

Capítulo 2:

**A produção musical da cidade do
Rio de Janeiro entre 1891 e 1894**

A Cidade Nova dança à francesa ou à americana e ao som do piano. Há por lá até o célebre tipo do pianista, tão amaldiçoado, mas tão aproveitado que bem se induz que é ocultamente querido por toda a cidade. É um tipo bem característico, bem à função do lugar, o que vem a demonstrar que o “cateretê” não é bem o que a Cidade Nova gosta.

[...]

Afora a modinha, tão amada por todos nós, são as valsas, polcas, que saem dos dedos de seus pianistas a expressão de arte que a Cidade Nova ama e quer (Barreto, 1956b, p. 86-87).

Ambientes da prática musical

Na condição de capital do país, a cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, era o principal centro econômico do Brasil, sendo também a cidade de maior número de habitantes. De acordo com Milton Santos (1993, p. 21), em 1890 a cidade tinha uma população de 522.651 pessoas (seguida por Salvador, com 174.412, e Recife, com 111.556). Em 1900, atingiria a cifra de 691.565 habitantes. Migrantes estrangeiros e de outros estados se destinariam para a cidade, que concentraria grande e variada produção cultural e se desenvolveria de forma bastante cosmopolita. Como destaca Roberto Moura (1995, p. 45), “o Rio de Janeiro era o [...] principal centro produtor e consumidor de cultura, a cidade era a melhor expressão e a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira”. O autor defende que a

[...] complexidade crescente da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação social de sua população geraria nos últimos anos do século [XIX] um público novo, a quem não mais satisfaria, em sua ânsia de divertimentos, os dias do entrudo e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias. Esses anos assistiriam à abertura de uma infinidade de teatros de revista e *vaudevilles*, de cafés-concerto, cafés-dançantes,

chopes-berrantes e cinemas para o entretenimento, principalmente, das novas classes médias urbanas e das elites, em suas noites e fins de semana afastadas da rotina das repartições e do comércio, às vezes aproximados pelo ingresso barato ao povão carioca que se forma naquele contexto (Moura, 1995, p. 76).

Ary Vasconcelos traça um breve panorama do choro e da prática da música popular no Rio de Janeiro em 1891, durante o período de governo do marechal Deodoro da Fonseca, que durou apenas nove meses (entre fevereiro e novembro), exaltando os “pequenos grupos instrumentais, formados geralmente à base de flauta, cavaquinho e violão, ou então pianistas/pianeiros maravilhosos” que, em sua opinião, faziam “a mais bela música popular do mundo: o choro”, e cita Calado e Viriato “como dois de seus criadores” (Vasconcelos, 1985, p. 5). Vasconcelos assinala também que Ernesto Nazareth (1863-1934), aos 28 anos, e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), aos 44 anos, completados naquele mesmo ano de 1891, “estavam em plena produção de obras portentosas, cuja importância, ainda hoje [1985], mal começamos a pressentir” (Vasconcelos, 1985, p. 5).

Para nos ajudar a compor esse panorama musical do período, além da pesquisa bibliográfica, foram realizadas buscas nas edições do *Jornal do Commercio*⁵ disponibilizadas na Hemeroteca Digital do site da Biblioteca Nacional. A nossa opção pelo *Jornal do Commercio* deve-se ao fato de, na ocasião, o jornal já ter mais de 60 anos de fundação e uma grande circulação, podendo, assim, representar boa parte da produção musical carioca através de suas notícias e anúncios. Soma-se a isso o fato de *Triste fim de Policarpo Quaresma* ter sido publicado pela primeira vez

5 Fundado em 1827, com uma linha tradicional e conservadora, o *Jornal do Commercio* teve grande circulação na cidade do Rio de Janeiro, sendo o mais longevo de forma contínua no Brasil. O diário encerrou suas atividades no ano de 2016. (*Jornal do Comércio*, 2016. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2016/04/economia/496242-apos-189-anos-jornal-do-comercio-do-rio-de-janeiro-deixa-de-circular.html). No período estudado nesta pesquisa, sua sede localizava-se na rua do Ouvidor (Brasil, 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-comercio-rio-de-janeiro>). Observamos que se trata da mesma rua do Ouvidor que será citada diversas vezes na pesquisa bibliográfica e documental, bem como no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

em suas páginas como folhetim. Acreditamos, portanto, que o jornal estivera entre os habitualmente lidos por Lima Barreto, sendo, dessa forma, uma referência considerável para aproximar a produção musical do Rio de Janeiro à obra do escritor. Usando como termo de pesquisa a palavra “música”, encontramos 2.592 citações, apenas nas edições do ano de 1891. Todas essas citações foram examinadas e, considerando o seu grande número, limitamo-nos a esse ano inicial da última década do século XIX, para termos uma visão geral dos acontecimentos musicais do período que relatamos a seguir.

Ruas e bairros

Muito da prática dos músicos populares dava-se, literalmente, nas ruas do Centro e dos subúrbios da cidade, fosse através das rodas de choro ou de serenatas. Vasconcelos (1985) registra ainda que, em 1891, o choro completara 21 anos e, a essa altura, já havia uma legião de “chorões” na cidade do Rio de Janeiro, assim como tinha se disseminado a prática das serenatas. Ele ressalta que “música brasileira, entretanto, ouvia-se [mais] no receso dos quintais da Cidade Nova e dos subúrbios e nas calçadas, do que nos lugares em que, a rigor, seria mais apropriado: nos teatros” (Vasconcelos, 1985, p. 7). Falando já sobre os anos 1920, Roberto Moura (1995, p. 78-79) nos informa que a Cidade Nova se manteria como importante base do choro nas décadas seguintes. Ele lembra que músicos importantes como Pixinguinha, Quincas Laranjeiras, Carlos Espínola (pai de Aracy Cortes), Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros eram da Cidade Nova, e que outros, como Leopoldo “Pé de Mesa”, Geraldo Santos (também conhecido como “Bico de Ferro” e “Cupido”), o violonista Manuel Teixeira, Soares “Caixa de Fósforos” e Mariquinha “Duas Covas”, também participavam da vida musical do local. Assim, a Cidade Nova se tornaria “a fronteira entre o Rio de Janeiro ‘civilizado’ e o subalterno” e

[...] seus bares e gafieiras se tornariam locais privilegiados de encontros musicais, de onde os novos gêneros, inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam

contagiar toda a cidade a partir das liberdades propiciadas por sua vida noturna (Moura, 1995, p. 78).

