse sentido, ao consultar o acervo do compositor, notou-se que Dutra tinha o hábito de organizar “cadernos de repertório”, no qual registrava as suas letras e músicas e também de outros compositores, fazia dedicatórias e parcerias ecléticas. Compilou músicas antigas ainda do séc. XIX e também em voga em sua época. Enfim, colecionou um repertório diversificado e valioso de gêneros e estilos que utilizava nas serenatas e saraus.

<sup>513</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 40.

<sup>514</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. *História popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1940. p. 87.

<sup>515</sup> PORTO ALEGRE, Aquiles. Op. cit. p. 87.

<sup>516</sup> BORGES, Pery. *Violões que choram*. Rádio-crônica. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, junho de 1937.

Como se pode observar em seus cadernos, organizou-os de acordo com o modelo de publicação dos cancioneiros populares<sup>517</sup> em voga na época, talvez com o intuito de publicar. Nessas coletâneas, pôs títulos como:

*Álbum de modinhas, lundus, cançonetas, fados, monólogos, etc, etc, - de diversos autores - repertório de Octávio Dutra.* (nº 01). Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

No entanto, do que se tem notícia, o compositor teve publicado em vida apenas uma edição impressa de suas *modinhas* gravadas na Casa A Elétrica pelo barítono Arthur Castro Budd, em meados dos anos de 1910. Esse repertório foi editado em forma de cancioneiro popular (somente letra) pela própria Casa A Elétrica em 1924.<sup>518</sup>

Desse repertório de modinhas, o qual continha também valsas, canzonetas e romanzas, restou a gravação de uma *barcarola*.<sup>519</sup> A partitura desta canção está desaparecida, restando apenas a letra. Curioso foi que Octávio Dutra utilizou esse gênero antigo europeu justamente num período de nacionalização da *modinha*. Possivelmente a sociedade local, que apreciava e cultuava esse tipo de repertório, entre óperas e operetas italianas, ainda mantinha o imaginário do romantismo veneziano, bem como ainda não havia se desligado da cultura portuguesa colonizadora.

No entanto, afora o título, a *barcarola* de Dutra mantém a temática característica das modinhas românticas de seu tempo, que mesclam sentimentos de tristeza, solidão, distância e desejo de morte. A instrumentação também é típica da seresta brasileira, com bandolim, violão e sopros.

Barcarola (Voga, voga)

(solo instrumental)

Voga, voga batel fere as ondas

<sup>517</sup> Dentre os álbuns de modinhas populares que circularam entre o final do séc. XIX e XX em Porto Alegre estão: ANÔNIMO. *Gargalhadas: monumental coleção de modinhas, lundus, etc.* 2ª ed. Pelotas: Livraria Universal, 1889.; CONEGUNDES, João de Souza. *Lyra de Apolo: álbum de lindas modinhas, recitativos, lundus e canções.* Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1898.; ANÔNIMO. *Trovador Rio-grandense..* 4ª edição. Pelotas: Echenique & Cia, 1914.

<sup>518</sup> LEONETTI, Savério. *Álbum de modinhas.* Publicação da Casa Elétrica. Porto Alegre, 1924.

<sup>519</sup> O termo musical *barcarola* refere-se às canções originalmente cantadas pelos gondoleiros de Veneza, geralmente escritas no compasso 6/8. A palavra vem do italiano e significa *barco* ou *barcaça*. Trata-se de uma composição musical vocal ou instrumental de ritmo análogo e também fez parte da literatura medieval portuguesa inspirada em assunto marítimo.

Dirigido nas asas do vento  
 Enquanto eu nesta lira de dores  
 Faço ouvir meu queixoso lamento

Grato sonho de glória e de amor  
 Em que outrora tão crente sonhei  
 Já não devo pensar mais em vós  
 Que é mister esquecer-vos bem sei

(solo instrumental)

Esperança, futuro e prazeres  
 Tudo em mim tristemente findou  
 Negra sorte os meus sonhos desfez  
 Tristes lágrimas só me deixou

Em meu negro e penoso desterro,  
 Minha vida que amarga vai ser!  
 Lá bem longe de quem eu adoro,  
 Que saudade eu não hei de ter!<sup>520</sup>

Ex. 09: *Barcarola (Voga voga)*.

Esta *modinha* de Octávio Dutra possui três registros documentais de época: uma letra manuscrita pelo autor num caderno de canções (sem data), uma publicação impressa da Casa Elétrica de 1924 (p. 59) e uma gravação com o título de *Voga, voga*, também pela mesma gravadora pelo selo Discos Gaúcho.<sup>521</sup> Nesta gravação não está informada a instrumentação, apenas que foi gravada pelo barítono baiano Arthur Castro Budd.<sup>522</sup>

A canção está dividida em duas partes (A-B) com pequena introdução e interlúdio instrumental. Foi gravada com violões, bandolim, flauta e possivelmente um clarinete ou clarone, difícil de verificar o timbre pela precariedade da gravação. O efeito de trêmulo do bandolim remete as tradicionais canzonetas românticas de Veneza, tocadas pelos remadores das gôndolas.

Já diferentemente da barcarola, a romanza *Suplicando*, de 1921, soa como uma *canção* brasileira moderna. Octávio Dutra estreou esta obra no Theatro São Pedro pela voz do barítono Januário Souza acompanhado pela sua orquestra carnavalesca *Os Batutas*. Em nota de rodapé na partitura da canção, informou o

<sup>520</sup> ÁLBUM DE MÚSICAS. Publicado pela “Casa A Elétrica”. Org. Savério Leonetti. Porto Alegre [1923].

<sup>521</sup> DUTRA, Octávio. *Voga, voga*. Barcarola. Porto Alegre. Gravação da Casa A Elétrica. Tenor Arthur Budd. Selo Gaúcho. 78rpm. s.d.

<sup>522</sup> Sobre a biografia deste cantor ver Hardy Vedana. *A Elétrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre:Palotti, 2006. p. 138-151.

próprio compositor que “nesse espetáculo ouviu-se pela primeira vez no Theatro São Pedro orquestra composta de violões e cavaquinhos, o que muito agradou a platéia”. Nessa época, a orquestra “Os Batutas” estava formada por quatro flautas, quatro violinos, quatro violões, dois cavacos, dois clarinetes, um trompete, dois baixos e um trombone.<sup>523</sup>

Poco lento CANTO

Oh, mi - nha do - ce\_a - ma - da mi - nha flor!

Es - cu - ta es - ta ba - la - da que é de a - mor...

*P*

cresc. poco rit.

Ex. 10: *Suplicando*. c. [1]-[08].

Essa canção, embora lembre a temática das serenatas, direciona-se mais ao contexto carnavalesco. E a textura do acompanhamento, das variações melódicas mais elaboradas, da harmonia mais condensada em acordes repetidos remetem a uma sonoridade moderna, que diferencia-se das antigas modinhas do século XIX.

Ainda dentro do repertório seresteiro do *Bando do Octávio*, Dutra compôs, em menor número, algumas mazurcas e *schotischs*, dois gêneros também importados da Europa que estavam em processo de “abrasileiramento”.

Cabe observar que dentro desse processo, o vanguardista compositor Heitor Villa-Lobos criou, entre 1908 e 1912, a *Suíte popular brasileira*, para violão solo, fundindo esses gêneros europeus como o jeito “choroso” de tocar. Desta suíte

<sup>523</sup> ÁLBUM DE MODINHAS, lundus, cançonetas, fados, monólogos, etc, etc, - de diversos autores - repertório de Octávio Dutra. (nº 01). Porto Alegre, s.d. [manuscrito]. P. 15.

constam títulos híbridos como valsa-choro, mazurca-choro, schotisch-choro e chorinho.<sup>524</sup>

Nessa época, Villa-Lobos registrou em partitura o que muitos músicos já vinham fazendo na prática. Por exemplo, a mazurca *Corália*<sup>525</sup> (~1910), de Octávio Dutra apresenta uma forma e uma escrita européia, porém, a instrumentação e a maneira de interpretá-la, caracteriza-se também como uma mazurca-choro, conforme a denominação pioneiramente criada por Villa-Lobos. A construção melódica “em arpejos de violão” reafirma mais essa tendência interpretativa.



Ex. 11: *Corália*. c. [1]-[16].

Outro exemplo típico de gênero de origem européia cultivado por Octávio Dutra desde os tempos do *Bando do Octávio* foi o dançante *schotisch*. Como registro sonoro deste gênero restou a gravação da versão instrumental para violão, cavaquinho, flauta e bandolim do *schotisch Coração de ouro*<sup>526</sup> pelo *Terror dos facões*. Infelizmente a partitura original está desaparecida. No entanto, nos seus “cadernos de repertório”<sup>527</sup> encontra-se uma letra para este *schotisch*. Curioso é que o título chama-se *Serenata* e trata-se de uma paródia do próprio autor com a música original do *schotisch Coração de ouro* gravado pelo *Terror dos facões* em 1913.

*Serenata* (com a melodia do *schotisch Coração de Ouro*)

A noite está mui calma, muito amena, tão serena  
 Desperta mulher bela, minha amada, idolatrada  
 Acorda vem ouvir a lira, o canto só de pranto,

<sup>524</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Suite populaire brésilienne*. Pour guitare. [1908-1912]. Paris: Max Eschig, 1953. [partitura impressa].

<sup>525</sup> DUTRA, Octávio. *Corália*. Mazurca. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].

<sup>526</sup> DUTRA, Octávio. *Coração de ouro*. Schotisch. Porto Alegre, 1913. Gravação pelo grupo *Terror dos facões* para a Odeon Records em 78rpm.

<sup>527</sup> No acervo pertencente à família de Octávio Dutra encontram-se doze cadernos manuscritos contendo músicas próprias e repertório de outros autores, tanto antigos como em voga em sua época. Em alguns álbuns, registrou apenas a letra, autor e o gênero musical.

Vem ó meu amor amenizar a minha dor...

Eu quero ver teu rosto divinal, angelical  
 Vem, mulher celeste afogar-me  
 Quero doce amada declarar-te a paixão  
 Que te consagro, quero dar-te o coração.

2º Parte

Quero te falar, quero te adorar  
 Quero o teu afeto meu anjo dileto  
 Dá-me o coração, tem pois, compaixão  
 Do teu trovador que só te tem amor.<sup>528</sup>

Ex. 12: *Coração de ouro* (Serenata).

A poesia parnasiana, porém cheia de rimas previsíveis, remete diretamente ao ambiente das serenatas. Apesar da versão somente instrumental, nitidamente pela melodia do dueto das flautas é possível acompanhar a letra escrita na paródia. Embora na obra de Octávio Dutra não registre o timbre típico da gaita da música regional, o característico acento do “chote” gaúcho já é possível de ser notado no acompanhamento do cavaco e do violão, que também faz “bordoneios” e costuras do baixo.

## 5.2. A modernidade musical no diálogo entre os novos gêneros populares

Num segundo momento da produção musical de Octávio Dutra, quando já havia formado o grupo *Terror dos Facões* (1913-1919), o repertório do compositor já comportava gêneros ditos híbridos, como polca-tango, polca-choro, polca-marcha, tango brasileiro ou simplesmente choro. Nesse período, a música brasileira apresentava uma “misturada geral” de gêneros como o lundu, a polca, o tango brasileiro, o choro e o maxixe.

Segundo Machado, foi no início da Primeira República que os gêneros popular-eruditos praticados desde a segunda metade do século XIX tornaram-se um problema de terminologia para a nascente musicologia nacional. Entretanto, a presença da *síncopa* na música brasileira, entre o final do século XIX e início do XX,

<sup>528</sup> VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Monólogos, modinhas, fados, romanzas, etc. Repertório de Octávio Dutra. *Álbum compilado pelo autor contendo quarenta e oito músicas*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].



surgiu como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto de gêneros dançantes.<sup>529</sup>

Como salienta o autor, “a acentuação do tempo fraco do compasso, cuja denominação técnica é a *síncopa*, foi invariavelmente atribuída à influência musical negra ou africana durante o processo de colonização do Brasil”. E esse “deslocamento rítmico” dos gêneros europeus resultou na criação de novos gêneros musicais como o maxixe e o tango brasileiro.

Como observa Machado,

No momento em que se buscava uma idéia de nação moderna para o Brasil republicano, enxergou-se na rica música coreográfica de tradição urbana traços que poderiam caracterizar nossa identidade como uma nação nova e original na ordem mundial.<sup>530</sup>

Mais adiante, esse tipo de interpretação dos gêneros brasileiros fundiu-se com o desejo de caracterização de uma identidade musical nacional, a partir da década de 20 com a consolidação do samba.<sup>531</sup> Os sambas de Octávio Dutra serão abordados mais adiante neste capítulo.

Da polca ao choro: devido à indefinição da nomenclatura musical à época da mistura geral de gêneros, algumas músicas de Octávio Dutra, embora pertencentes a um mesmo gênero, receberam diversas denominações pelo próprio compositor. Em determinadas músicas Dutra denominava o gênero de tango brasileiro, polca-tango, polca-choro ou simplesmente choro.

Nesse sentido, semelhante aos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e Salvador, berços do choro e do samba, pode-se constatar que a cidade de Porto Alegre, embora situada no extremo sul do país, também registrou participação na vanguarda dessa fusão de gêneros como a polca e o tango, o maxixe e o samba.

Para o instrumentista e pesquisador carioca Henrique Cazes, que analisou o fenômeno do choro em contexto nacional, “mesmo com uma linguagem musical mais organizada, grupos como o *Novo Cordão* e o *Terror dos Facões* já traziam um esboço de arranjo em suas execuções”. Cazes ainda mostra um detalhe importante do *Terror dos facões* em relação ao grupo de Pixinguinha. Para ele, “de certa

---

<sup>529</sup> MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: IMS, 2007. p. 110.

<sup>530</sup> MACHADO, Cacá. Op. cit. p. 110.

<sup>531</sup> Id. ib.; p. 110.

maneira, esses grupos, estavam em termos de estruturação à frente dos *Oito Batutas*, que surgiria em 1919 no Rio de Janeiro”.<sup>532</sup>

E sobre as gravações do grupo *Terror dos Facões* para a Odeon, o autor observa que

Embora o choro fosse um fenômeno carioca, algumas das melhores gravações dessa época são do grupo gaúcho Terror dos facões, organizado em Porto Alegre pelo violonista, compositor e teatrólogo por Otávio Dutra (1884-1937). Dutra é autor de muitas valsas e pelo menos uma ótima polca (aliás, já quase um choro como forma), intitulada ‘Olha o poste!’.<sup>533</sup>

Ex. 13: *Olha o poste!*.

Nessa gravação de 1913 o grupo estava formado por Arnaldo Dutra (cavaquinho), Creso de Barros (flauta), Honório da Silva (violão), José Xavier Bastos “Cazuza” (flauta) e Octávio Dutra (violão e bandolim). De acordo com Côrtes, o grupo pertenceu a chamada “Geração gramofone”.<sup>534</sup> A partitura desta polca não foi localizada, o que dificultou a análise mais apurada da mesma.

No entanto, apesar da denominação de polca, diferentemente das primeiras polcas da época do *Bando do Octávio*, em *Olha o Poste!* já pode-se perceber a presença de uma interpretação mais próxima do choro através da construção melódica, do fraseado da flauta, da base de acompanhamento organizada com cavaquinho, bandolim e violão, bem como dos baixos típicos do violão, que embora ainda sem os contrapontos, caracterizam os princípios de um Regional de choro.

A sonoridade do choro também está presente no “hino de guerra” do grupo *Terror dos facões*, a curiosa e híbrida polca-marcha *Sempre nós...*<sup>535</sup> Nesta inusitada composição, a primeira e segunda partes, bastante virtuosísticas, soam como polca-choro.

<sup>532</sup> CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 43.

<sup>533</sup> CAZES, Henrique. Op. cit. p. 43.

<sup>534</sup> CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976. p. 88.

<sup>535</sup> DUTRA, Octávio. *Sempre nós...* polca-marcha. São Paulo: Editorial Mangione, 1950. [partitura impressa]; gravação de Dante Santoro e os Trigêmeos vocalistas.

Ex. 14: *Sempre nós!...* Parte A. c. [1]-[08].

No entanto, a terceira parte, subitamente mais melódica (e com letra jocosa) aproxima-se de uma marcha carnavalesca, visto que o grupo também participava ativamente do carnaval de porto-alegrense dos anos de 1910 e 1920, conforme foi visto no capítulo três. A idéia de fusão destes dois ritmos binários e de reunir trechos instrumentais e vocais é bastante peculiar na história da música brasileira e resultou numa mistura interessante: virtuosismo, ritmo vibrante, frases melódicas e traços humorísticos, o que de fato, parecia caracterizar o grupo de Octávio Dutra.

Ex. 15: *Sempre nós!...* Parte C. c. [33]-[48].

O flautista Dante Santoro gravou a música *Sempre nós* com o grupo *Trigêmeos vocalistas*, grupo vocal famoso à época, fato que tornou-a conhecida nacionalmente através do disco e do rádio a partir dos anos 40. Porém, a adaptou à uma instrumentação diferente de Octávio Dutra, incluindo inclusive percussão. Devido ao

sucesso alcançado mereceu uma edição impressa em 1950 pela editora paulista Mangione S.A.

Ex. 16: *Sempre nós!...*

O tango brasileiro, gênero criado e aprimorado pelo pianista Ernesto Nazareth, foi também muito empregado por Octávio Dutra. Nos tangos de Nazareth, a exemplo de Odeon, como observou Machado, “a melodia do baixo é a voz principal: um típico acompanhamento das “baixarias” cromáticas do violão, até mesmo em sua divisão rítmica”. Para o autor, Nazareth parece ter criado um paradigma de escrita pianística para a estilização dos instrumentos das rodas de choro.<sup>536</sup>

Por outro lado, como Dutra conhecia bem o violão e tinha conhecimentos básicos de piano, mesclou os recursos do tango brasileiro em obras escritas para estes instrumentos. No seu *Estudo do dedo polegar*<sup>537</sup>, para violão solo, a melodia, igualmente ao Odeon de Nazareth, encontra-se no baixo:



Ex. 17: *Estudo do dedo polegar*. c. [01]-[06].

Já no tango brasileiro *Terror dos facões*<sup>538</sup>, o ritmo sincopado oscila entre a melodia e baixo. Escrita nos final dos anos de 1910, a obra soa como um autêntico choro, tanto na forma, no fraseado, na rítmica, quanto pelas modulações harmônicas. Nesse sentido representa, junto com a polca-choro *Mágoas do violão*, o

<sup>536</sup> MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: IMS, 2007. p. 167-68.

<sup>537</sup> DUTRA, Octávio. *Estudo para o dedo polegar*. Tango. Porto Alegre, s.d. Propriedade do autor. [partitura manuscrita].

<sup>538</sup> DUTRA, Octávio. *Terror dos facões*. Tango brasileiro. Porto Alegre, s.d. Propriedade do autor. [partitura manuscrita].

ápice das obras escritas por Octávio Dutra dentro do que se passou a denominar *choro* na música urbana brasileira da primeira metade do século XX.<sup>539</sup>



Ex. 18: *Terror dos facões*. c. [01]-[09].

Do maxixe ao samba: Octávio Dutra começou a compor seus primeiros sambas entre o final dos anos de 1910 até o final das suas atividades, em meados dos anos de 1930 quando formou a orquestra carnavalesca *Os Batutas*. Eram sambas primitivos influenciados por sonoridades rítmicas do tango brasileiro e do maxixe.

De acordo com Sandroni, o maxixe foi uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Segundo o autor, foi considerada desde o início muito vulgar e de “baixa categoria”, por ser dançada de par enlaçado e com movimentos sensuais dos quadris.<sup>540</sup> Antes de compor sambas, ao tempo do *Terror dos facões*, Octávio Dutra incluiu no repertório alguns maxixes.

Apareceu primeiramente no contexto do teatro musicado. Em 1911 compôs letra e música para uma dança do maxixe como quadro de encerramento da Revista Musical *Jupe Culotte*<sup>541</sup>, escrita em parceria com Henrique Vieira Braga, na qual intitulou *Petit Club*<sup>542</sup>, homenagem a um famoso cabaré de Porto Alegre. No palco dançarinos escandalizavam a sociedade com os passos ousados e sensuais do novo ritmo nacional.

#### Petit Club (maxixe)

Não há dança nem remédio  
Carinhos, beijos, vinagre  
Que uma vertigem de tédio  
Cure fazendo milagre

<sup>539</sup> Cf. CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>540</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 62.

<sup>541</sup> JUPE CULOTTE. *Revista de fatos e costumes*. H. Vieira Braga e Octávio Dutra. Porto Alegre, 1911.

<sup>542</sup> DUTRA, Octávio. *Petit Club*. Maxixe. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].

Não há nada tudo é mixe  
Comparado ao maxixe  
E se Deus vier à terra  
Com ele logo se aferra

Não há nada tudo é mixe  
Tudo falha tudo nega  
A gente tudo renega  
Mas não renega o maxixe.<sup>543</sup>

Não há da - çarem re - mé - dio, Ca - rinhos beijos vi - na - gre, Que  
u - ma ver - ti gem de té - dio, Cu - re fá - zen - do mi - lagre, Não  
há na - da tu - do é mi - xe, Com - pa - ra - do ao bom ma - xi - xe! E  
si Deus vi - er à ter - ra, Com e - le lo - go se a - fer - ra! Não

Ex. 19: *Petit Club*. Maxixe. c. [01]-[16].

No entanto, ao ser ouvida sem os passos da dança e a letra, tratava-se de uma típica polca-tango. Por outro lado, pode-se observar que *Petit Club* também contém elementos da música gaúcha, como a figuração melódica e a organização motívica.

No contexto da Revista *Jupe Culotte*, de 1911, os roteiristas não pouparam críticas aos antigos gêneros musicais do tempo do Império e que algumas camadas da sociedade de Porto Alegre insistiam em apreciar. Danças que os pares dançavam ainda “marcando passos”, como a valsa, a mazurca e a polca. A crítica também foi para a influência que o maxixe vinha exercendo nessas danças antigas. No palco, o personagem “Maxixe” indaga comicamente os antigos gêneros:

<sup>543</sup> JUPE CULOTTE. Revista de fatos e costumes. H. Vieira Braga e Octávio Dutra. Porto Alegre, 1911. [manuscrito].

Estão vocês agora fingindo virtude. Olhem: a senhora Mazurca com todos os seus ares de seriedade, às vezes se descuida e no mais altos salões, zás, começa logo a imitar-me maxixando. Nada, meu caro doutor, de bailes familiares. Maxixemos que é do que gosta esta rapaziada que aí está.<sup>544</sup>

A segunda incursão no gênero foi gravada em discos pela Odeon em 1913 com o título de *O maxixe*<sup>545</sup>. Nesta obra, na verdade um tango brasileiro, apenas instrumental, nenhuma novidade foi apresentada que caracterizasse um maxixe como gênero, visto que a grande novidade do maxixe era justamente a dança de pares colados, junto com a letra picante e a música ritmada.

Ex. 20: *O maxixe*.

Embora denominando algumas de suas composições dos anos de 1920 de samba, tanto em versões instrumentais quanto vocais, o gênero ainda estava em plena transformação no centro do país. Nesse sentido, o ritmo do maxixe aparece presente nos primeiros sambas de Octávio Dutra. Nesse aspecto, “ao longo dos anos de 1920, o samba ainda oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha”.<sup>546</sup>

No Rio de Janeiro, a primeira geração do samba: João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros, tinha justamente a marca do maxixe e do choro, como foi o caso da lendária composição *Pelo Telefone* (1917). Através dos espetáculos, das reuniões musicais e pelo advento do disco e do rádio, acabaram por irradiar esta forma para grande parte da vida musical brasileira.<sup>547</sup> E foi nesse contexto de circulação, compondo e arranjando para a orquestra carnavalesca *Os Batutas*, que Octávio Dutra se motivou a escrever seus primeiros sambas.

Para Sandroni, o processo de transformação do samba<sup>548</sup> pode ser categorizado em duas fases: a primeira fase denominada “pré-samba” (samba-

<sup>544</sup> DUTRA, Octávio. *Revista Jupe Culotte*. Cena 27ª. Terceiro Ato. Porto Alegre, 1911.[manuscrito].

<sup>545</sup> DUTRA, Octávio. *O maxixe*. Gravado pelo grupo *Terror dos facões* em 78rpm para a *Odeon Records*, em 1913..

<sup>546</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 50.

<sup>547</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 49.

<sup>548</sup> A princípio, a palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX, de onde se transportou para o Rio de Janeiro a partir da imigração negra. Sobre a definição acerca da formação e do que era genuinamente Samba ou não, muita polêmica aconteceu nas primeiras décadas do século XX. Para maiores detalhes sobre a História do samba consultar: Carlos Sandroni. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, 1998; Hermano Vianna. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, 2007.

maxixe), da qual Octávio Dutra se insere, e uma segunda fase, intitulada de “Paradigma do Estácio” (samba-samba).<sup>549</sup>

Contudo, foi entre os anos de 1920 e 1930 que ocorreu definitivamente a consolidação do samba como gênero nacional, como corrente musical principal a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira.<sup>550</sup>

Como se pode observar na música *Continental*, feita para propaganda de uma marca de cerveja de Porto Alegre, os primeiros sambas de Octávio Dutra eram sambas-maxixados, de acordo com a definição apresentada por Sandroni.<sup>551</sup>



Ex. 21: *Continental*. Samba. c. [01]-[08].

Na composição do samba *Profanação*<sup>552</sup> também sub-intitulado *Mania de ópera*, além da instrumentação, foi empregado um recurso composicional tipicamente erudito. Do principal motivo da Abertura da ópera *O Guarany* de Carlos Gomes (1836-1896) Dutra modificou o ritmo da frase inicial e transformou em um motivo de samba. Utilizou um recurso composicional erudito conhecido como “transformação temática”.

Não se sabe as razões do compositor, no entanto, cabe salientar que na história da música erudita nacional, a ópera *O Guarany*, desde que estreada com sucesso no Teatro La Scala de Milão (1876), passou a ser considerada junto com o seu autor, símbolos da nacionalidade brasileira.

<sup>549</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>550</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 47.

<sup>551</sup> SANDRONI, Carlos. 2001. Op. cit.

<sup>552</sup> DUTRA, Octávio. *Profanação* (Mania de ópera). Samba. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].



Embora admirasse declaradamente Carlos Gomes, não foi mera coincidência que Octávio Dutra denominara seu “sambinha malandro” de *Profanação*. A ascensão do samba lhe dava o direito da transformar até ópera em samba, mesmo que o próprio autor considerasse sua atitude uma “profanação”.



Ex. 22: *Profanação* (Mania de ópera). c. [01]-[11].

Por outro lado, o forte sentimento de nacionalidade emergido nos anos de 1920 também lhe motivou a adaptar a mesma Abertura da ópera de Carlos Gomes, de forte inspiração italiana, para violões e cavaquinhos, instrumentos bem brasileiros, o que causou curiosidade, admiração e espanto na sociedade porto alegreense da época. Conforme a crítica jornalística de uma apresentação no Cine-Theatro Apolo,

O número principal, a execução da fantasia de “O Guarani” pela estudantina do popular cordão Os Batutas, obteve o natural sucesso, sendo obrigada a bisar. Destacaram-se muito os violões, sob a regência de Octávio Dutra, e que, no arpejo do Allegro mosso, pareciam harpas dedilhadas por mãos de mestres.<sup>553</sup>

Em *Profanação* Dutra também orquestrou seu samba com uma típica orquestra popular, utilizando flauta, violino, violão, cavaquinho, clarinete, trombone, trompete e baixo. Desse registro, restou uma redução para piano e algumas partes isoladas da orquestração, a qual era escrita sem a “grade” geral.

<sup>553</sup> O GUARANI pela estudantina batutense [1926]. In: NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

De acordo com Tinhorão, o samba-canção surgiu por volta de 1928. Embora o seu nome pareça indicar o casamento puro e simples do samba com a canção (sucessora da modinha), não eram ainda como sambas-canções como a partir de 1930 se entenderia o gênero.<sup>554</sup> Entende que

No caso do samba-canção, aliás, prevaleceu ainda outro fator semelhante ao que caracterizou a criação do próprio samba. O samba-canção resultou de experiências feitas por compositores semi-eruditos (Henrique Vogeler, Heckel Tavares, Joubert de Carvalho), ou pelo menos hábeis instrumentistas (Sinhô) só depois passando para os maestros de assobio.<sup>555</sup>

Nesse sentido, observa o autor que "a tentativa de adaptação do samba (com a modificação de seu andamento) tinha como objetivo maior riqueza orquestral e um toque de romantismo capaz de servir às letras de fundo nostálgico e sentimental, características da música da classe média brasileira, desde o tempo da modinha imperial". Salaria que não se deve esquecer, também, que a produção desse tipo de música vinha atender às exigências de camadas da classe média que cada vez mais se ampliava e se diversificava.<sup>556</sup>

Ao contrário do que tenta explicar Tinhorão, no samba-canção *Mulher fingida*<sup>557</sup>, Octávio Dutra parece que apenas procurou adaptar uma letra ao que já fazia com o samba instrumental maxixado. Nesse caso, o compositor unificou mesmo o samba, sem alterar o andamento, com uma canção para ser ambientada no teatro de revista. Já a temática feminina, muito presente nas suas valsas, voltou no contexto do samba-canção. Em estilo aproxima-se do samba-canção *Jura* de Sinhô, lançado com sucesso nacional em 1929.

---

<sup>554</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 52.

<sup>555</sup> TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 52.

<sup>556</sup> Id. ib.; p. 53.

<sup>557</sup> DUTRA, Octávio. *Mulher fingida*. Samba-canção. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].

Ex. 23: *Mulher fingida*. c. [01]-[10].