Vasconcelos (1985, p. 7) registra também que “Anacleto de Medeiros, que iria, seis anos depois, fundar a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, compõe, nesse ano [1891], a polca “Está Se Coando”, um dos seus primeiros trabalhos” e que o “poeta Catulo da Paixão Cearense, que publicara, quatro anos antes, um primeiro livro de modinhas, *Cantor fluminense de 1887*, cada vez se tornava mais conhecido e admirado”.

Ainda sobre o ambiente dos músicos populares, Taborda (2004, p. 82) chama atenção para o fato de os bairros cariocas tornarem-se pontos de referência e identificação de músicos que eram convidados para tocar em festas nas casas das “boas famílias”. O relato da autora tem base nos escritos de Alexandre Gonçalves Pinto:

Nos anniversarios, nos baptisados, nos casamentos, os grandes chorões eram procurados em pontos certos, no Cattete, no Botequim da Cancellia, no Matadouro, no Estacio de Sá, na Confeitaria Bandeira, no Andarahy, no Gato Preto e no Botequim Braço de Ouro, no Engenho Velho, no Botequim do major Avila, no Portão Vermelho, no centro da cidade, numa vendinha que existia no Largo de São Francisco esquina da rua dos Andradas, e na Confeitaria do velho Chico, que ficava do lado oposto [sic] eram nestes estabelecimentos que se reuniam os grandes valentes como foi “Bocca Queimada”, Tres Tempos, Israel, Pernambuco, Augusto Mello e muitos outros conhecidos como flor da gente, também faziam paradas ahi os franciscanos, que festejavam neste largo a data gloriosa de 2 de Abril dia de São Francisco, onde muitos delles saíam com sinos. Também eram encontrados muitos musicos chorões que combinavam bôas patuscadas (Gonçalves Pinto, 1936 *apud* Taborda, 2004, p. 82).

O violão teria forte identificação com as manifestações musicais das classes populares, em especial na produção musical carioca. É o que

observa Taborda (2004, p. 82), que acredita ainda que à sonoridade do instrumento, seu repertório e executantes

[...] estão associados um determinado tempo, espaço e sociabilidade que se confundiram com a paisagem urbana, incorporando a lugares físicos prática musical que contribuiu de forma determinante para a transformação da sensibilidade cultural. Transitando por esses espaços, sejam privados – saraus, salas de visita, varandas, terreiros [*sic*] ou públicos, – ruas, bares, circos, coretos, teatros, festas populares [*sic*], [relacionamos] uma fantástica galeria de tipos: chorões, seresteiros, serenateiros, boêmios, cantadores (Taborda, 2004, p. 82).

O jornalista e historiador Luís Edmundo,⁶ em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, apresenta relatos de várias situações que testemunhou pessoalmente e que acabam nos revelando pequenas cenas da cidade do Rio de Janeiro. Um desses relatos, de 1901, declara que “a artéria principal da cidade, a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial, ainda é a Rua do Ouvidor” (Edmundo, 2003, p. 39), assim como registra outro lado do aspecto geográfico e socioeconômico da cidade ao apresentar o Largo da Misericórdia:

As ruelas que se multiplicam para os lados da Misericórdia: Cotovelo, Fidalga, Ferreiros, Música, Moura e Batalha, estreitas, com pouco mais de metro e meio de largura, são sulcos tenebrosos que cheiram mal. Cheiram a mofo, a pau-de-galinheiro, a sardinha frita e suor humano. O bairro é velho e miserável,

6 Nascido na cidade do Rio de Janeiro, no dia 26 de agosto de 1878, e falecido na mesma cidade, em 8 de dezembro de 1961, Luís Edmundo foi observador e agente nas informações que apresenta, tendo vivido parte de sua adolescência (dos 13 aos 16 anos) no período aqui estudado. Viveu sua infância no bairro de Botafogo e parte da vida adulta na Tijuca (25 anos) e Santa Teresa. Graduiu-se em ciências e letras aos 18 anos, mas acabou trabalhando com o jornalismo. Dedicou-se à literatura e, enquanto grande amante das artes, como o teatro e a música, viveu intensamente a vida noturna da cidade, frequentando os bares, cafés, salões e teatros (Academia Brasileira de Letras, 2016). Obs.: a edição do livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, publicada pelo Senado Federal, em 2003, registra 1880 como ano de nascimento de Edmundo.

remanescente de um casario que foi, entanto, o da melhor nobreza, pelos tempos dos Governadores Duarte Gouveia Vasques ou Salvador Pereira, aí pelo ano de mil seiscentos e tantos. Pífiros sobradões expondo frontarias onde a cal branca dos rebocos mostra-se grisalha; paredes descascando roídas pela implacável lepra dos tempos, o pedregulho e o tijolame à mostra, telhados suando a lentura verde dos limos ou esbranquiçados, nos beirais, pelo brotar de cogumelos, telhas de canal partidas ou desbeicadas (Edmundo, 2003, p. 107).

E a música que se podia ouvir nesse ambiente do Largo da Misericórdia, segundo Edmundo, era o de moças cantando “Perdão Emília / Se roubei-te a vida...” enquanto os rapazes tocavam “repinicando violas desafinadas” (Edmundo, 2003, p. 108).

Teatros

Na época, criava-se um culto aos teatros e a cidade já contava com vários deles, o Politeama, o Apolo, o Recreio Dramático, o Lucinda, o Sant’Anna, o Variedades Dramáticas, o Phenix Dramática, o São Pedro de Alcântara, que, segundo Vasconcelos (1985, p. 7), estava abandonado por ser “surdo como uma porta”, e o Lírico que era o maior deles e com a melhor qualidade acústica. Vasconcelos aponta que a música que se ouvia nesses teatros era geralmente das óperas e operetas estrangeiras:

No Lírico [...] ocupado pela Cia. Dramática Italiana, [...] se destacavam os cantores Andréa Maggi e Pia Marchi, cantou-se o *Othello*, a *Fedora*, o *Amleto*. Muita ópera também foi ouvida no Lucinda: *Tosca*, *Dalila*, *Adriana Lecouvreur*, etc. No Politeama Fluminense, a Cia. Italiana de Operetas desenrolou seu repertório, que ia de *Mascotte* e *A Filha do Tambor-Mor* [...] a *Os Sinos de Corneville* e *Uma Noite em Veneza* [...]. A Cleary’s London Opera Co. deitou e rolou no São Pedro com *O Mikado*. Já no Teatro Variedades, [...] foi reapresentada uma zarzuela em três atos, arranjada por Soares de Sousa Júnior, música dos maestros

Chueca e Valverde⁷ e da maestrina Chiquinha Gonzaga: *A Dama de Ouros* (Vasconcelos, 1985, p. 7).