### Mulher fingida

Meu bem o teu carpir é pra tapear  
 Não vem assim fingir com teu chorar  
 Não mais pensei em te adorar  
 Pois sei que és muito má

Meu bem o teu carpir é pra tapear  
 Não vem assim fingir o teu chorar  
 É sem dor, ó flor  
 Tu queres me enganar.<sup>558</sup>

O samba-canção *Meu ciúme*<sup>559</sup> aproxima-se mais da descrição sonora e do contexto composicional explicitado por Tinhorão. Trata-se de uma música mais lenta e contrapontisticamente trabalhada. Talvez pelos contrapontos do baixo tenha sido dedicada ao Pixinguinha, mestre de criar contracantos em seus choros e quem o compositor admirava e já havia travado contato em Porto Alegre em 1923. A temática refere-se à esposa de Octávio Dutra, Diamantina, de quem o maestro tinha grande veneração e ciúme.

<sup>558</sup> VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Monólogos, modinhas, fados, romanzas, etc. Repertório de Octávio Dutra. *Álbum compilado pelo autor contendo quarenta e oito músicas*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

<sup>559</sup> DUTRA, Octávio. *Meu ciúme...* samba-canção. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].

Ex. 24: *Meu ciúme*. c. [01]-[11].

Meu ciúme...

Tenho ciúme de ti minha flor  
 Não posso te ver falar com ninguém  
 Minha adorada é só teu meu amor  
 Eu não amo a mais ninguém!

Pois tu bem sabes que o meu coração  
 Há muito que eu já te dei doce bem  
 Mulher querida da minha paixão  
 Basta de tanto desdém!...

Oh, não me faças penar  
 Sim, já chega de sofrer  
 Vem minha dor mitigar  
 Vê que penoso viver

Escuta esta canção,  
 Sim, que é um hino de dor  
 De quem sofre uma paixão  
 De quem vive a morrer  
 Por teu ingrato amor!

Dentro do repertório de sambas de Octávio Dutra, a composição *Meu ciúme...* parece ser a que mais se aproxima do samba-canção clássico do período, como *Linda flor* de Henrique Vogeler, os quais eram orquestrados pelos compositores e arranjadores das orquestras das gravadoras e das rádios. A melodia já apresenta uma rítmica típica do samba, o contraponto dos baixos apresenta-se bem elaborado e harmonia contém dissonâncias.

O advento do samba-canção, de acordo com Tinhorão<sup>560</sup>, foi um fenômeno de transformação da música urbana brasileira, que culminando em meados da década de 1930, ainda se estenderia até princípios de 1940. Octávio Dutra faleceu em 1937, o que explica seu interesse em compor e arranjar esse gênero musical para a orquestra da *Guarda Velha*, que, vez em quando, apresentava-se na Rádio Gaúcha tocando antigos e “novos” sucessos do compositor.

Importante salientar, que ainda nos anos de 1930, outro nome na música gaúcha começou a se destacar em Porto Alegre e depois nacionalmente como compositor de sambas-canção: o boêmio cantor e compositor Lupicínio Rodrigues (1914-1974)<sup>561</sup>.

### 5.3. As representações da cidade antiga e moderna pelas sonoridades e temáticas das músicas

Octávio Dutra registrou em sua música fatos peculiares do cotidiano da cidade de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, pode ser caracterizado como um “leitor” privilegiado da cidade. Compôs músicas que podiam ser direcionadas para um contexto artístico, social ou comercial da sociedade em que viveu.

Tal atitude lhe garantiu seu reconhecimento social como intérprete, compositor e também prestígio pelos locais que atuou, pelas parcerias e homenagens musicais que fez. No entanto, foi também um dos pioneiros a viver exclusivamente do ofício na cidade, o que levou-o a produzir canções e reclames (jingles) sobre os mais variados assuntos, produtos e estabelecimentos comerciais e industriais.

Nesse aspecto, a sua produção musical torna-se importante foco de investigação ao se inter-relacionar com as *representações* construídas pelo artista e pela sociedade da Primeira República. Sociedade na qual Octávio Dutra perpassou a sua experiência e a vivenciou como sujeito histórico e como músico atuante.

De acordo Bourdieu, os indivíduos constroem representações de si mesmos e explicam suas práticas de acordo com tais representações. Entende o autor que a

<sup>560</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 55.

<sup>561</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre este compositor ver. OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 1998; OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2002.

sociedade, através da família e depois através de outros canais (escola, religião, meios de comunicação), introjeta nos indivíduos as representações geradoras de atitudes e comportamentos que se mantêm ao longo de suas vidas.<sup>562</sup>

Nesse sentido, nesta parte do capítulo são abordadas, através de categorias temáticas, as principais representações encontradas no contexto da sua experiência artística e na sua produção musical. São enfatizadas as representações acerca da sua promoção social, da música como propaganda, as homenagens políticas, a sátira e a crítica e os regionalismos.

No que tange à sua promoção social, pode-se observar que Octávio Dutra já havia se tornado um “maestrino” com relativo conceito na sociedade porto-alegrense. Em meados dos anos de 1910, ao tempo dos estudos no Conservatório, era convidado a fazer parte de eventos sociais, apresentações em teatro, cinema, casas noturnas e saraus particulares. Conforme a ocasião, dedicava suas composições à autoridades locais, políticos, médicos e militares. Para estes, o gênero preferido, pela aristocracia implícita, era a valsa.

Nesse aspecto, a construção da imagem de “artista e músico de prestígio” na cidade se deveu tanto pela qualidade e a temática das composições quanto pelo reconhecimento social adquirido pela música popular em seu tempo. Nesse período, freqüentemente tinha seu nome estampado nos principais jornais, ora pelo anúncio do lançamento de uma nova composição, de uma peça de teatro de revista, participação no carnaval ou lançamento de disco.

Em 1915 seu nome tornou-se notícia nacional. No dia quatro de fevereiro, o jornal carioca “A noite” publicou a seguinte manchete: “Interessante recorde! Vence longe um autor de composições para fonógrafos”. A matéria de capa, destacava a façanha do jovem músico gaúcho Octávio Dutra (1884-1937) que havia registrado na Biblioteca Nacional, de uma só vez, aproximadamente trinta composições suas, o que era um fenômeno à época. A informação provinha da publicação no Diário Oficial, na seção de Registros de Direitos Autorais.<sup>563</sup>

O objetivo de Octávio Dutra, conforme Vasconcelos<sup>564</sup>, era resguardar os direitos autorais das suas obras que cedera a Fred Figner, proprietário da Casa Edson e diretor-geral da Odeon Brasileira. Pelos recibos de venda, datados de 22

---

<sup>562</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

<sup>563</sup> Jornal *A noite*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1915.

<sup>564</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1984. p. 95.

de julho de 1913<sup>565</sup>, pode-se verificar que Octávio Dutra passou os direitos autorais de gravação e de reprodução das músicas a Fred Figner. Porém, resguardou para si o direito de propriedade. A notícia ecoou em Porto Alegre com notas no jornal *O Independente*.<sup>566</sup> “Um sucesso brilhante acaba de conquistar pelos seus méritos de musicista talentoso o trabalhador esse nosso patrício”.

Entre fins dos anos de 1910 e início de 1920, Octávio Dutra dedicou-se às sociedades carnavalescas, o que lhe dava prestígio e reconhecimento. Tornou-se um maestro requisitado para compor e ensaiar os blocos e cordões de Porto Alegre como *Os Tigres*, *Os Batutas*, *Passa fome e anda gordo*. Nesse contexto, em parceria com o conceituado médico e escritor Mário Totta compôs *Sonho de Jocotó*<sup>567</sup>, uma marcha para o carnaval de 1925 da sociedade Jocotó<sup>568</sup>.

#### Sonho de Jocotó

Que noite doce, celeste e linda  
Se eterna fosse – noite sem par  
Eu só queria, preso ao teu lado  
No meu pousado o teu olhar

E então viver sempre a fluir  
Todo o prazer do teu sorrir  
Por ti cantar canções de amor  
E te adorar assim ó flor.

Desta marcha, restou uma partitura manuscrita para piano. Quando conseguia editar um sucesso carnavalesco, aproveitava para praticar a beneficência, visto que dedicou a renda da venda da partitura impressa do tango sertanejo *Maricas*, sucesso do carnaval de 1924 do cordão carnavalesco *Os vampiros* “em benefício do desventurado jovem Waldemar Wild, que tragicamente perdeu uma perna...”<sup>569</sup>

Historicamente, esse repertório carnavalesco dos anos 1920 fazia parte do carnaval “comportado” de Porto Alegre, muito diferente do “intolerado” entrudo do século XIX. A prática de compor marchas carnavalescas para blocos e cordões surgiu no Rio de Janeiro e a compositora Chiquinha Gonzaga, através da

<sup>565</sup> Cópia de recibo de 22 de julho de 1913. Acervo Museu da Imagem e do Som de Porto Alegre. Ver anexo <sup>a</sup>

<sup>566</sup> GALERIA DE ARTE. Octávio Dutra. Jornal *O Independente*. Porto Alegre, fev. de 1915.

<sup>567</sup> DUTRA, Octávio. *Sonho de Jocotó*. Marcha. Letra de Mário Totta. Porto Alegre, 1925. [partitura manuscrita].

<sup>568</sup> SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969. p. 85.

<sup>569</sup> DUTRA, Octávio. *Maricas* (tango sertanejo). Porto Alegre: Globo, 1924. [partitura impressa].

composição *Ó abre alas!* (1899) inaugurou esse gênero musical que se espalhou pelo país<sup>570</sup>.

Outro fator de promoção social era o local aonde os eventos sociais e musicais aconteciam. Octávio Dutra, como bom mediador, agendava suas apresentações tanto em locais mais populares como o Cine-Theatro Coliseu, Cine-Theatro Apolo e Recreio Ideal, como em espaços requintados como o Theatro São Pedro e o Carlos Gomes.<sup>571</sup> Tais espaços funcionavam como representações que poderiam definir o seu *status* ou simplesmente medir a sua popularidade.

Em 1931, aproveitando-se do prestígio que a música popular e o espírito de nacionalidade emergia da sociedade, programou seu primeiro “recital”, termo usual predominante, à época, no universo da música erudita. No entanto, apesar de ter denominado sua apresentação no Theatro Carlos Gomes de “Recital Octávio Dutra”, no repertório, apresentou apenas músicas populares, o que causou grande interesse de público e a estranheza da crítica jornalística. Conforme o colunista do Jornal Estado do Rio Grande<sup>572</sup>:

O recital levado a efeito ontem no Cine-Teatro Carlos Gomes, pelo compositor Octávio Dutra, alcançou um sucesso imprevisto, pois desconhecíamos, até certo ponto o interesse que a música popular despertaria no seio da alta sociedade. (...) a numerosa assistência, que se comprimia no recinto daquele centro de diversões, era um demonstrativo claro do prestígio que ainda goza no nosso escol social a música anônima das ruas. (...) foi feliz o maestro Octávio Dutra na escolha das peças executadas.

Dentro da temática “Propaganda” Octávio Dutra explorou diversas possibilidades de gêneros musicais. Utilizou-se tanto de Reclames (folhetos avulsos) quanto partituras. Nos folhetos avulsos geralmente não compunha música original, aproveitando-se do recurso da paródia, como pode-se observar na publicidade para as Casas Bichara, popular loja de confecções de Porto Alegre.

Ao compor para a Casa Bichara, bazar de moda masculina e feminina localizado no comércio da rua dos Andradas, Octávio Dutra faz duas paródias. O

---

<sup>570</sup> DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984. p. 155.

<sup>571</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

<sup>572</sup> Jornal *Estado do Rio Grande*. Porto Alegre, 7 de abril de 1931.



primeiro panfleto foi impresso na cor verde com a chamada *Ao povo!*<sup>573</sup> Nesse panfleto Dutra apresenta uma paródia da música da moda, *O maxixe*”, sucesso da Revista Musical *Ai, meu cacete!*:

Artigos pra homens há  
Mui finos, em grande empório  
E na torração está  
Lenço, liga, suspensório

No panfleto cor-de-rosa com a chamada *Senhoras e senhoritas!*<sup>574</sup>, o compositor faz uma paródia do *schotisch Céu aberto*<sup>575</sup>:

Os etamines, não tem rival  
Fazendas finas, para verão  
Baratas, lindas não há igual  
Como na Bichara são!

Cabe salientar que para cantar a paródia era necessário conhecer a melodia original, o que demonstra o enorme sucesso de suas composições entre a sociedade porto-alegrense da época.

Dutra fez ainda Reclames para uma diversidade de produtos: propaganda de cigarros através da polca-tango *Primor*<sup>576</sup> (cigarros), o Restaurante Naval (Mercado 91, 93, 95 e 97), Vinhos Coqueiro, Brazil Club (samba).<sup>577</sup> Suas músicas dedicadas à propaganda sempre primavam pelo tom humorístico, com frases de duplo sentido, utilizando gêneros em voga, como o samba *Beijos*<sup>578</sup>, encomendado pela confeitaria *Casa dos Beijos*, também localizada na rua dos Andradas.

#### Beijos (samba)

Moça bela, elegante  
De salões luxuosos  
Pede ao noivo, ofegante  
Os beijos saborosos

<sup>573</sup> AO POVO! Música de Octávio Dutra *O maxixe* da revista *Ai, o meu cacete!*. Panfleto. Porto Alegre, Livraria do Globo. s.d.

<sup>574</sup> SENHORAS, SENHORITAS! Música de Octávio Dutra *Ceu aberto*. Panfleto. Porto Alegre, Livraria do Globo. S.d.

<sup>575</sup> A gravação e a partitura desta obra não foram localizadas.

<sup>576</sup> DUTRA, Octávio. *Primor*. polca-tango. [manuscrito]. Partitura-propaganda de 1905 dos cigarros marca Primor fabricados em Porto Alegre pela casa Martins Tabak. Cf. VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000. p. 74.

<sup>577</sup> Reclames publicados nas laterais, no rodapé e na contracapa da partitura da valsa *Catita*, para piano, publicada em Porto Alegre por Octávio Dutra.

<sup>578</sup> DUTRA, Octávio. *Beijos*. samba. Porto Alegre: s.d.

Ex. 25: *Beijos*. Samba. c. [01]-[08].

No entanto, o maior registro de propaganda foram das marcas de cerveja. Fez reclames para as marcas *Oriente*, *Negrita*, *Primor*, *Becker*.<sup>579</sup> Para a cerveja *Continental*, marca da Bopp, Sasse, Ritter & CIA. Ltda., fez um samba, o ritmo moderno da época.

Uma gaúcha formosa  
Disse ao seu noivo ideal  
A cerveja mais gostosa  
É a nossa Continental

Ex. 26: *Continental*.

O reclame parecia ser um bom negócio também para os empresários, visto que através da música de um compositor de prestígio, associado aos modernos gêneros musicais em voga, o produto comercial ou o estabelecimento comercial poderiam ser enquadrados junto com símbolos de modernidade e distinção social.

Dentro da temática “homenagens políticas”, Dutra compôs um repertório em que suas homenagens procuravam destacar figuras públicas e acontecimentos históricos, principalmente relacionadas à Revolução de 1930. Duas obras destacam-se no contexto desse repertório específico: uma marcha-hino e uma marcha-carnavalesca.

<sup>579</sup> Esses registros encontram-se em letras manuscritas e em contracapas de partituras impressas. Alguns reclames restou apenas a letra. Os títulos encontrados foram: *Bebam Oriente!* (letra), *Continental, rainha das cervejas!* (letra), *Cerveja Primor* (letra), *Samba Continental* (letra e música).

Em Porto Alegre, terra de muitos personagens que protagonizaram a Revolução, também não poderia faltar homenagens musicais. No mês de novembro já se encontrava publicada a marcha-hino intitulada *Vencemos*<sup>580</sup>, em homenagem a Osvaldo Aranha. Teve letra do poeta Henrique de Casaes e música do compositor Octávio Dutra. Em dedicatória manuscrita, o autor escreve no rodapé: “24 de outubro de 1930, deposição de Washington Luiz.”

A letra do hino, em tom poético, narrava a situação política em que se encontrava o país e o “bem estar” conquistado após a Revolução. Pelas duas primeiras estrofes, pode-se imaginar o tom patriótico da homenagem:

Liberdade quem há que resista  
Ao teu gládio fulgente de glória?  
Afinal, de conquista em conquista,  
Nos levaste a completa vitória!

Densa noite de trevas cerrada  
Parecia encobrir o país,  
Mas de tua pupila sagrada  
Veio o sol de uma aurora feliz.

À época, o hino fora publicado em duas edições impressas, com ilustrações diferentes na capa. Pelos poucos dados disponíveis, não se pode avaliar a sua recepção e circulação, no entanto, essa composição permaneceu por longo tempo no repertório da orquestra da *Guarda Velha*.

Já o contexto de surgimento da composição *Despedida dos gaúchos*<sup>581</sup> e da constituição da sua temática, referia-se ao desdobramento político de um período de relevância histórica nacional. Na História do Brasil, o dia três de outubro ficaria marcado pelo movimento político-militar que determinou o fim da Primeira República (1889-1930). No campo da música, surgiriam obras com o intuito de prestar homenagens e saudações, muitas gravadas em forma de hinos, marchas e sambas.

Nesse contexto, Octávio Dutra prestaria sua homenagem musical à Revolução de 1930. Desta vez tratou de homenagear aos combatentes gaúchos que amarraram os cavalos no monumento do Obelisco. Em outubro tinha pronta e

---

<sup>580</sup> CASAES, Henrique e DUTRA, Octávio. *Vencemos*. Marcha-hino dedicado a Osvaldo Aranha. Porto Alegre, novembro de 1930. [partitura impressa].

<sup>581</sup> DUTRA, Octávio. *Despedida dos gaúchos*. Marcha-carnavalesca. Porto Alegre, 1930. [partitura manuscrita].

orquestrada uma marcha, não militar, mas... “carnavalesca”. Intitulava-se Despedida dos gaúchos.

Oh, nossa lira vai tocar  
Hino de glória imortal!  
Que os gaúchos vão cantar!  
Sim, cantemos ao violão  
Nossa conquista ideal:  
Libertamos a Nação!

The image shows a musical score for a piece titled 'Despedida dos gaúchos'. It consists of two systems of music. The first system is in 2/4 time, marked 'Allegro vivace', and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the piece with similar notation. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines.

Ex. 27: *Despedida dos gaúchos*. c. [01]-[10].

A temática “sátira e crítica” foi mais explorada nos títulos das suas composições instrumentais e também no contexto cênico-musical das músicas adaptadas para o teatro de revista. Para Tinhorão, a revista era o ambiente dedicado ao comentário satírico ou de costumes da atualidade. Observa que, paralelamente às mudanças de comportamento social, a ampliação de serviços públicos, como o dos bondes, viria a dinamizar a circulação dos moradores nas cidades, permitindo a sua convergência para o centro.<sup>582</sup> Entre outros aspectos, esse seria um novo tipo de público assistente desse gênero musical.

E Dutra estava atento às mudanças. A origem do *Choro composto em um bonde*<sup>583</sup> (1917), por exemplo, foi explicada por Ary Vasconcelos<sup>584</sup>: “em 1917, no bonde da Azenha, compôs o choro *No Bonde*, que escreveu na carteira de uma

<sup>582</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 13.

<sup>583</sup> DUTRA, Octávio. *Choro composto em um bonde*. Choro. Porto Alegre, s.d. [partitura manuscrita].

<sup>584</sup> VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985.p. 96.

maço de cigarros Jóquei Clube, sua marca predileta”. Justamente por ser uma música instrumental, o título pode levar à muitas interpretações.

Ritmicamente, apresenta uma característica musical peculiar, pois, quando se “acelera” o andamento da música paulatinamente, pode-se supor que se assemelhe ao andamento de um trem. Diferentemente do *Trenzinho do caipira* de Villa-Lobos, que representava o rural, o bonde de Octávio Dutra buscava inspiração no universo urbano. No entanto, data também do ano de 1917 um “quebra-quebra” na cidade realizado em protesto contra os alemães na Primeira Guerra Mundial, o que provocou uma paralisação do transporte coletivo na cidade Alegre<sup>585</sup>. Talvez, surja daí o título bem humorado do *choro*.



Ex. 28: *Choro composto em um bonde*. c. [01]-[16].

Nesse sentido, as *representações* na música de Octávio Dutra se davam também através do contexto em que foram compostas. No caso deste choro, o contexto colaborava para reforçar elementos explícitos ou implícitos na temática e no discurso musical. Desta forma, o ritmo e o gênero musical passavam a ser escolhidos para se adequarem à temática.

Já entre as diversas revistas musicais que Dutra colaborou como maestro, compositor, letrista e roteirista, entre 1907 e 1935, além do tom humorístico, destilou a sua crítica à administração pública, personagens, modas e comportamentos da sociedade local. Geralmente associava um gênero musical mais apropriado para cada temática, predominando tangos, marchas, maxixes e sambas.

<sup>585</sup> FRANCO, Sergio da Costa. *Porto Alegre e seu comércio*. Porto Alegre: Associação Comercial, 1983.

Na revista musical *Não pode!* (1909) em parceria com Dolival Moura, deu “voz” aos becos de Porto Alegre, alvo da administração pública que viria a implantar políticas de saneamento no centro da cidade<sup>586</sup>.

De acordo com Pesavento, “os becos adquiriram a reputação de serem maus territórios, lugares malditos da cidade, abrigando personagens indesejáveis, portadores de condutas desviantes”. Conforme destaca, “seus habitantes eram, em princípio, considerados suspeitos, turbulentos, gente da pior espécie, sem ofício nem benefício, como diziam os jornais”<sup>587</sup>.

#### Coro

Somos os becos mais corujeiros  
Magros e secos, tipos e sambeiros  
Somos temidos pela polícia  
E da malícia todos providos.

#### Beco do Oitavo

Comigo é nove, já ninguém pode  
E tenho fama de ser farrista  
Se com a polícia armo pagode  
Ponho-lhe a frente sempre um faquista

#### Beco do Pau-fincado

Muitas esfregas tenho levado  
Mas não me entrego, só feito em fostas  
Eis meus senhores o pau-fincado  
Que ninguém queira vê-lo nas costas

Já na revista *O Pau bate!* a referência do título viera de uma antiga bodega que se localizava no Beco do Poço. Segundo Damasceno, nesse botequim não havia polícia que chegasse.<sup>588</sup> Como observa Monteiro, os espaços e formas de sociabilidade que não estavam em harmonia com o processo de modernização, como os becos e cortiços, “eram taxados de velhos e imundos, num tom depreciativo característico do discurso modernizador em relação à tradição e ao passado”.<sup>589</sup>

<sup>586</sup> MOURA, Dolival e DUTRA, Octávio. *Não Pode!* Revista de fatos e costumes. Porto Alegre, 1909. In: “NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA”. *Álbum compilado pelo autor contendo notas jornalísticas, críticas e crônicas*. Porto Alegre, s.d. [não publicado]. Acervo da família Dutra Paes. s.d.

<sup>587</sup> PESAVENTO, Sandra. Espaço, sociedade e cultura: o cotidiano da cidade de Porto Alegre. In: *História Geral do Rio Grande do Sul*. Tomo II, vol. 3. Passo Fundo: Méritos, 2007. p. 180.

<sup>588</sup> DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940. p. 17.

<sup>589</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995. p. 128.

Nesse sentido, os autores das revistas de fatos e costumes, sensíveis aos acontecimentos da cidade, transformavam em cena e música as principais polêmicas, notícias jornalísticas, novidades do comércio e até escândalos que abalavam a “moral e os bons costumes” da sociedade.

Na revista Musical *Jupe Culotte* (1911)<sup>590</sup>, conforme visto anteriormente, Octávio Dutra estreou seu primeiro Maxixe. Porém, outra música nesse gênero apareceu num quadro da Revista *O Coronel Pereira*<sup>591</sup>, em que a ambientação se dava no Rio de Janeiro e na Porto Alegre (centro da cidade), do início dos anos 1930.

Nestas revistas o compositor musicou temas para personagens satíricos e questões polêmicas para a administração pública, inclusive sobre a prática do “jogo do bicho”, conforme pode ser visto num quadro apresentado na revista “O Coronel Pereira”<sup>592</sup>:

O bicho é a nossa defesa  
O jogo da fina roda  
Pois nós temos a certeza  
Que o bicho não sai da moda

O bicho nos faz gozar  
Nos dá grande sensação  
Pois quem quiser acertar  
Jogue na pomba ou no cão

Entre as políticas moralizadoras e saneadoras da administração pública estava a repressão ao “jogo do bicho”, popular sistemas de apostas largamente utilizado “as escuras” pelas camadas mais populares. No entanto, no ambiente do teatro, a apologia ao jogo vira motivo de troça. Através música, coreografias e danças, os autores buscam se identificar com o público do teatro de revista,

---

<sup>590</sup> Em Porto Alegre, como aponta Monteiro, os jornais começavam a dedicar colunas semanais a comentários sobre moda, a roupa feminina e o vestuário masculino. A moda passava a ser um símbolo de modernidade e distinção social. In: MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995. p. 129. Cabe salientar que em 1911 a moda *jupe-culotte* causou furor no Rio de Janeiro. Uma Mulher foi vaiada e agredida por cariocas ao sair à rua de jupe-culotte (saia-calça). A moda vinha de Paris desde 1910. Já estava então, bem marcado, esse fenômeno de nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária. A mulher procurava vestir-se como homem. Essa moda provocou discussões em toda a parte. In: CARVALHO, Flávio de. *Vestuário e trópico*. Recife: UFPe, 1971. p. 322-337.

<sup>591</sup> DUTRA, Octávio. *O Coronel Pereira*. Revista Local. Porto Alegre, s.d.[manuscrito].

<sup>592</sup> DUTRA, Octávio. *Op. cit.*

referindo-se ao jogo como “nossa defesa” e salientando que “o bicho nunca sai de moda”.

Em outra cena, colocou no palco os bairros e praças da cidade (crítica à administração municipal). Conforme o roteiro da Revista, “entram três praças: *Portão* bem trajado com um foco de luz elétrica na mão, *Garibaldi* branca pela frente e preta por detrás e *São João* esfarrapada e descalça. Cantam:

As praças apreciadas  
Desta linda capital,  
Estão aqui desoladas,  
Desarvoradas, mui mal!

Havemos de reclamar  
Zoadas fazer até...  
Major, nos venha afagar  
Não somos praças de *pref!*...

Aqui estamos reunidas  
Para uma reclamação  
Queremos todas unidas  
Um pouco mais de atenção!

Havemos de reclamar  
Zoadas fazer até...  
Major, nos venha afagar  
Não somos praças de *pref!*...

Em seguida, na próxima cena, entram os arrabaldes: *Parthenon* (fingindo idiota), *Glória* (uma mulher), *São João*, *Navegantes* e *Teresópolis*. Todos maltrapilhos, descalços e com uma vela acesa nas mãos. Cantam:

Caro major, piedade,  
Tende compaixão de nós  
Que grande infelicidade  
Que destino tão atroz!  
Ai, ai,ai,ai. (bis)

Nas trevas quase a morrer  
Água queremos e luz  
Esgotos, bom calçamento  
Não façam bairros de truz!  
Ai,ai,ai,ai! (bis)



Como observa Monteiro, o projeto de remodelação urbana das praças foi iniciado na área central da cidade<sup>593</sup>. No entanto, os arrabaldes ainda permaneciam às escuras e sem infra-estrutura. No palco do teatro, as temáticas das músicas representavam a crítica e os anseios da população dessas localidades quanto à melhorias na iluminação, calçamento, água e sistema de esgotos. Seria, talvez, uma das poucas formas de protesto público, no qual os músicos tinham o papel de interlocutores e mediadores.

De acordo com Tinhorão<sup>594</sup>, o teatro de revista, aparecido no Rio de Janeiro, foi o primeiro grande lançador de música popular. E o próprio gênero revista figurava como o resultado de uma exigência das novas camadas da cidade, interessada em novidades e entretenimento. Em Porto Alegre, Octávio Dutra, em parceria com poetas, jornalistas e teatrólogos, usou o palco do teatro para apresentar e experimentar a aceitação de uma parte significativa do seu repertório, bem como passar para a música as representações de sua época.

Embora grande parte da obra de Octávio Dutra estava identificada com a música urbana que circulava no centro do país, a temática regionalista também teve registros nas suas músicas e letras. Empolgado pela onda sertaneja dos anos 1920 e o gauchismo dos anos 1930, em alguns momentos da sua experiência, Dutra acabou aderindo o caminho da música regional, embora não tenha sido o primeiro autor urbano a fazer tal incursão. Anteriormente, nas gravações da *Odeon Records* e da Casa A Eléctrica já apareceram algumas gravações do gênero, principalmente pelo gaitero Cavalero Moysé (Moisés Mondadori).<sup>595</sup>

Durante os anos 1920 e 1930, os gêneros e modismos nordestinos misturaram-se ao cancionero popular. Difundiram-se emboladas, canções sertanejas, toadas e maxixes. Como pode-se observar na obra de Octávio Dutra, em algumas músicas com temática regional desse período parece confundir-se a figura do gaúcho com a do sertanejo.

Em 1924 compôs o tango sertanejo *Maricas*, o choro *Vamos prá Caxangá* e muitos quadros musicais das suas comédias *Rancho abandonado* e *O Coronel*

---

<sup>593</sup> MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995. p. 113-119.

<sup>594</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 13.

<sup>595</sup> VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre, Fumproarte, 2000. p. 47.

*Pereira*. Tem-se registro, inclusive, da música *Morena ingrata* ter sido feita em parceria com José Calazans, da famosa dupla sertaneja Jararaca e Ratinho<sup>596</sup>.

Ex. 29: *Maricas*. Tango sertanejo c. [01]-[08].