Luís Edmundo nos relata que

O carioca do começo do século ama particularmente o teatro. E o frequênta com a maior assiduidade. Só não possui boas casas de espetáculos. As que existem são reles barracões, envergonhados lugares onde sobra o mau gosto e falta a sombra do menor conforto. Em compensação – e isso é pelo menos um consolo – sobejam os atores, peças, empresários e até público.

O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma reles entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes *premières*, luvas brancas com punhos de celulóide (Edmundo, 2003, p. 265).

De acordo com nossas consultas às edições do *Jornal do Commercio* de 1891, constatamos que, nesse ano, as óperas, mas sobretudo as operetas, zarzuelas, mágicas e *vaudevilles*, comandaram as programações dos teatros.⁸ Identificamos um total 285 espetáculos, que incluem também peças teatrais e recitais musicais.⁹ Entre eles constam o drama fantástico

7 Uma confusão se faz sobre o nome do maestro Chueca y Valverde (ou Chueca e Valverde) que é eventualmente citado como se fosse uma dupla de compositores Chueca “e” Valverde.

8 As edições do *Jornal do Commercio* consultadas estão no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

9 Em alguns casos, ainda que nos pareça óbvia a classificação do gênero, evitamos fazê-la ou mesmo aprofundar em pesquisas externas às edições do *Jornal do Commercio*, uma vez que foi possível mostrar que esse panorama dos teatros e as informações extras não fariam diferença significativa dentro do que pretendemos apresentar aqui. Pelo mesmo motivo, não apontamos no quadro os autores dos libretos das óperas *O guarani* ou *Lo schiavo*, ambas de Carlos Gomes, cujos nomes não constavam nos anúncios ou resenhas.

ornado de música *Fausto*,¹⁰ de Guilherme Augusto Gutierrez da Silva, no Teatro Sant'Anna, que atingiria sua 400ª apresentação naquele ano e contaria com a presença do ainda presidente Deodoro da Fonseca na plateia. Outras montagens também alcançariam números muito expressivos de apresentações como *Frei Satanaz*,¹¹ mágica de Soares da Souza Júnior com pelo menos 160 representações no Teatro Variedades; a peça fantástica *Amores de Psyché*,¹² de Moreira Sampaio, com música de Luiz Moreira, com um mínimo de 50 representações no mesmo Teatro Variedades; *A rosa de diamantes*, mágica fantástica com libreto de Primo da Costa (não consta autor da música), com 63 representações no Teatro Sant'Anna; *O ovo*,¹³ ópera cômica de W. Busnach e A. Vanloo, música de Edmund Audran, com 23 representações no Teatro Phenix Dramática; *A buena-dicha*,¹⁴ opereta de Nazac e Bocage (tradução de E. Garrido), com música de Chueca y Valverde, no Teatro Apollo, que também compôs *Caramelo*,¹⁵ *A grande avenida*,¹⁶ *Cadiz*,¹⁷ e *Surcouf – o corsário*¹⁸ com tradução livre de Arthur Azevedo (sem autoria original identificada) e música do maestro Planquete, com 75 representações no Teatro Phenix Dramática.

10 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 23 e 24 de janeiro; 21 julho; 18 julho; e 7 de outubro de 1891.

11 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6, 16, 17, 18, 24 e 28, 30 e 31 de janeiro; 3, 12, 13, 14, 17, 20, 26 e 28 de fevereiro; 3, 4, 10, 12, 18, 19, 20, 21, 24 e 25 de março; 11 e 30 de maio; 4, 8, 13, 14, 15, 16, 21, 25, 26 e 28 de junho; 1º, 7, 8, 13, 18, 20 e 26 de outubro; 1º, 19, 21 e 22 de novembro de 1891.

12 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16 e 25 de junho; 2, 3, 4, 8, 13, 18, 24, 28 e 29 de julho; 1º, 2, 6, 9, 23 e 28 de agosto; 15 de setembro de 1891.

13 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 6, 14, 17 e 18 de janeiro; 4 de março de 1891.

14 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 8 e 30 de janeiro de 1891.

15 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1891.

16 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 e 12 fevereiro de 1891.

17 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 e 15 de abril de 1891.

18 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro; 10, 12, 19 e 20 de março; 18 de abril; 13 de maio; 13 de julho; 23, 28 e 31 de agosto; 8 de setembro; 4 e 26 de outubro; 1º, 14 e 19 de novembro; 5 de dezembro de 1891.

Entre os compositores brasileiros e estrangeiros que assinavam obras que estiveram em cartaz nos teatros do Rio de Janeiro, temos nomes conhecidos, sendo que alguns deles aparecem em outros momentos de nossa investigação, como o maestro brasileiro Cavalier D'Arbily, autor da música de *O sarrilho*¹⁹ e de *Pif! Paf!*;²⁰ o português radicado no Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, autor de *O remorso vivo*;²¹ Barbieri, que fez música para *El barbellillo de Lavapiés*²² (com texto de Marino de Lara), *El diablo en el poder*²³ e *Os diamantes da coroa*;²⁴ F. C. Vasques, autor de *O mestre Jeronymo*;²⁵ o português F. Alvarenga, autor de *O sino do eremitário*;²⁶ o também português Pinheiro Chagas, autor de *A morgadinha de Val-flor*;²⁷ Paul Lacombe, autor de *A guardadora de gansos*;²⁸ o italiano Donizetti, com *La favorita*;²⁹ Charles Lecocq, autor da música de *O coração e a mão*;³⁰ e o brasileiro Henrique Alves de Mesquita, com *Ali Babá ou Os 40 ladrões*.³¹

19 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6, 7, 11, 28, 30 e 31 de janeiro; 20 e 26 de fevereiro; 23 e 25 de junho de 1891.

20 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro; 3 e 15 de março; 16, 22 e de 25 abril; 11, 13, 26 e de 30 maio; 8, 10, 12, 13, 14, 16 e 18 de junho de 1891.