Nesta música, sucesso do *Cordão Carnavalesco Os Vampiros* em Porto Alegre, em 1924, já aparece a fusão do tango brasileiro com a toada sertaneja. Esta, caracterizada principalmente pela letra.

*No rincão como é bom amá,  
Ao clarão do luá, meu amô, minha frô.*

Nesse sentido, suas composições com temática regional ou nas quais utilizou gêneros típicos do Rio Grande do Sul podem ser subdivididas em dois períodos. Um regionalista com influência das modas sertanejas nordestinas e outro mais autêntico, com gêneros e poesia com sotaque essencialmente gaúcho<sup>597</sup>.

Registra-se também algumas obras de Octávio Dutra em que estão presentes apenas a temática regionalista ou a inclusão de termos regionais. Neste grupo se inserem obras como a *Despedida dos gaúchos* (marcha-carnavalesca) e *Continental* (samba), ambas analisadas anteriormente.

No hino *Apoteose à Bento Gonçalves* (da Revista *Nick Winter em Porto Alegre* de 1915), no quadro final da Revista, a temática farroupilha e seus heróis são

<sup>596</sup> VEDANA, Hardy. 2000. op. cit. p. 156.

<sup>597</sup> Nesse caso, cabe salientar que a noção de música gaúcha compreendida hoje foi um constructo de folcloristas e pesquisadores.

exaltados. Era praxe em todas as revistas, ao final, os autores renderem homenagens a grandes vultos do passado.

Salve, salve o Rio Grande! / Terra heróica e destemida!  
 É nele que mais se expande / A liberdade querida  
 No coração rio-grandense / É que há mais patriotismo  
 Trabalha, progride, vence / Luta e morre com o heroísmo  
 Aos heróis de trinta e cinco / Bento Gonçalves à frente  
 Saudemos com todo o afincio / De nossa alma de valente!

Da comédia regional gaúcha *Rancho abandonado* (1935) restou apenas o sentido melódico do que Octávio Dutra chamou de uma *canção gaúcha estilizada*. A mesma apresenta indícios que tenha sido orquestrada para o contexto do teatro musicado, visto as indicações de *pizzicato* no início, típico efeito musical retirado do violino.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Introd.' and features a treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a 'Pizz.' (pizzicato) instruction. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff is labeled 'Canto' and features a soprano clef. It begins with a 'Pizz.' instruction and contains a vocal line with lyrics written below the notes. The notation includes various rhythmic values and rests.

Ex. 30: *Rancho abandonado*. Canção gaúcha. c. [01]-[16].

No entanto, a letra ainda apresenta a forte influência sertaneja, mesmo incluindo palavras típicas do vocabulário sulino, como rincão, gaúcho e china. Talvez uma tentativa de Octávio Dutra de regionalizar os quadros musicais de um gênero cênico-musical que desde o séc. XIX fazia sucesso no centro-sul do país.

Num véio rancho de páia / Que de há muito de agazáia / Lá no fundo do rincão.  
 Ali com minha muié / Mais linda que a frô do Ipê / Dava pasto ao coração

Mas um gaúcho pachola / Cantadô bão na viola / Sapecando uma canção  
 Convidou a minha china / Prá morá la na Faxina / E vivê com ele então.

#### Estrilho

Nesse ranchinho / Todo de frô / Os passarinho / Trinava cantos de amô  
 Mas do ranchinho / A frô secõ / E os passarinho / Tristonho não mais cantô

De acordo com levantamento de Vedana, porém sem comprovação documental, Dutra teria composto ainda com temática regional as músicas *Chinoca*, *Gauchita mui formosa*, *Gaúcho velho*, *Gauchita*, *Gauchadas* e *Saudade do gaúcho*. No entanto, do que se encontrou no acervo, apenas *Cabocla farroupilha* (canção gaúcha estilizada), escrita numa redução para piano, parece ser o exemplo de regionalismo um pouco mais livre das influências nordestinas e sertanejas.

Eu sou ca - bo - cla fa - cei - ra, Nas - ci - da lá na co - xi - lha!

Ex. 31: *Cabocla Farroupilha*. Canção gaúcha. c. [01]-[08].

Eu sou cabocla faceira  
Nascida lá na coxilha  
Gauchinha mui brejeira  
Lá da terra farroupilha

Eu sou boa no manejo  
Da adaga do meu olhar  
E quando atiro meu beijo  
Não sei quem possa escapar

Através de canções como *Rancho abandonado* e *Cabocla farroupilha*, pode-se verificar que o autor buscara identificar e representar esse universo rural presente no imaginário da população, o qual misturava-se aos costumes urbanos. Também o uso conjunto do violão, da viola e do piano, bem como das orquestrações correspondiam à sua idéia de mediação de estilos e gêneros musicais.

O quadro abaixo mostra um levantamento geral das músicas compostas por Octávio Dutra e os respectivos gêneros musicais empregados<sup>598</sup>.

<b>GÊNEROS</b>	<b>Nº DE OBRAS</b>	<b>% NA PRODUÇÃO</b>
marcha carnavalesca, marcha, marcha-hino	89	18,61
valsa, valsa-canção	63	13,17
polca, polca-tango, polca carnavalesca	31	13,38
samba, samba-canção, samba-serenata	30	6,27
tango, tango brasileiro, tango-choro, tango sertanejo, tango arg.	25	5,23
schotisch	19	3,97
choro	19	3,97
canção, canção gaúcha, canção sertaneja, cançoneta	10	2,09
serenata	09	1,88
modinha	08	1,67
fox-trot	08	1,67
estudos/exercícios	05	1,04
mazurca, mazurca-rancheira	03	0,62
one-step	03	0,62
fado	02	0,41
maxixe	02	0,41
charleston	02	0,41
dobrado	01	0,20
embolada	01	0,20
hino	01	0,20
monólogo	01	0,20
Sem classificação de gênero	112	23,43
<b>Total</b>	<b>478</b>	<b>100%</b>

Ao se conhecer as diversas fases e gêneros musicais empregados por Octávio Dutra, desde o período em que atuou como autodidata, pode-se perceber algumas permanências e inovações na sua obra musical e na sua experiência de mediação cultural. Permanências na tradição dos gêneros antigos e inovações pela modernidade dos novos gêneros que surgiram no decorrer de sua experiência e que estiveram em voga em sua época.

Manteve a valsa no seu repertório durante toda a sua trajetória artística, desde o *Bando do Octávio* até a *Guarda Velha*. Foi o gênero musical mais conhecido e reconhecido entre suas composições. Das primeiras composições mais simples chegou ao estilo composicional e interpretativo que hoje se pode denominar de “valsa brasileira”.

<sup>598</sup> Este levantamento estatístico foi feito a partir do livro biográfico de Hardy Vedana e não possui dados concretos e nem documentação que comprovem a existência de todas as músicas. De acordo com VEDANA (2000), Octávio Dutra compôs em torno de 478 músicas. No entanto, muitas possuem apenas o título ou uma citação, não sendo passíveis de comprovação. O item de maior distorção que se percebeu neste quadro foi em relação as marchas carnavalescas, que, pela duplicidade de informações, provavelmente são muito inferiores em quantidade como foi listado pelo referido autor.

Outros gêneros, como a polca, passaram por transformações rítmicas e harmônicas, tornando-se híbridas ao juntarem-se ao tango e ao choro. Processo que também se verificou no contexto nacional. Por outro lado, desde o tempo das serenatas, Dutra continuou a cultivar as românticas modinhas, sem contudo ignorar o nascimento da *canção* brasileira.

O compositor procurou adaptar as suas obras de acordo com os contextos profissionais e artísticos que necessitava, indo do carnaval ao teatro de revista, passando pelos reclames e a radiodifusão. Nestes espaços, produziu obras novas, mas também utilizou-se de paródias ou rearranjou obras antigas.

No contexto de modernização da cidade, Dutra foi um artista atento e não se furtou da crítica e da sátira aos costumes, personagens, fatos e problemas urbanos. Questões que procurou representar nas suas músicas através das temáticas das letras e dos títulos, porém, sempre associados a um gênero musical apropriado.

Embora no Sul do país, Octávio Dutra acompanhou o contexto de emergência da música brasileira, compondo sambas-maxixe e sambas-canção, buscando se integrar ao processo de consolidação deste gênero como símbolo de identidade nacional nos anos trinta. Também incursionou pelo regionalismo, deixando algumas canções escritas para o contexto do teatro musicado.

Numa atitude modernista, procurou promover o diálogo entre os terrenos erudito e popular, experimentando aproximações e fusões, tanto de instrumentos musicais, quanto de recursos estilísticos e composicionais. Ao terminar seus dias no comando da orquestra da *Guarda Velha*, optou novamente pela mediação. Através de um repertório variado que abarcava toda a sua trajetória, manteve a tônica do choro e da seresta, o som boêmio das *mágoas do violão*, sua principal escola de formação, atuação e composição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da abordagem da experiência artístico-profissional do violonista e compositor gaúcho Octávio Dutra (1884-1937) pode-se compreender, pela perspectiva historiográfica, como a sua obra foi delineada e desenvolvida dentro do incipiente *campo* da música na cidade Porto Alegre e no contexto geral da música popular brasileira urbana.

A partir dessa abordagem pode-se também perceber como o processo de emergência e consolidação da música popular brasileira se desenvolveu fora do eixo central do país durante a Primeira República.

Muito diferente do que se tinha registrado na literatura sobre esse tema, o fenômeno de transformação e modernização dos gêneros musicais não ocorreu somente nos grandes centros do país, tendo sido Octávio Dutra, um dos músicos que participaram e contribuíram ativamente para esse processo no âmbito local.

Com a renovação do campo cultural nacional, os modernistas vinculados ao campo erudito, seguindo as idéias de Mário de Andrade, buscaram a pureza da música folclórica e o mundo rural. Para tanto, ignoraram a música urbana dita “popularesca”. Embora partidário do modernismo, o compositor Villa-Lobos, também violonista, desenvolveu sua obra de maneira independente, absorvendo também a estética da música urbana dos *chorões*. A sua atuação nos universos erudito e popular e as particularidades da sua obra aproximaram-no da figura do mediador.

No entanto, ao contrário dos modernistas, os músicos populares, que atuavam no espaço urbano buscavam justamente a mistura, como foi o caso, por exemplo, de Catullo da Paixão Cearense, Pixinguinha e Sinhô, entre outros. Nesse contexto, o popular violão passou a ser eleito um símbolo de brasilidade, por sintetizar o acompanhamento das modinhas e da canção, os contracantos do choro e o ritmo sincopado da batida do samba.

Faltava, no entanto, encontrar uma posição para a obra de Octávio Dutra nessa história. Para resolver o enlace, o cotejamento com as idéias apresentadas no primeiro capítulo, a respeito da construção de uma tradição musical popular, foram importantes para se chegar à uma conclusão. Principalmente por salientar que na história da música, tanto “erudita” como “popular, existia uma pluralidade de tempos

e tradições. Contudo, ainda não se conhecia o *campo musical* em que o compositor atuou.

Ao utilizar-se de empréstimo o conceito de *campo* desenvolvido por Pierre Bourdieu, pode-se melhor investigar como se apresentava inicialmente o ambiente musical no qual o compositor desenvolveu a sua obra. Em correlação com uma diversificada bibliografia sobre a cena cultural da cidade de Porto Alegre, esse autor foi importante para compreender que o *campo musical* provinciano rumou de um período de amadorismo no final do séc. XIX à profissionalização nas primeiras décadas do séc. XX.

O trabalho de mapeamento do *campo* mostrou que a inicial conjuntura provinciana que a cidade de Porto Alegre apresentava ao final do séc. XIX, perpassou diversas épocas de transição até meados dos anos de 1930. Através da abordagem dos autores que se ocuparam do tema, complementado pela fala dos cronistas, foi verificado que as práticas sociais herdadas do século XIX ainda repercutiam no cotidiano e no imaginário da sociedade, inclusive na obra de Octávio Dutra.

Nesse sentido, pode-se compreender como que a sua experiência se principiou na cidade provinciana, perpassou a chamada *Belle Époque* porto-alegrense até chegar à moderna cidade dos anos 1920 e 1930. Períodos nos quais a cidade antiga passou a incorporar “ares” de modernização, refletidos na melhoria estrutural, na expansão da vida pública e na introdução de hábitos cosmopolitas, com o surgimento de Cafés, Confeitarias, livrarias e estabelecimentos noturnos.

Através do reconhecimento do *campo musical*, também compreendeu-se melhor como se delineou a experiência profissional e artística de Octávio Dutra nesses períodos de constantes transformações sociais e culturais. Ao se conhecer de forma mais detalhada e profunda os aspectos que envolveram a sua formação profissional e a atuação artística, estes revelaram as diversas formas de *mediação cultural* que desenvolveu dentro do campo da música.

Encontrou-se em Napolitano, o *conceito de mediação* numa definição mais próxima da realidade histórica e social de Octávio Dutra. No contexto da tese, tal conceito pode ser pensado em relação ao espaço e ao lugar em que ocorreram as



mediações (rua, teatro, etc), ao sujeito histórico e o seu papel de mediador (músico, violonista) e ao gênero musical (híbrido) como resultado da mediação<sup>599</sup>.

Pode-se constatar que em Porto Alegre, Octávio Dutra entrecruzou expressões de tradição e de modernismo frente a um *campo* artístico conservador, porém, em plena transformação e em vias de autonomização. A sua formação, atuação e obra pautaram por aproximações e diálogos entre referências populares e eruditas.

Apesar do conservadorismo, da prática amadora e da falta de autonomia do *campo musical* porto-alegrense, a atuação de Dutra como *mediador cultural* se deu em praticamente todas as esferas do ofício musical. Por esta razão, teve que desenvolver sua atividade artística num *campo* musical diversificado e em fase de formação.

Durante a sua trajetória, buscou a promoção social para vencer preconceitos e conquistar seu espaço como violonista, regente e compositor de música popular. Durante mais de três décadas, entre os anos de 1900 e 1935, compôs e registrou através de partituras e fonogramas uma parte significativa da sua produção musical.

Nesse sentido, pode-se enquadrar o sujeito Octávio Dutra entre aqueles músicos mediadores da Primeira República que transitaram e atuaram entre os múltiplos espaços culturais e estavam inseridos conjuntamente na prática da música de tradição escrita (partitura) e na música de tradição oral (saraus, serenatas, carnaval).

Ao identificar e contextualizar na obra de Octávio Dutra essas expressões de mediação, concluiu-se que as mesmas perpassaram os terrenos erudito e popular, os espaços comerciais e artísticos, bem como expressões de tradição e modernismo.

Constatou-se inclusive, que o próprio compositor tratou de dividir a sua obra em dois períodos distintos. O primeiro como autodidata, quando “não sabia música” e outro como conhecedor de uma tradição escrita, quando “já sabia música”, referindo-se ao tempo em que estudou no Conservatório de Música, entre 1909 e 1911.