21 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16, 17 e 25 de janeiro; 18 de julho de 1891.

22 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 e 8 de janeiro de 1891.

23 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3, 4 e 10 de março de 1891.

24 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 30 e 31 de janeiro; 20 de outubro de 1891.

25 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 e 16 de janeiro de 1891.

26 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28, 30 e 31 de janeiro; 12, 13, 14 e 20 de fevereiro; 24 de março; 26 de maio; 25 e 26 de junho; 1º de julho; 2, 3, 21 e 22 de novembro de 1891.

27 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 e 28 de janeiro; 18 de abril; 26 e 28 de junho; 11 e 17 de dezembro de 1891.

28 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 13, 17, 20, 26 e 28 de fevereiro; 3, 18 e 21 de março; 15 de abril 1891.

29 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1891.

30 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 de abril; 11, 13 e 26 de maio; 8 e 16 de junho de 1891.

31 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 10, 12, 19 e 21 de março; 26 e 28 de junho; 1º e 4 de julho; 14 de novembro de 1891.

Inclui-se também o francês Jacques Offenbach (1819-1880), autor de operetas e um dos maiores criadores dentro do gênero. Em 1891, foram representadas no Rio *A rainha Crinoline ou O reinado da mulheres*,³² e *As mil e uma noites*,³³ de Eduardo Garrido, com música de Offenbach, Lecocq e Planquette.

Da seara mais popular, vamos encontrar *Uma véspera de Reis*,³⁴ de Xisto Bahia, texto original de Arthur Azevedo, com música de Colás. Vale citar que no dia 20 de abril foi realizada uma apresentação no Teatro Lírico em benefício de Chiquinha Gonzaga, na qual a mesma se apresentou com outros artistas no intervalo. Esses registros das atividades nos teatros cariocas mostram uma grande movimentação e uma pluralidade bastante razoável nos espetáculos apresentados.

Salões

Como herança dos séculos anteriores, boa parte da vida social ainda se dava mesmo nas residências particulares. Assim, era comum que as casas das famílias mais abastadas tivessem grandes salões, nos quais eram recebidos convidados para almoços, jantares, festas e bailes. Edmundo (2003, p. 201-202) destaca que os grandes salões do Rio, em 1901, localizavam-se em bairros da região central da cidade, como Santa Teresa e o próprio Centro, e da zona sul, como Laranjeiras, Botafogo, São Clemente, Flamengo e Humaitá. A exceção seria a residência de Dionísio Cerqueira³⁵ (a quem ele chama de “dignificador dos subúrbios”) que se localizava no subúrbio de Todos os Santos, na zona norte, e que, de acordo com Edmundo, era “numa vivenda admirável e onde, por vezes, costuma prender seus convidados semanas inteiras, com festas estupendas, almoços e jantares ao ar livre no quadro maravilhoso de uma natureza sem igual”

32 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 18, 19 e 24 de março; 4 e 15 de abril de 1891.

33 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2, 3 e 7 de novembro de 1891.

34 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1891.

35 Possivelmente trata-se do militar e político Dionísio Evangelista de Castro Cerqueira (1847-1910).

(2003, p. 202), sendo a música, a declamação de poesia, e até mesmo os espetáculos teatrais comuns nesses encontros.

Cortiços

Quando o assunto é a música feita nas regiões mais pobres da cidade, ainda que parecesse nutrir alguma simpatia por aquele ambiente, Edmundo não consegue conter certo teor discriminatório e elitista, ao usar verbos como “expectorar” e “estropiar” para se referir à maneira de cantar dos portugueses e mestiças que habitavam os cortiços, e “açular” para o som do realejo que podia se ouvir nesses ambientes:

São portugueses expectorando fados: Ó minha mái, minha mái.
/ Quesada cum mó pai... São mestiças estropiando melodias em voga: A sombra / De enorme e frondósia / manguêra, / Na bêra da estrada / Da tarde ao caí... Não duram, entanto, muito, as toadas lúgubres que o realejo açulara, que, no pobre, a alegria congênita reage (Edmundo, 2003, p. 229).

O tom de Edmundo não seria diferente ao descrever a figura de Manduca da Praia:

Chega às sete da manhã no cortiço. Manduca da Praia, vindo da “teorga”, para dormir. Ronca até muito depois do meio-dia. Come, veste-se e vai embora. Quando ele parte, maneiroso e gentil, cantarolando, alegre, o “pinho” entre os dedos, saudando os conhecidos do cortiço (*Ba tarde!...*), muito orgulhoso das suas calças brancas, da sua bipartida gaforinha, há um movimento de admiração que o envolve e acaricia. Gabam-lhe a voz, o violão, o bom corte do terno feito na Tesoura de Prata à Rua da Saúde: – Que elegância! – diz-se (Edmundo, 2003, p. 231).

Edmundo (2003, p. 232) conclui escrevendo que “Manduca é o tipo perfeito e acabado do capadócio de alcoice, rufião seresteiro, com nome, fama e glória nos conflitos da zona do femeaço, entre fuzileiros-navais e

guardas da polícia”. À parte suas idiossincrasias, os relatos de testemunha ocular feitos por Edmundo são úteis ao nos trazer informações das práticas musicais, como nesse trecho que ele nos fala sobre as danças realizadas em festas no cortiço:

Quando por essas festas há danças, as danças fazem-se no terreiro. E o que se dança? Uma polca pulada, que se chama militar, *chostes* (*schottisch*), valsa, mazurca, e, por vezes, a quadrilha, marcada em francês (!) com marcações assim: *Ana vai tu* (*en avant tous*), *Promenades pra direita* (*promenade à droite*), *Ché de dames* (*chaine des dames*), *Faz que vai mas não vai não*, *Caminho da roça*, *Vorta que lá vem a sogra*, etc. (Edmundo, 2003, p. 240, grifo do autor).

Ainda sobre os encontros feitos nos cortiços, Edmundo (2003, p. 240-241) registra o hábito da declamação de poemas, sendo feito pelo “marcador da quadrilha” ao final da dança que, nas circunstâncias narradas, recita Casimiro de Abreu, Luís Guimarães e Luís Pistarini. Edmundo ressalta que, apesar das celebrações, “Dorme cedo o cortiço. Às 10 horas da noite tudo repousa. Tudo. Até os tocadores de violão não ousam aí fazer as suas líricas serestas, indo fazê-las fora” (Edmundo, 2003, p. 247).

Cafés-concerto e chopos-berrantes

Outro importante ambiente da prática musical na cidade eram os cafés-concerto. Edmundo (2003, p. 286) afirma que “o canto lírico não se fez para o café-concerto do Brasil. O que nele se ama com fervor é a cançoneta brejeira e leve. Nada mais”, e acrescenta ainda que “cantoras do gênero lírico, vindas embora da Inglaterra, da Alemanha, da Espanha e sobretudo da Itália, no Rio de Janeiro, não conseguem fazer grande sucesso” (Edmundo, 2003, p. 286). Segundo Edmundo (2003, p. 291), “Angu do Barão”, cançoneta de Ernesto de Souza, gravada por Baiano em 1903 (disco *Zon-O-Phone X-1.046*), era um dos números que fazia a plateia delirar quando cantada por Geraldo Magalhães, que se apresentava no Passeio Público e na rua do Lavradio. Considerado “dos mais queridos

dos cantores nacionais do seu tempo” (Edmundo, 2003, p. 292), Geraldo Magalhães foi descrito por Edmundo como

[...] um pardavasco alto, forte, simpático, e com uma linda voz abaritonada, de claro timbre e do melhor volume.

Contratado para cantar em Lisboa, lá fez sucesso, por lá casou e, ao que se diz, obteve até o suficiente para viver sem mais pensar no futuro dos filhos (Edmundo, 2003, p. 292).

Sem nunca perder seu estilo irônico e terrivelmente carregado de preconceitos, mais uma vez as memórias registradas por Edmundo se fazem úteis quando apresenta os chopes-berrantes – que para ele eram “barulhentas casas-de-chope, com palco e música existentes pela Rua do Lavradio, apresentando programas supimpas, que se organizam com o que de melhor se encontra, no momento, entre nós” (Edmundo, 2003, p. 285) –, nos fornecendo as formações dos grupos musicais que se apresentavam ali:

Os mais importantes estabelecimentos possuem orquestras de cinco ou seis figuras, ou o clássico terceto de flauta, violão e cavaquinho. Há, porém, os que mostram apenas um modesto e estafadíssimo Pleyel de aluguel, sobre o qual um pianista, quase sempre mestiço, de fraque, cabeleira em palanque e gravata-de-laço-borboleta, exercita a sua musculatura, atirando sobre o indefeso e frágil instrumento punhadas violentas. Esse homem, tocando às vezes de ouvido, tem do ritmo uma compreensão original, pois ama, em tudo que executa, a cadência sincopada do batuque africano. E é assim que, enquanto com a sua mão esquerda compõe, aos trambolhões e aos pulos, a harmonia brutal que ora se arrasta e ora cambaleia, com a outra arranca, em fúria, ao teclado submisso, o desenho melódico que, de tão forte, nos contunde, ultrajando o tímpano do ouvido. É um bárbaro. Mas agrada à patuléia que traz no subconsciente as solfas nostálgicas do Congo ou de Moçambique e os batecuns ábsonos do indígena tupi, patuléia feliz que não suporta outro

gênero de tocador quando vai dançar ao Grêmio das Flores, à Rua da Saúde, ou ao grupo carnavalesco Terror dos Inocentes, do morro do Pinto (Edmundo, 2003, p. 294-295).

A permanência da popularidade de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga é registrada por Edmundo (2003, p. 296) ao relatar uma visita a um desses chopes-berrantes, na rua da Relação, quando pôde ouvir pedidos de clientes para que o pianista da casa tocasse “Brejeiro” e “Corta-jaca”, composições dos dois, respectivamente. Na sequência, o pianista da casa ainda tocaria “outra valsinha de Aurélio Cavalcanti, um *schottisch* do jovem Floriano de Lemos, um maxixe de Ernesto Nazaré, ou uma polquinha de Francisca Gonzaga...” (Edmundo, 2003, p. 297), pois essa era a música que garantia a presença dos clientes e sustentava o local:

O repertório patricio sempre garantiu, no chope-berrante, sucesso e receita. Por isso vai-se recrutar ao morro de Santo Antônio, às vielas da Gamboa e da Saúde, com a dançarina regional, a seresteira e a cantora de samba (Edmundo, 2003, p. 298).

Ensino musical

Em relação ao ensino de música, apuramos que o piano é o instrumento que mais aparece nos anúncios de ofertas de aulas nas edições do *Jornal do Commercio* de 1891. Entre os 33 anúncios que encontramos de professoras e professores particulares de música, as aulas de piano são citadas em 24 (73%) deles. Sendo ainda que 4 anúncios citam exclusivamente a aula de piano e 11 anúncios constam apenas como “aula de música”, o que deixa em aberto a possibilidade de que o piano também fosse utilizado nessas aulas. Encontramos ofertas de aulas de canto (3 citações), solfejo (1 citação), flauta (1 citação), harmonia (1 citação, com prática aplicada ao piano). Interessante observar que 28 (85%) desses anúncios são de professoras e apenas 5 (15%) de professores, sendo que um deles é feito em conjunto por uma professora e um professor.

Um total de 20 (71%), dentre essas 28 professoras, oferecia também outras aulas que iam de línguas (francês – 13 citações; português – 11 citações; inglês – 8 citações; alemão – 2 citações; latim – 1 citação) e outras disciplinas escolares (aritmética – 16 citações; história – 8 citações; geografia – 7 citações; desenho – 3 citações; pintura – 1 citação; matemática – 1 citação; ciências – 1 citação; estudos clássicos e literários – 1 citação; instrução primária – 1 citação) à religião (2 citações), instrução moral e religiosa (1 citação) e trabalhos manuais (tais como tapeçaria – 2 citações; bordado – 1 citação; flores de couro – 1 citação; flores de filigrana de ouro e prata, de cera, escama e outras qualidades – 1 citação; trabalhos de agulha – 2 citações; e trabalhos de fantasia – 1 citação).

Vale o registro de que dessas 28 professoras de música, 6 identificam-se como estrangeiras (uma francesa, uma alemã e as outras quatro não informam a nacionalidade), e que todas estas ofereciam também aulas de línguas.

Em relação aos anúncios dos professores, não constam quaisquer outras ofertas que extrapolem a área musical. Dentre os 5 anúncios, temos 2 que citam, exclusivamente, o ensino do piano. Outros 2 oferecem piano, canto, flauta e outros instrumentos (podendo ser possivelmente do mesmo professor, embora nos anúncios constem endereços diferentes) e um oferta aula de harmonia com prática aplicada ao piano. O anúncio feito em conjunto por uma professora e um professor oferece aulas de música, solfejo, piano, canto, português, francês e desenho não explicitando quem se encarregava de cada disciplina.