Durante o início da primeira fase da experiência artística de Octávio Dutra, em fins do séc. XIX, pode se verificar que a distância entre a música erudita e a música

---

<sup>599</sup> NAPOLITANO (2005; 2007).

popular, simbolicamente travada entre violão e piano, ainda revelava-se imensa dentro do campo musical. Ao primeiro era reservado o espaço da rua e ao segundo um lugar de destaque na sala de visitas.

Seu primeiro contato com o violão e o bandolim, no contexto das serenatas, valeram-lhe o título de boêmio. No entanto, suas publicações em partituras privilegiavam o piano. Nesse sentido, pode-se verificar que o compositor foi pioneiro ao utilizar conjuntamente o violão e o piano no ofício musical. Compreendeu-se que a opção pela mediação era um caminho necessário para o reconhecimento social, uma forma de sobrevivência econômica e de expressão artística.

Cabe salientar que grande parte das partituras que publicou foram simplificadas rítmica e harmonicamente, visto o caráter comercial e o amadorismo do público consumidor. No entanto, sua interpretação era conhecida pelas “harmonias dissonantes e acordes difíceis”. Nesse sentido, concluiu-se que Dutra mantinha dois modelos de acompanhamento: um que gravava nos discos e registrava nas partituras e outro mais livre que utilizava nos momentos de improvisação junto aos grupos de choro, saraus, serenatas, etc.

Ao analisar a sua experiência de formação musical, pode-se constatar que a partir dos estudos teóricos no Conservatório, Dutra passou não somente a escrever, mas corrigir e reescrever suas antigas composições na pauta musical. O caderno de pauta, muitas vezes comprado na *Casa Mariante* ou na *Casa D'Aló*, tradicionais estabelecimentos comerciais da Rua dos Andradas, passou a integrar o seu material de trabalho. O novo *status* como professor de instrumentos, de teoria e canto garantiu a ampliação e a longevidade de seu curso particular de música até seus últimos anos de vida.

Conclui-se ainda que o seu aprendizado teórico também lhe possibilitou o registro de suas obras numa escrita padrão das partituras comerciais executadas nos saraus e salões. Nesse caso, não necessitava mais pagar um outro músico para escrevê-las na pauta.

Por outro lado, pela sua identificação com o violão, deixou registrado algumas composições e estudos originais para o instrumento, uma novidade para a época na cidade, visto que não se tem registro de publicação de obras instrumentais populares escritas na pauta exclusivamente para esse instrumento no Rio Grande do Sul, tradicionalmente executado “de ouvido”.

Outra possibilidade de registro autoral de suas obras ocorreu com o advento das gravações mecânicas. O compositor, ao mesmo tempo em que teve que se adaptar às novas tecnologias sonoras, beneficiou-se dessas inovações como novas formas de registro. Nesse período organizou seu famoso grupo, o *Terror dos facões*, vindo a tornar-se em 1915 campeão nacional de registros autorais de fonogramas.

Entretanto, pelo que se pode avaliar, com o fechamento das gravadoras de discos na cidade, encerrou-se a carreira discográfica autoral de Octávio Dutra. Embora tenha tentado gravar novamente, sua permanência aqui foi decisiva para silenciar suas últimas fases composicionais.

Nesse contexto, foram para o Rio de Janeiro, em meados dos anos trinta, o flautista Dante Santoro, que mais tarde se tornaria o líder do grupo Regional da Rádio Nacional, e o pianista Radamés Gnattali, que se consagraria regente e arranjador da Orquestra da mesma rádio.

Com o fim da “geração gramofone” em Porto Alegre, Octávio Dutra, diferentemente de Santoro e Gnattali, não conseguiu novos contratos para sair da cidade e gravar. No entanto, suas obras seriam interpretadas e registradas por colegas de profissão e ex-alunos, que se destacaram no centro do país, como foi o caso do próprio flautista Dante Santoro e do bandolinista Pery Cunha.

Remonta desse tempo a histórica dificuldade dos músicos gaúchos, que aqui permaneciam, de não conseguirem gravar e divulgar nacionalmente suas músicas. Uma dificuldade geográfica que, praticamente, atravessou o século XX. Tal problema, obviamente, reduziu o registro fonográfico da música produzida no Estado. A exceção dessa regra, foi, sem dúvida, a produção musical e o sucesso nacional de Lupicínio Rodrigues.

No final dos anos de 1910 e início de 1920, sua participação foi mais efetiva no contexto dos cordões e blocos carnavalescos. Além da sua atividade como ensaiador e regente, Dutra deixou registrado um grande repertório de músicas carnavalescas, arranjadas para piano, voz e grupos instrumentais. Nesse período organizou sua orquestra popular “Os batutas”. Pode-se constatar que o antigo grupo de choro *Terror dos facões* deu lugar a uma orquestra com influências do jazz, dos modismos nacionais, da música de Pixinguinha, do emergente samba e das marchas carnavalescas.

Nos anos vinte, Octávio Dutra foi convidado a divulgar sua música popular no contexto da incipiente radiodifusão, sendo pioneiro o seu posto de direção artística

do Regional da Rádio Gaúcha. Coube a Dutra fazer arranjos dos sucessos nacionais da época, acompanhar cantores (as) e rearmonizar suas antigas produções, principalmente valsas e choros. Nesse contexto criou a “Guarda Velha”.

Nessa orquestra mista, reuniu instrumentos de sopro, madeira e metal, instrumentos de arco e de cordas dedilhadas. Muitas músicas tinham também a participação vocal. Pode-se entender que, pelos arranjos dessa época, suas obras atestam os primórdios da orquestra do rádio, visto que combinou violino, violoncelo, baixo, saxofone, trompete e clarinete aos sons da flauta, violão e cavaquinho.

No quarto capítulo, pode-se verificar como a sua obra estava inserida nos contextos de tradição e modernismo musical e como expressou *representações* da cidade e da sociedade local. Através da análise de um repertório representativo da sua obra e da sua trajetória, foi possível verificar diálogos com as novas invenções e tecnologias que estavam transformando o cotidiano, os novos ritmos e os novos espaços de sociabilidade urbana.

Importante foram as observações de Napolitano a respeito da relação entre os conceitos de tradição e modernização empregados na tese. Como o autor verificou no contexto nacional, observou-se também em Porto Alegre, através da obra de Octávio Dutra, que a música popular estava diretamente imbricada no processo de modernização.<sup>600</sup>

Segundo as idéias de Napolitano, retomadas nesta investigação, num determinado momento histórico, tende-se a determinar o que é moderno e o que é arcaico. Partindo deste princípio, a investigação mais apurada do repertório do compositor, constituído principalmente de valsas, marchas, choros e sambas, pode demonstrar a sua ampla gama de influências musicais recebidas durante a sua experiência na cidade de Porto Alegre, entre 1900 e 1935, último registro composicional<sup>601</sup>.

As composições da sua primeira fase, denominada *Bando do Octávio*, demonstraram resquícios dos gêneros musicais europeus, como a polca, a valsa e a mazurca. No entanto, a influência das serenatas e da música popular já podiam ser

---

<sup>600</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2005.op. cit

<sup>601</sup> Tem-se registro que em 1935 Dutra compôs a comédia musical regional *Rancho Abandonado*, a polca-choro *Sai da frente*, dedicada à Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e o samba *O emperrado*, dedicado ao sobrinho Danton Dutra. No entanto, informa Sonia Paes Porto em depoimento, que o compositor ainda registrou composições em 1937 no seu leito de morte, porém, estas não foram localizadas.

percebidas, pela inserção rítmica da síncopa e pelos instrumentos utilizados, como o bandolim, a flauta e o violão.

No decorrer da sua experiência musical, Dutra procurou manter presente a temática das serenatas, primeiramente como prática social e posteriormente apenas como uma representação simbólica, ora associada a um gênero musical ou a uma temática dentro do repertório. Em diversos contextos, procurou preservar no imaginário social o ambiente das serenatas através das Revistas Musicais, nas gravações, nas músicas de carnaval e nas apresentações nos programas de rádio nos anos vinte e trinta.

No que tange às suas composições posteriores ao período de ingresso no Conservatório, manteve-se fiel à linha de música instrumental e vocal através do emprego dos principais gêneros em voga. No entanto, já pode-se encontrar implícitos e explícitos, alguns elementos musicais e indicações técnicas que fazem referência a sua experiência de mediação com o campo da música erudita.

Entretanto, por se identificar desde a juventude com a música popular, Dutra não utilizou formas eruditas canônicas (concerto, sinfonia, etc). Porém, em determinados momentos arranjou árias de operetas, organizou recitais de música brasileira em salas de concerto, adaptou temas de música erudita para gêneros populares e compôs estudos técnicos para diversos instrumentos.

Em uma parte significativa das obras, empregou “sinais de expressão” e indicação de “andamentos” em italiano, principalmente nas peças para piano e nas suas orquestrações. Caracteristicamente eram sinais típicos do universo erudito, como *ritardando*, *largo espressivo*, *rallentando*, *allegro moderato*, *a tempo*, etc., os quais não eram usados comumente no universo da música popular. Tais indicações procuravam melhor determinar a sua necessidade de expressão e compreensão, visto que o leitor da partitura nem sempre estava familiarizado com o universo estético e estilístico do compositor.

Ainda como reflexo do campo erudito, significativos foram os conhecimentos de harmonia e contraponto aprendidos com o maestro Murilo Furtado, a quem considerava “o maior músico rio-grandense”. Esses estudos permitiram-lhe fazer e registrar os arranjos e orquestrações de suas obras, bem como de famosos compositores e mastros atuantes no campo erudito e popular em voga na época, como Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá e Henrique Vogeler. No campo popular buscou aproximações estilísticas com a obra de Catullo da Paixão Cearense,

principalmente através das modinhas e principalmente de Pixinguinha, através dos choros e sambas.

Pode-se concluir também que Dutra passou por vários estágios dentro do contexto das revistas musicais. Iniciou apresentando apenas alguns números musicais isolados, depois passou a compor em parceria com colegas e posteriormente a escrever inteiramente o roteiro e a música. Suas obras nesse gênero foram primeiramente influenciadas pelas revistas nacionais de sucesso que por aqui circulavam.

No entanto, nas últimas obras, já apresentavam elementos musicais e literários que apontam para uma aproximação com o regionalismo, como foi o caso da Comédia Regional Gaúcha, a qual intitulou *Rancho abandonado* (1935), em que incluiu a canção *Cabocla farroupilha*. Conforme foi visto, em todo o âmbito brasileiro, após os revolucionários anos de 1930 sucedeu um interesse coletivo pelas coisas brasileiras<sup>602</sup>.

Essa tendência regionalista, surgida primeiramente no campo literário, foi seguida por representações e pelo resignificado da figura do gaúcho na sociedade rio-grandense. No mesmo ano de 1935, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha foi encenada no Theatro São Pedro a ópera *Farrapos*<sup>603</sup>, de autoria de seu colega de rádio, o compositor e maestro Roberto Eggers. Também neste ano foi realizada oficialmente a revisão do *Hino Rio-grandense*, composto em 1838 por Joaquim José de Mendanha por ocasião da Revolução Farroupilha<sup>604</sup>.

Ao final da sua vida, mesmo tendo composto dentro de uma diversidade muito grande de gêneros musicais, Octávio Dutra tornou-se mais conhecido como compositor de valsas. Valsas sentimentais que evocavam o passado da cidade, ao tempo das românticas serenatas ao violão. Valsas brasileiras, praticamente “porto-alegrenses” pelas temáticas, na opinião dos amigos e ouvintes.

Ao mesmo tempo em que mantinha no repertório suas valsas, Octávio Dutra passaria a compor músicas dentro do gênero *samba*, a partir da década de 1920. Na verdade, sambas-maxixe, ao estilo dos compositores identificados como sendo da “primeira geração” do samba, como Donga e Sinhô.

---

<sup>602</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>603</sup> EGGERS, Roberto. FARIA CORREA, Manoel Joaquim de. *Farrapos*. Libreto. Porto Alegre, 1936.

<sup>604</sup> REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980. p. 229.

Tais cruzamentos convergiram para a problematização de duas questões centrais relativas à conclusão da tese: a primeira apontou para uma interrogação sobre uma possível necessidade de culto ao passado como forma de resistência à modernidade, visto que, em parte, Octávio Dutra manteve-se fiel ao antigo repertório de valsas e choros que iniciara a sua trajetória; e a segunda convergiu paradoxalmente para a tentativa de manter-se profissionalmente em sintonia com o moderno processo histórico-social de desenvolvimento e consolidação da música popular brasileira, a qual estava em transformação no centro do país e já produzira sua maior síntese que foi o *samba*.

A questão foi resolvida evocando-se a figura do mediador. Por ter sido um compositor identificado com a música popular, antes considerada “música inferior” e de “baixa classe”, Octávio Dutra procurou desenvolver sua estética mesclando a experiência adquirida nas serenatas e nos grupos de choro aos conhecimentos teóricos da música erudita. No entanto, procurou se expressar através do que era essencialmente popular em sua época, ou seja, a modinha, o choro, as valsas, as marchas carnavalescas e o samba.

Ao compor indiscriminadamente para violão ou piano, ícones da cultura popular e das elites, ao misturar violino e cavaquinho, ópera com samba, o compositor representou uma quebra de fronteiras entre o tradicional e o moderno, entre o que era supostamente considerado erudito ou popular, assumindo definitivamente o que hoje podemos chamar de uma postura de mediação, inclusive temporal.

Como uma orientação para futuras pesquisas, reconhece-se que alguns temas e documentos abordados de forma superficial nessa tese poderiam gerar novos interesses. Entre estes estão a possibilidade de reconstituição e montagem das peças para o teatro de revista; as músicas orquestradas para os grupos carnavalescos e orquestras radiofônicas; os personagens da boemia de Porto Alegre abordados em suas músicas; as gravações, edições de músicas e a memória de Octávio Dutra pós-1937; e a história de atuação da Orquestra Brasileira Octávio Dutra, criada entre os anos 1960 e 1970.

Embora o roteiro, os gêneros musicais e as letras das Revistas Musicais terem revelado detalhes importantes acerca da representação da sociedade da sua época, conforme foi demonstrado no quarto capítulo, um fator dificultou um estudo histórico analítico mais apurado da parte musical das revistas em um todo: a desconexão das partituras com as letras.

Dentro desse popular gênero dramático-musical, reconhece-se que tampouco os maestros e como os autores se preocupavam em registrar as músicas (gêneros) junto ao roteiro escrito, visto que a cada período, pela efêmera temática de fatos e costumes, novas revistas surgiam, exigindo a composição de novas letras.

No entanto, acredita-se que algumas cenas das revistas musicais de Octávio Dutra podem ser resgatadas. Através de um trabalho de revisão mais detalhado, de pesquisa em jornais, pode-se tentar identificar no montante do seu repertório quais foram as músicas, paródias e gêneros que utilizou para sonorizar as cenas das suas revistas autorais e parcerias, com vistas à uma nova encenação.