Ressalta-se, portanto, nos anúncios do *Jornal do Commercio*, em 1891, a presença majoritária de mulheres no ensino particular de música (28 professoras e 5 professores), tendo o piano como instrumento com maior número de ofertas (24 ofertas em 33 anúncios) e o fato de elas também se dedicarem ao ensino de outras disciplinas alheias ao campo musical (20 entre as 28 professoras, tendo em vista que descartamos o anúncio em conjunto da professora e do professor, embora seja possível supor que seria a professora a ofertante das aulas de português, francês e desenho). Entre os professores, encontramos 2 que ofereciam outros serviços, além

da aula de piano. Um deles oferta o serviço de afinação de piano, e o outro o de apresentações musicais para famílias nos dias santos.

A hegemonia das mulheres no ensino particular de música pode ser percebida ainda nos anúncios de procura por professores de música. São especificamente requisitadas professoras em 4 dentre os 5 anúncios que foram encontrados, o que nos reafirma que eram as mulheres que se dedicavam em maior número e pareciam receber mais credibilidade em aulas de música, inclusive fora da cidade do Rio de Janeiro, pois 3 deles são para lecionar em São Paulo, sendo o outro para lecionar em uma fazenda em local não especificado.

A solicitação de professoras, provavelmente, também se deve ao fato de que, além de aulas de piano e música, em 3 dos 4 anúncios também são requisitados serviços complementares, como aulas de línguas, desenho, aritmética, história, geografia e prendas. Aulas que, de acordo com o material apurado, eram ofertadas apenas por mulheres. Desses anúncios, 2 também pedem que sejam professoras estrangeiras, sendo que um deles também especifica que a aula seria para “uma mocinha”. Dos 5 anúncios que procuram professores de música, um único anúncio foge à regra, ao solicitar um padre para aulas de música no estado do Espírito Santo.

Em se tratando de escolas de música, encontramos anúncios do Instituto Nacional de Música³⁶ (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) que nos permite apontar que no local havia ofertas de aulas individuais de solfejo, canto coral, teclado, violino, violoncelo, contrabaixo, instrumentos de sopro, harmonia e acompanhamento, canto solo, piano, harpa, órgão, contraponto e fuga, composição, história e estética, teoria elementar e flauta. O Liceu de Artes e Ofícios,³⁷ além das aulas de música (não especificadas), oferecia desenho elementar, ornatos, figuras geométricas, arquitetura e máquinas, escultura, português,

36 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro e 5 de março de 1891.

37 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 de janeiro e 8 de junho de 1891.

aritmética, álgebra, geometria, francês, inglês, alemão e escrituração mercantil.

Quanto às escolas regulares que também ofereciam aulas de música, identificamos o Colégio Felipe Nery³⁸ de instrução primária e secundária, localizado na rua do Alcântara, nº 62, que ofertava aulas de música (sem maiores especificações); o Colégio Universitário Fluminense,³⁹ na rua Itagipe, nº 91, Engenho Velho, que tinha aulas de teoria, piano e música coral figurando em seus anúncios; o Colégio Abílio,⁴⁰ escola de primeiro grau para meninos de 7 a 10 anos, localizado na rua Marquês de Abrantes, nº 20, que ofertava aulas de música, constando em seu anúncio canto e elementos de música com o maestro V. Amabili; a Primeira Escola Pública Primária de Segundo Grau para o sexo masculino,⁴¹ que ficava na rua do Passeio, nº 9, e oferecia aulas de música (sem especificações); a Primeira Escola Primária de Segundo Grau para o sexo feminino,⁴² na rua dos Inválidos, nº 52, que também oferecia aulas de música (sem especificações); o Primeiro Externato da Educadora – Cursos Primário e Secundário⁴³ (não consta endereço), que ofertava aulas de música (sem especificações); o Internato particular para meninas,⁴⁴ na rua do Senhor dos Passos, nº 39, que, além de aulas de música (sem especificações), tinha aulas de piano; o Externato Andrade,⁴⁵ na rua do Catete, nº 115, que dispunha de aulas de música (sem especificações); e a Escola de Aprendizes Artilheiros,⁴⁶ localizada no bairro da Urca, que também ofertava aulas de música (sem especificações).

38 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1891.

39 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1891.

40 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de março de 1891.

41 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 de julho de 1891.

42 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 de julho de 1891.

43 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1891.

44 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1891.

45 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1891.

46 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1891.

Editoras de música

Em relação ao levantamento feito nas edições do *Jornal do Commercio* na área do mercado editorial musical, encontramos publicações das seguintes lojas e editoras: Arthur Napoleão & C., localizada na rua do Ouvidor, nº 89; Bushmann & Guimarães, rua dos Ourives, nº 52; Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha, rua do Ouvidor, nº 93; Casa Editora de Fertin de Vasconcelos & Morand, Rua da Quitanda, nº 42; Bevilacqua, rua dos Ourives, nº 43; Companhia Importadora de Pianos e Músicas, rua Gonçalves Dias, nº 73; Casa André Tanue (não consta endereço); Livros Importantes, rua Sete de Setembro, nº 83; e duas lojas sem nome atribuído, uma localizada na travessa de S. Francisco de Paula, nº 22, e outra na rua da Quitanda, nº 38.