A temática exposta nessas revistas e no seu repertório em geral também parecem gerar novos interesses. Partindo da idéia de que a música popular das primeiras décadas do século XX poderia ajudar a revelar “zonas obscuras” da história<sup>605</sup>, principalmente acerca das camadas mais populares da sociedade, compreende-se que uma análise mais pormenorizada desse tempo noturno e boêmio “sonorizado” por Dutra em Porto Alegre pode gerar interesse tanto para a História Social quanto para a História Cultural.

Nesse sentido, além do contexto das românticas valsas e dos *choros* instrumentais, foi possível perceber, em boa parte da obra de Dutra, a inserção e a crítica à personagens do mundo noturno que passaram a ser visualizados com a modernização da cidade: os bolinas (que surgem com o bonde, personagem temível, também conhecido como 'mão boba'), chaleiristas, almofadinhas, vigaristas, gigolôs, malandros. No Teatro de Revista sua música também circulou por temas do cotidiano: falta de dinheiro, cavação, jogo do bicho, vícios, violência dos becos à noite, pilhéria sobre os caipiras do interior na capital, prostituição, afro-religiões, políticos desonestos, etc.

Constatou-se que a sua obra orquestral também apresenta-se fragmentada e incompleta, motivo pelo qual que não teve um estudo mais aprofundado nesta tese. A escrita das partes instrumentais, em algumas músicas, está completa, não existindo a grade geral nem a parte que cabia aos instrumentos de cordas dedilhadas e percussão. No entanto, acredita-se que seja possível um trabalho de reconstituição.

Por fim, a memória de Octávio pós-1937 até o redescobrimiento da sua obra nos anos 90 parece ser um outro assunto relevante. Pensar como a sua música, suas gravações, seus alunos e colegas sustentaram suas lembranças até os anos

---

<sup>605</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. 2000. op. cit.



de 1970 e foram reavivadas a partir dos anos 1990, devido principalmente ao empenho de seus discípulos, às pesquisas acadêmicas, projetos culturais e ao renovado interesse nacional pelo *choro*.

Após a morte de Octávio Dutra em 1937, pode-se constatar que a sua música não silenciou como um todo. Foi gravada por Dante Santoro, Trigêmeos vocalistas, Pery Cunha, entre outros artistas ligados aos chorões do centro do país. Programas radiofônicos apresentaram suas obras com freqüência inclusive em Porto Alegre e São Paulo. E uma série de composições ainda foram impressas em partituras no centro do país nos anos 1950, provavelmente vendidas para casas editoras por sua esposa Diamantina e a filha Dioctavina, visto que as mesmas nunca receberam qualquer pensão nem pagamento de direitos autorais sobre a execução ou gravação das suas obras.

Conforme já foi abordado, por ter sido bastante popular em sua época, por mais de quatro décadas Dutra ainda seria lembrado com freqüência em Porto Alegre pelos músicos da noite, cronistas, colegas e principalmente familiares e alunos. No entanto, o fato concreto que mais pode justificar essa memória e reverência foi, sem dúvida, a criação da peculiar “Orquestra Brasileira Octávio Dutra” em 1961.

Essa orquestra popular, conforme lembra Joaquim Machado, professor de violão e ex-integrante, era regida pelo sobrinho de Octávio Dutra, Voltaire Dutra Paes<sup>606</sup>. Sob sua batuta, a orquestra atuou por mais de quinze anos em Porto Alegre e no interior do Estado, tocando inclusive com Pixinguinha. Violonistas ilustres fizeram parte da orquestra como Jessé Silva, Darcy Alves, entre tantos outros da área de sopros (madeiras e metais) e cordas (violinos, violões e bandolins).

Anos mais tarde, passou a chamar-se OFIPPA – Orquestra Filarmônica Popular de Porto Alegre, mas o seu patrono continuou sendo Octávio Dutra. A OFFIPA encerrou suas atividades no final da década de setenta com a morte do maestro Voltaire Dutra Paes. A pesquisa da história desta peculiar orquestra e seus integrantes, muito ex-alunos de Dutra, também seria um tema relevante para novas pesquisas.

Pelo esforço do jornalista Dante Pianta desde os anos 1960, o qual encaminhou solicitação à Câmara de Vereadores, Dutra que tanto fez pelo carnaval de rua de Porto Alegre, teve uma justa homenagem nos anos oitenta. Em 1984

---

<sup>606</sup> ENTREVISTA com Joaquim Machado. Registrado por Márcio de Souza na residência do depoente, em Porto Alegre, na rua Gomes de Freitas, bairro Jardim Itu, durante o ano de 2006.

foram comemorados os cem anos do seu nascimento e ao que tudo indica, não passou em branco pelas autoridades e comunidade cultural. A Câmara votou e Octávio Dutra virou nome de rua em Porto Alegre, no bairro Santa Tereza<sup>607</sup>.

No entanto, no decorrer das pesquisas, pode-se constatar que o seu acervo musical ainda não teve um destino correto, encontrando-se guardado por familiares. No museu de Porto Alegre Lopo Gonçalves encontra-se apenas guardado o seu violão, fabricado pela “Guitarra de Prata”, tradicional loja de instrumentos musicais situada no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, antigo reduto dos chorões. Uma homenagem justa, visto que, após sua morte, passou a ser lembrado, entre outros títulos, como o “violonista de estimação da cidade”.

Enfim, como pode ser verificado ao longo desta tese, a música de Octávio Dutra teve as particularidades de um artista e ao mesmo tempo, como criações de um sujeito histórico, foram o reflexo de seu tempo.

A morte de Octávio Dutra em 1937 não determinou um fim de uma geração, de uma prática musical ou de um estilo de tocar. Muito pelo contrário, como pode-se compreender, a sua experiência pioneira influenciou uma geração de músicos populares locais, os quais continuariam a atuar na cidade e no centro do país, nos mais variados espaços da música, como bem lembrou Lupicínio Rodrigues.

No funeral, o colega e maestro Roberto Eggers executou a *Marcha Fúnebre* de Chopin com a orquestra da Rádio Gaúcha. Mas, o ator e radialista Pery Borges, seu amigo e colega de boemia, homenageou-o de outra forma. Ao ouvir “umas notas perdidas de um violão noturno e sonolento num modesto restaurante do mercado público”, como descreveu numa rádio-crônica, estas “caíram-lhe na alma como novos pingos d’água, não de Chopin, mas do pranto musical dos violões chorosos”.<sup>608</sup>

Era esse boêmio seresteiro de Porto Alegre, do tempo das “mágoas do violão”, que precisava ser homenageado. Compreendendo essa realidade, o poeta Ovídio Chaves, seu aluno e discípulo, dedicou-lhe um breve poema para ser lido na Rádio Gaúcha, no programa do Piratini, seu sucessor. Ao final do texto, escrito de improviso num rascunho, um breve recado: “*Piratini, fiz quatro versos diferentes para vocês escolherem. Sempre teu, Ovídio Chaves. Junho de 1937.*”

<sup>607</sup> PIANTA, Dante. *O maestro Otávio Dutra e a música popular de sua época*. In: *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 24 de agosto de 1975.

<sup>608</sup> BORGES, Pery. *Violões que choram*. Rádio-crônica. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, junho de 1937.

Ele dorme! (e não dormia!)  
Que destino bom o seu:  
Junto a um violão se esquecia  
De dormir, - Até que um dia  
Para sempre, adormeceu...

Este (um santo!) Octávio Dutra  
Que dorme um sono profundo  
Com seu violão seresteiro  
Lá no céu será o padroeiro  
Dos boêmios de todo o mundo

Nunca mais as serenatas!...  
As estrelas se apagaram,  
Os bordões todos calaram  
Quando ele adormeceu  
E a cidade desolada  
Diz aqui, nesta morada,  
Que Octávio Dutra morreu...

As janelas sempre abertas,  
Mas, nas calçadas desertas,  
Nunca mais escutarão  
O Octávio Dutra que agora,  
Sempre boêmio como outrora  
Dorme abraçado ao violão...<sup>609</sup>

---

<sup>609</sup> NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. *Álbum compilado pelo autor contendo críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais*. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLBUM *Perrone*. Porto Alegre: Litografia Engel, s.d.[1906].
- CONEGUNDES, João de Souza. *Lyra de Apolo: álbum de lindas modinhas, recitativos, lundus e canções*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1898.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (1928). São Paulo: Martins Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Evolução social da música no Brasil (1939)*. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Compêndio sobre a música brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Música e jornalismo*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ANGIOLETO. Para o Barrios e o Dutra. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 de outubro de 1915.
- BANDEIRA, Manuel. Literatura de violão. In: *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, abril 1956, nº 04. P.8-9.
- BARROS, Hemetério de. *Memórias de um carnavalesco*. Porto Alegre: Guapel, 1986.
- BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História*. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 32.
- BEZERRA, Holien Gonzalves. E.P. Thompson e a teoria na História. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, (12), out. de 1995. p.15,126.
- BIERI, Frederico. *O canto escolar*. Porto Alegre: Krahe & Cia., 1906.
- BORGES, Vavy Pacheco Borges. O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia. In: *Revista Horizontes*, Bragança Paulista, v. 19, p.01-10, jan/dez. 2001.
- BORGES, Pery. Violões que choram. Rádio-crônica. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, junho de 1937.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.
- BRANCO, Carlos. *A música em Porto Alegre*. Porto Alegre: s.ed., 1998.

- BRITO MENDES, Julieta de. *Canções populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Ribeiro dos Santos, 1911.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CAGGIANI, Ivo. *Carlos Cavaco: a vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.
- CARNAVAL! *Jornal da Manhã*. Porto Alegre, 18 de dezembro de 1932. p. 09.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pagé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988.
- CATÁLOGO GERAL DE DISCOS DUPLOS ODEON. Rio de Janeiro. [1925].
- CATÁLOGO DA CASA A ELÉCTRICA. Discos Rio-grandense. Porto Alegre, julho de 1913.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CONSTANTINO, Núncia Santoro de. A conquista do tempo noturno: Porto Alegre moderna: In: *Estudos Ibero-Americanos*. PURCS, v.XX, n.2, p. 65-84, dezembro, 1994.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- \_\_\_\_\_. Sinfonia brasileira. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: EDUSP, 1985. Tomo xxxiv. P.21-33.
- \_\_\_\_\_. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *ArtCultura – Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*. Nº 09, 2004.
- CORTES, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976.
- DAMASCENO, Athos. *Imagens sentimentais da cidade*. Porto Alegre: Globo, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre do século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- DESAN, Susane. Massas, comunidade e ritual na obra de E.P. Thompson e Natalie Dawis. In: *A Nova História Cultural*. Lynn Hunt, org. São Paulo, Martins Fontes, 1995. p. 62-96.

- DICCIONARIO ELETRÔNICO CRAVO ALBIN DE MPB. Verbetes Otávio Dutra. Disponível em < [www.cravoalbin.com.br](http://www.cravoalbin.com.br) >. Acessado em 27 de agosto de 2005.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.
- DISCOS RIO-GRANDENSE. Jornal *O Diário*. Porto Alegre, 22 de julho de 1913.
- DUVAL, Adriana Ruschel. *Retratos sonoros: imagens radiofônicas de Nilo Ruschel sobre o urbano gaúcho de 1937*. Tese de doutorado/PUCRS. Porto Alegre, 2006.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977.
- FALCON, Francisco. *História cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- FARIA, Arthur de. *A música de Porto Alegre: as origens*. Porto Alegre: SMC, 1995.
- \_\_\_\_\_. RS: um século de música. Porto Alegre: CEEE, 2001.
- FORTINI, Archymedes. *Revivendo o passado*. 2ª série. Porto Alegre: Sulina, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Histórias da nossa história*. Porto Alegre: Grafipel, 1966.
- FRANCESCO, José de. Revista *A tela*. Porto Alegre, 31 de maio de 1929.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre e seu comércio*. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983.
- FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no Rio Grande do Sul no séc. XIX. In: *Enciclopédia Riograndense*. Vol. 2. Porto Alegre: Editora La Salle, 1956. pp. 163-182.
- \_\_\_\_\_. A música no Rio Grande do Sul. In: *Rio Grande do Sul: Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, 1964. pp.199-202.
- FREITAS, Décio. Et Ali. *RS: cultura e ideologia*. Org. José H. Dacanal. E Sergius Gonzaga. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- GALERIA DE ARTE. Octávio Dutra. Jornal *O Independente*. Porto Alegre, fevereiro de 1915.
- GARGALHADAS: *monumental coleção de modinhas, lundus, etc*. 2ª ed. Pelotas: Livraria Universal, 1889.
- GOUVÊA, Paulo de. *O grupo – outras figuras – outras paisagens*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- INTERESSANTE Record! Jornal *A noite*, Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1915.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre, Movimento: 1981.
- \_\_\_\_\_. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- KRAWXZYK, Flávio et ali. *Carnavais de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultural, 1992.
- LAZZARI, Alexandre. *Certas coisas não são para que o povo as faça: carnaval em Porto Alegre: 1870-1915*. Dissertação de mestrado/PUCRS. Porto Alegre, 1998.
- LEONETTI, Savério. Org. *Álbum de modinhas*. Porto Alegre: Casa A Eléctrica, [1923].
- LOVE, Joseph L. *O regionalismo gaúcho e as origens da revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LUCAS, Maria Elisabeth. "Classes dominantes e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização" In: *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. pp. 151-167.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: IMS, 2007.
- MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/IEL, 1978.
- MAZERON, Gaston Hasslocher. *Reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Selbach, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Reminiscências de Porto Alegre*. Jornal *Correio do Povo*. Porto Alegre, 08 de fevereiro de 1948.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias da cidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.

- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo, Contexto, 1992.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Sonoridades paulistanas – final do séc. XIX ao início do séc. XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- MÜLLER, Liane Susan. Vivências negras em Porto Alegre na virada do século XX. In: *HISTÓRICA*. Revista da Associação de Pós-Graduandos em História da PUCRS, n. 3, 1998. Porto Alegre, APH/PUCRS.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- \_\_\_\_\_. História e arte, história das artes ou simplesmente história? In: *História: fronteiras*. XX Simpósio Nacional da ANPUH. Vol. II. Florianópolis: julho de 1999. p. 901-909.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NOTAS DE ARTES. *Porto Alegre sentimental através das valsas de Octávio Dutra*. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 de julho de 1933. p. 13.
- O CARNAVAL DE 1933. *Jornal da Noite*, Porto Alegre, 18 de fevereiro de 1933.
- OCTÁVIO DUTRA. *Jornal Diário da Noite*. São Paulo, 08 de junho de 1963.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2002.
- PAES, Pedro. Terror dos facões. In: *Memórias musicais*. Encarte CD. Rio de Janeiro: Sarapuí Produções/Petrobrás, s.d.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- \_\_\_\_\_. Org. *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- \_\_\_\_\_. Muito além do espaço urbano: por uma história cultural do urbano. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.16, 1995, p. 279-290.