Pudemos certificar a publicação de métodos de música e partituras (sobretudo para piano). Em relação aos gêneros, o volume de obras avulsas publicadas aponta uma maior popularidade de gêneros como a valsa (49 partituras) e a polca (29 partituras), seguidas pela quadrilha (11 partituras), pela *habanera* (4 partituras) e pela fantasia (3 partituras). Outros gêneros aparecem com menor recorrência, como o romance (2 partituras), o tango (2 partituras), o hino (2 partituras), e a canção, o capricho, a gavota, o improviso, a *mazurka*, a melodia, o minueto-valsas, o monólogo, o prelúdio, o *scherzetto*, o *schottisch* e a serenata, cada um com apenas uma partitura publicada. Quanto aos compositores, identificamos nomes conhecidos da história da música como Carlos Gomes (7 peças), Strauss (6 peças), Francisca Gonzaga, Haendel e Tchaikovski (estes três últimos com uma peça cada). De nomes menos conhecidos nos nossos dias figuram, entre outros, M. de Vasconcellos (9 peças), Caet (7 peças), Júlio Reis (6 peças), Ketten (5 peças), J. G. Christo (5 peças), A. Milanez (4 peças), Henrique Braga (4 peças), J. Barata (3 peças), Ernestina Índia do Brazil (2 peças), Ernesto Couto (2 peças), J. B. de Oliveira (2 peças), J. Meissler (2 peças), J. R. Oliveira (2 peças), Julio Perdiggão (2 peças), Moszkowski (2 peças), Paderewski (2 peças), Waldteufel (2 peças), Arthur Napoleão (1 peça), Elisa C. Faria (1 peça), Sara Borges (1 peça) e Sylvia Berta (1 peça). Não encontramos registros biográficos de alguns dos

autores, sendo importante ressaltar que alguns desses nomes podem ser pseudônimos.

Álbuns de partituras com várias peças reunidas, que contemplam nomes como os dos compositores Chopin e Schubert, entre outros que não citam nomes dos autores, também aparecem nos registros, conforme listamos:

- *Sortimento completo de música de todos os editores da Europa e América*⁴⁷ (não constam os gêneros nem autores) – Ed. Bushmann & Guimarães;
- *Um volume contendo 8 valsas*⁴⁸ (Chopin) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 50 melodias*⁴⁹ (Schubert) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 40 peças*⁵⁰ (danças, hinos e bailados espanhóis; não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 40 hinos*⁵¹ (hinos nacionais do mundo inteiro; não constam autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 40 polcas célebres*⁵² (não constam autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 25 quadrilhas*⁵³ (não constam autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um volume contendo 12 overtures célebres*⁵⁴ (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;

47 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1891.

48 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

49 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

50 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

51 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

52 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

53 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

54 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

- *Um álbum contendo 12 noturnos modernos*⁵⁵ (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 40 minuets célebres*⁵⁶ (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 40 marchas célebres*⁵⁷ (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 27 gavotas célebres*⁵⁸ (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Um álbum contendo 10 valsas e polcas das mais modernas*⁵⁹ (não constam os autores) – Ed. Imprensa de Música da Viúva Filippone e Filha;
- *Pagine d'Album*⁶⁰ (trechos de música; A. C. Ribeiro de Andrade Machado e Silva Junior – música – e Stecchetti – palavras) – (não consta a editora);
- *Um volume com 37 polcas e 10 gapopes*⁶¹ [sic] (não constam os autores) – Ed. Bevilacqua;
- *Um volume de mazurkas*⁶² (Chopin) – Ed. Bevilacqua;
- *Noturnos*⁶³ (não constam os autores) – Ed. Bevilacqua;
- *Um volume de sonatas*⁶⁴ (Schubert) – Ed. Bevilacqua;
- *Ópera completas*⁶⁵ ([diversas óperas em volumes individuais] não constam os autores) – Ed. Bevilacqua;
- *Fantasia para salão*⁶⁶ (não constam os autores) – Ed. Bevilacqua.

55 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

56 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

57 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

58 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

59 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

60 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1891.

61 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

62 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

63 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

64 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

65 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

66 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1891.

Dentre os métodos para o estudo de música constam: *Arte simplificada da música*,⁶⁷ de Dr. A. de Castro Lopes; *Princípios da música*,⁶⁸ de Augusto Savard; *Método de transposição*,⁶⁹ de Augusto Savard; *Solfejos do Instituto Nacional de Música*,⁷⁰ de Cherubini, Catel, Méhul e Cossec; e *Primeiras noções sobre música*⁷¹ (extraídas dos Princípios da Música de A. Savard, professor do Conservatório de Paris), de A. Fontes Junior.

Dentre as demais publicações, encontramos o *Dicionário musical*, de Raphael Machado, e o *Livro de lembranças do pianista*,⁷² de Henrique Lemoine.

Essa lista de partituras e métodos publicados que constam nos anúncios do *Jornal do Commercio* do ano de 1891 nos dá um panorama do mercado editorial musical do período e do repertório mais praticado pelos instrumentistas que liam música. Também podemos confirmar a música para piano como a mais publicada, assim como a presença de gêneros como a valsa, polca, *mazurka*, quadrilha e o *schottisch*, de que trataremos mais adiante.

Bailes e festas

Bailes de Carnaval de máscaras e fantasias também eram recorrentes. A edição do *Jornal do Commercio* de 12 de janeiro de 1891 registra bailes ocorridos no Club dos Políticos, no Tenentes do Diabo, no Club dos Fenianos, no Democráticos, no Huguenottes e Progressistas da Cidade Nova. Já a edição do dia 2 de fevereiro do mesmo ano traz anúncios de bailes de máscara a se realizarem nos teatros Lucinda, Variedades, Phenix Dramática, Sant'Anna, Lyrico e no Recreio Dramático. O *Jornal do*

67 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1891.

68 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1891.

69 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1891.

70 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 de março e 9 de abril de 1891.

71 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1891.

72 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1891.

Commercio publicado dois dias depois traria uma matéria de meia página com o roteiro de desfile do Club dos Democráticos, que iria percorrer diversas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda de acordo com as informações obtidas através das notícias encontradas nas edições do *Jornal do Commercio* de 1891, pudemos apurar a presença de bandas civis de música se apresentando com certa frequência pela cidade do Rio de Janeiro. Foram encontrados 22 anúncios dando conta de apresentações em diversas circunstâncias, como eventos de instituições de caridade, inaugurações de empresas, eventos políticos e celebrações religiosas. Essas apresentações ocorriam em vários pontos da cidade, como na Praça da República, no zoológico, na Ilha das Enxadas, na Pavuna, na Gávea, em Santa Teresa, bem como nas ruas do Ouvidor, do Lavradio e do Engenho Velho.