- \_\_\_\_\_. Espaço, sociedade e cultura: o cotidiano da cidade de Porto Alegre. In: *História Geral do Rio Grande do Sul*. Tomo II, vol. 3. Passo Fundo: Méritos, 2007.
- PIANTA, Dante. *Adelina Dutra Paes, intérprete de Catullo*. *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de janeiro de 1976.
- \_\_\_\_\_. *O maestro Otávio Dutra e a música popular de sua época*. *Jornal Diário de Notícias*, Porto Alegre, 24 de agosto de 1975.
- \_\_\_\_\_. *Personalidades Rio-grandenses*. Vol. I. Porto Alegre: Edição do autor, 1962.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências de chorões antigos*. [1936]. Reedição. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- POMBO, Rocha. Diretor. *Revista O violão*. Nº 1-9. Rio de Janeiro, 1928-29.
- PORTO ALEGRE, Aquiles. *Val de Lirios*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1921.
- \_\_\_\_\_. *Jardim de saudades*. Porto Alegre: Wiedmann, 1921.
- \_\_\_\_\_. *História popular de Porto Alegre*. Org. Deusino Varela. Porto Alegre: Tipografia do centro, 1940.
- PRIKLANDNIKI, Fábio. Uma epopéia musical: A Eléctrica. In: *Revista Aplauso* nº 09. Porto Alegre, 2006. p. 18-21.
- REAL, Antonio Tavares Corte. *Subsídios para a história da música no RS*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1980.
- RECITAL OCTÁVIO DUTRA. *Jornal Estado do Rio Grande*. Porto Alegre, 7 de abril de 1931.
- RELATÓRIO de inauguração do novo edifício. [Instituto de Artes da UFRGS]. Porto Alegre: Globo, 1º de julho de 1943.
- REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições Musicais na Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954.
- RIO GRANDE DO SUL terra e povo. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1969.
- RODRIGUES, Sonia Maria Brauks. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas*. Porto Alegre: LP&M, 1995.

- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANMARTIN, Olinto. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969.
- SANTOS, Alcino e outros. *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)*. Por Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano, M.<sup>a</sup> de Azener (Nirez). Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 1º vol. P. 156-171.
- SCHIMIDT, Benito Bisso. *Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica*. In: Revista História Unisinos. Vol. 08. nº 10. Jul/dez de 2004. p. 131-142.
- SIQUEIRA, Batista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956.
- SOARES FILHO. *Compositores do Rio Grande do Sul: catálogo de obras de José de Araújo Vianna e Murilo Furtado*. Pelotas: Edição da Casa de Santa Cecília, 1983.
- SOUZA, Márcio de. Quem foi o Terror dos facões? Entrevista com Hardy Vedana. In: Revista *Assovio*. Porto Alegre: Corag, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Lembranças de Octávio Dutra*. In: Revista *Assovio* nº 08, p. 06. Porto Alegre: Corag, julho de 2001.
- \_\_\_\_\_. *Espia só... o violão de Octávio Dutra*. Texto do encarte do CD. Porto Alegre: Fumproarte, 2003.
- \_\_\_\_\_, NOGUEIRA, Isabel. A música (1889-1930). In: *História Geral do Rio Grande do Sul*. Tomo II, vol. 3. República Velha. Passo Fundo: Méritos, 2007. pp. 329-352.
- \_\_\_\_\_. *A despedida dos gaúchos: cartas de Octávio Dutra a uma gravadora de discos (1930-1931)*. In: *Escritas íntimas: tempos e lugares de memória*. Margareth Bakos org. Porto Alegre: Palier, 2008. p. 105.
- STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade: Porto Alegre: (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- TABORDA, Márcia., *História Social do Violão no Rio de Janeiro - 1870/1930*. Tese de doutorado em História Social/UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. A sonoridade brasileira. In: *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Unb, 2000.
- TEATRO. *Morreu Piratini, artista do povo e benfeitor de sua classe*. Jornal *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de julho de 1953.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular*. Rio de Janeiro: Circulo do livro, s.d.

TROVADOR RIO-GRANDENSE: *escolha de lindas poesias, modinhas, recitativos, lundus, romances, árias, canções, melodias e cantos populares*. 4ª edição. Pelotas: Livraria Universal, 1914.

TRUDA, Francisco de Leonardo. Dir. *O Guarany*: jornal musical. Porto Alegre, abril a julho de 1906.

UCHA, Danilo. *Jessé Silva: época de ouro*. Porto Alegre: Palomas, 1987.

UMA ENTREVISTA com Octávio Dutra, o festejado musicista patricio. Jornal *Última Hora*, Porto Alegre, 25 de fevereiro de 1925.

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1984. p. 94-100.

VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: SCP, 2006.

\_\_\_\_\_. *Jazz em Porto Alegre*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

\_\_\_\_\_. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre, Fumproarte, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VIOLÕES QUE CHORAM. Jornal *Folha da Tarde*. Porto Alegre, junho de 1937.

WISNIK, José Miguel. O modernismo e a música. In: *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p.29-34.

\_\_\_\_\_. SQUEFF, Enio. Os choros e o samba-clássico do caboclo doido. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

## FONTES DE PESQUISA

### 1. Fontes escritas

#### 1.1. Documentos do acervo da família de Octávio Dutra

### 1.1.1. Álbuns diversos

NOTÍCIAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado por Octávio Dutra. Críticas, crônicas e notas de arte de diversos jornais. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

ÁLBUM (CARNAVAL DE 1928). Bloco Passa fome e anda gordo. Músicas de Octávio Dutra. Álbum compilado pelo autor contendo letras e músicas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

ÁLBUM DE MODINHAS, lundus, cançonetas, fados, monólogos, etc, etc, - de diversos autores - repertório de Octávio Dutra. (nº 01). Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

C. C. OS BATUTAS. Músicas de Octávio Dutra. Álbum compilado pelo autor contendo letras e músicas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

CADERNO Nº 01. Repertório de Diamantina Dutra. Porto Alegre, s.d. Álbum compilado com repertório de diversos autores. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

CANÇÕES. Versos de diversos autores. Repertório de Octávio Dutra. Álbum compilado pelo autor contendo trinta e oito músicas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

CHOROS, POLCAS E TANGOS. Caderno nº 02. Álbum compilado pelo autor contendo trinta e oito músicas. Porto Alegre, 1922. [manuscrito].

GUARDA VELHA Nº 01. Repertório de Octávio Dutra. Álbum compilado pelo autor contendo 32 músicas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

VALSAS DE OCTÁVIO DUTRA. Álbum compilado pelo autor contendo trinta e uma valsas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

VALSAS DE OCTÁVIO DUTRA. Repertório do Terror dos facões. Álbum compilado pelo autor contendo trinta e oito valsas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Modinhas, lundus, cançonetas, fados, monólogos, etc, etc. De diversos autores. Nº 01. Repertório de Octávio Dutra. Álbum compilado pelo autor contendo setenta e quatro músicas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

VERSOS (CANÇÕES) de Octávio Dutra. Monólogos, modinhas, fados, romanzas, etc. Repertório de Octávio Dutra. Álbum compilado pelo autor contendo quarenta e oito músicas. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

### 1.1.2. Partituras e letras musicais

Editadas

BEATRIZ. Valsa. São Paulo, s.d.  
 BEIJOS. Samba. Porto Alegre: s.d.  
 CATITA. Valsa. Porto Alegre, s.d.  
 CELINA. Valsa. Porto Alegre: Hirtz & Irmão, 1911.  
 ESPALHA PATRULHA. Polca. Do álbum *Pétalas*. Porto Alegre, 1911.  
 GRATIDÃO. Valsa. Porto Alegre: Litografia J. Petersen, s.d.  
 MÁGOAS DO VIOLÃO. Choro. São Paulo: Bandeirante Editora Musical, 1952.  
 MARICAS. Tango sertanejo. Porto Alegre: Litografia João Petersen, 1924.  
 NILVA. Valsa. Porto Alegre: Typographia do Centro Portoalegrense, 1933.  
 PAX. Valsa. Porto Alegre: Lit. João Petersen, s.d.  
 SEMPRE NÓS. Tango-marcha. São Paulo: Mangione, s.d.  
 TEIMOSO. Choro. São Paulo: Edição A Melodia. S.d.  
 VALSA REPUBLICANA. Valsa. Porto Alegre, s.d.  
 VENCEMOS. Hino. Versos de Henrique de Casaes e música de Octávio Dutra. Porto Alegre, 1930.

#### Manuscritas

MEU CIÚME. Samba-canção. Letra e música de Octávio Dutra. S.d.  
 MULHER FINGIDA. Samba-canção. Letra e música de Octávio Dutra. S.d.  
 BOTA FORA ESSE NEGÓCIO. Tango. Música de Octávio Dutra. 1921.  
 SONHO DE JOCOTÓ. Marcha carnavalesca. Letra de Mário Totta e música de Octávio Dutra. 1925.  
 DESPEDIDA DOS GAÚCHOS. Marcha. 1930.  
 CONTINENTAL. Samba. Letra e música de Octávio Dutra.  
 PETIT CLUB. Maxixe. Porto Alegre, s.d.  
 SERENATA (CORÇÃO DE OURO). Chote. Porto Alegre, s.d.  
 SUPLICANDO. Romanza. Porto Alegre, 1921.  
 VOGA, VOGA. Barcarola. Porto Alegre, s.d.  
 ESTUDO DO DEDO POLEGAR. Tango. Porto Alegre, s.d.  
 ESPIA SÓ. Tango brasileiro. Porto Alegre, s.d.  
 CHORO COMPOSTO EM UM BONDE. Choro. Porto Alegre, s.d.  
 TERROR DOS FACÕES. Tango brasileiro. Porto Alegre, s.d.  
 PROFANAÇÃO. Samba. Porto Alegre, s.d.  
 CORÁLIA. Valsa. Porto Alegre, s.d.  
 SAI DA FRENTE! Polca-choro. Porto Alegre, 1935.

#### 1.1.3. Revistas Musicais

NICK WINTER EM PORTO ALEGRE. Revista de fatos e costumes. H. Vieira Braga e Octávio Dutra. Porto Alegre. s.d.  
 JUPE CULOTTE. Revista de fatos e costumes. H. Vieira Braga e Octávio Dutra. Porto Alegre, 1911. [manuscrito].  
 O CORONEL PEREIRA. Revista local. 15 números de música e poema originais de Octávio Dutra. Porto Alegre, s.d. [manuscrito].

RANCHO ABANDONADO. Comédia musicada em 1 ato e 2 quadros. Comédia regional gaúcha. Porto Alegre, 1936. [manuscrito].

#### 1.1.4. Panfletos de propaganda

AO POVO! Música de Octávio Dutra “O maxixe” da revista “Ai o meu cacete”. Porto Alegre, Livraria do Globo. S.d.

SENHORAS, SENHORITAS! Música de Octávio Dutra “Ceú aberto”. Porto Alegre, Livraria do Globo. S.d.

GRANDIOSO FESTIVAL do C.C. Os Batutas. Quarta Feira, 28 de julho de 1926.

## 2. Fontes sonoras

### 2.1. Discos gravados em Compact Disc (CD)

SOUZA, Márcio de. *Espia só... o violão de Octávio Dutra!* Duo Retrato Brasileiro. Porto Alegre: Fumproarte/Novodis, 2003.

FARIA, Arthur de. *RS: Um século de música.* Arthur de Faria org. CDs e encarte. CEEE. 2001.

*A FLAUTA MÁGICA de Dante Santoro.* CD e encarte. Porto Alegre: Fumproarte, 1995.

VEDANA, Hardy. Org. *A Eléctrica e os discos Gaúcho.* Livro e CDs. FUNARTE/PETROBRAS. 2006.

FARIA, Arthur de. Org. *Espia só...* Trilha sonora do documentário cinematográfico sobre Octávio Dutra. Guarujá Produções, 2010.

### 2.2. Fonogramas originais de Octávio Dutra (remasterizados de 78rpm)

CELINA. Grupo Terror dos Facões. Odeon, 1913.

BARCAROLA (VOGA, VOGA). Arthur Castro. Budd. Discos Gaúcho. 1920.

SEMPRE NÓS! Dante Santoro e Trigêmeos vocalistas. 1940

CORAÇÃO DE OURO (SERENATA). Grupo Terror dos Facões. Odeon, 1913.

OLHA O POSTE! Grupo Terror dos Facões. Odeon, 1913.

O MAXIXE! Grupo Terror dos Facões. Odeon, 1913.

### 2.3 Músicas de Octávio Dutra gravadas em Compact Disc (CD)

VALSA Nº 01. Duo Retrato Brasileiro.

ESPIA SÓ. Duo Retrato Brasileiro.

TERROR DOS FACÕES. Duo Retrato Brasileiro.

CELINA. Duo Retrato Brasileiro.

ESTUDO PARA O DEDO POLEGAR. Duo Retrato Brasileiro.

MÁGOAS DO VIOLÃO. Duo Retrato Brasileiro.  
 MEU CIÚME. Samba-canção. Hique Gomes. Arr. Arthur de Faria.  
 CHORO COMPOSTO EM UM BONDE. Duo Retrato Brasileiro.

#### 2.4 Fonogramas registrados em editor de música (MIDI)

CORÁLIA. Valsa. 1915. Editado por Márcio de Souza  
 PORCA Nº 02. Polca. 1900.  
 ESPALHA PATRULHA. Polca. 1910.  
 SUPLICANDO. Romanza. 1921.  
 PETIT CLUB (MAXIXE Nº 02). Maxixe.  
 CONTINENTAL. Samba  
 PROFANAÇÃO. Samba  
 MULHER FINGIDA. Samba-canção.  
 SONHO DE JOCOTÓ. Marcha-carnavalesca.  
 DESPEDIDA DOS GAÚCHOS. Marcha-carnavalesca.  
 PIERROT. Samba-canção.  
 CABOCLA FARROUPILHA. Canção gaúcha. 1935.

### 3. Fontes orais

#### Depoimentos e entrevistas

Depoimento de Sônia Paes Porto. Registrado por Márcio de Souza na residência da depoente, em Porto Alegre, na rua Edgar Pires de Castro, 1100/35, bairro Hípica, no dia 15 de junho de 2006.

Depoimento de Margaritha Labarte. Registrado por Márcio de Souza na residência da depoente, em Porto Alegre, na rua José do Patrocínio, bairro Cidade Baixa, no dia 03 de dezembro de 2006.

Entrevista com Joaquim Machado. Registrado por Márcio de Souza na residência do depoente, em Porto Alegre, na rua Gomes de Freitas, bairro Jardim Itú, durante o ano de 2006.

Entrevistas com Hardy Vedana. Registrado por Márcio de Souza na residência do pesquisador, em Porto Alegre, na rua Francisco Braga, bairro Intercap, durante o ano de 2005.

**LOCAIS DE CONSULTA**

Biblioteca José Otão PUCRS – Coleção Julio Petersen

Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS

Discoteca Pública Natho Henn da Casa de Cultura Mário Quintana

Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro

Biblioteca Central da UFRGS

Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

Centro de Documentação Musical do Conservatório de Música de Pelotas

Acervo da Associação Museu da Imagem e do Som de Porto Alegre

Arquivos particulares: Acervo da família de Octávio Dutra, Hardy Vedana, Margaritha Labarte.