As bandas militares apresentavam-se com grande frequência em eventos públicos, tendo sido encontradas 44 citações de apresentações. Entre essas bandas estão as dos 1º, 3º, 4º, 7º, 10º, 22º, 23º, 24º, 28º e 31º batalhões da Infantaria da Guarda Nacional e as bandas do Arsenal de Guerra, da Brigada Policial, do Exército e dos Fuzileiros Navais. Elas se apresentaram nas mais diversas ocasiões: solenidades oficiais de inauguração de estrada de ferro que ligaria Botafogo a Angra dos Reis;⁷³ na posse de Deodoro da Fonseca, no saguão do palácio presidencial;⁷⁴ em um baile no Derby Club para comemorar a eleição do senador Dermeval da Fonseca;⁷⁵ e em cerimônias religiosas da Igreja Católica.⁷⁶ Dentre os locais das apresentações constam a praça da Proclamação da República,⁷⁷ o Club Tiradentes⁷⁸ e a Escola Politécnica.⁷⁹

73 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 de março de 1891.

74 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1891.

75 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1891.

76 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1891.

77 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º e 25 de janeiro; 13 de fevereiro; 15 de março; 19 de abril; 13 de agosto; 23 de outubro de 1891.

78 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1891.

79 *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1891.

Em relação à presença de bandas em cerimônias religiosas, que incluem cultos e festividades, encontramos 33 citações. Todas elas tratam exclusivamente da Igreja Católica. A edição do *Jornal do Commercio* do dia 26 de março de 1891, por exemplo, registra que o compositor e regente Henrique Alves de Mesquita participou da direção musical da comemoração da Semana Santa, ao lado do igualmente maestro e compositor João Pereira da Silva. Os dois também participaram como regentes da missa de Réquiem do Revm.^o Pró-Comissário da Ordem do Vigário Geral Monsenhor João Pires Amorim, de acordo com a edição do mesmo jornal do dia 24 de dezembro do mesmo ano.

Outro hábito de apreciação musical recorrente, revelado por essas consultas às edições do *Jornal do Commercio*, é a utilização das caixas de música que aparecem com certa frequência em anúncios de venda. Encontramos o objeto citado em 18 anúncios, sendo que um deles também oferecia o serviço de concerto das caixas. Consideradas instrumentos musicais mecânicos, de acordo com o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), as caixas de música têm origem entre relojoeiros franceses, alemães e suíços, devendo grande parte de seu desenvolvimento a Antoine Favre, de Genebra, no ano de 1796; a sua forma padrão seria estabelecida a partir de 1825. As caixas eram constituídas por cilindros metálicos acionados por mecanismo de relógio que eram capazes de reproduzir músicas. É válido lembrar que o hábito de se ouvir as caixas de música se assemelharia à música gravada, que passaria a ser ofertada ao público alguns anos depois, através dos discos de acetato, goma laca e vinil. Inclusive, as caixas de músicas seriam eclipsadas pelo surgimento do gramofone, como também aponta o *The Digital Grove's Dictionary* (2012).

Encontramos, assim, ambientes que realmente refletem o cosmopolitismo e intercâmbios culturais da sociedade carioca da época, com uma produção artística farta e distinta. Aparentemente, a música podia ser ouvida em qualquer região da cidade. A região central concentrava a maior parte dos teatros, que ofereciam em sua programação óperas, operetas, *vaudevilles*, recitais e peças de teatro que frequentemente contavam com trilhas musicais. Temos casas e bares com apresentações de músicos, tais quais os cafés-concerto ou chopes-berrantes, como

registra Edmundo (2003), com um repertório que incluía canções, valsas, *schottisches*, maxixes e polcas. Ao mesmo tempo, bailes e festas nas casas das famílias, fossem nos subúrbios ou nos bairros da classe média, também proporcionavam oportunidades para o compartilhamento musical. O ensino formal de música estava sendo estabelecido, fosse através de aulas particulares ou nos colégios e em instituições dedicadas à música. O mercado editorial de música já havia sido criado e abastecia com material (partituras e métodos) os músicos profissionais e amadores.

Gêneros musicais

Entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, diversos gêneros musicais estavam em voga na cidade do Rio de Janeiro. Temos registros mais frequentes de citações à modinha, lundu, valsa, maxixe, polca, *schottisch*, *mazurka*, choro, tango-brasileiro e quadrilha, e, com menos frequência, encontram-se referências à cançoneta, à endecha e à *romanza*. Importante observar que tanto os gêneros quanto os músicos que se dedicavam a eles se relacionavam entre si, sendo, em muitos casos, as diferenças de determinadas variações – por exemplo, da modinha e do lundu, ou da polca e do maxixe – separadas por uma linha tênue. Da mesma forma, surgiram à época subgêneros que, por semelhanças entre si, apresentam grande dificuldade de serem definidos, por exemplo, a polca-lundu, a polca-tango e a valsa-choro – como atualmente ocorre com o maxixe e o tango brasileiro.

Danças

A introdução de danças estrangeiras no Brasil se deu na primeira metade do século XIX. Tabora destaca que danças como

[...] a polca da Boêmia, a *schottisch* escocesa, a valsa, o tango, as mazurcas avassalaram os palcos e os salões da corte, os palacetes dos barões do café nos bairros nobres do Catete e Botafogo

e todos os locais frequentados pela sociedade (Taborda, 2004, p. 91).

Ainda segundo a autora, os responsáveis pela presença desses gêneros musicais foram artistas vindos da Europa, companhias teatrais, professores de piano e de dança e, uma vez popularizadas, essas danças se integraram aos gêneros nacionais como cateretês, batuques, lundus, fofas e fados. Assim, como defende Renato Almeida, os gêneros estrangeiros

[...] se foram adaptando ao meio, sobretudo na parte musical, gerando novas fórmulas. As valsas, as quadrilhas, as *schottichs*, as polcas, principalmente as polcas, se abraçaram. Fizemos a nossa polca, o nosso tango, o nosso maxixe (Almeida, 1942 *apud* Taborda, 2004, p. 92).

Modinha

Sobre a origem da modinha, Taborda aponta que ela surgiu

[...] na segunda metade do século XVIII, definida como canto urbano de salão de caráter lírico, sentimental, “não conta casos, conta queixas”, a modinha (palavra que nasceu do jeito luso-brasileiro de acarinhar com diminutivos, partindo da denominação *moda* que em Portugal designa canção em geral), passou a ser um dos gêneros mais cultivados de toda a música brasileira, atravessando os séculos XIX e XX. Foi praticada nos salões da elite e absolutamente divinificada pelos cantores que durante a noite tomavam as ruas desejosos de serem ouvidos por suas amadas (Taborda, 2004, p. 84).

Tinhorão (1991, p. 11) nos alerta que brancos e mestiços da Bahia “já cantavam certas coplas do tempo com características particulares, pois lhe acrescentavam contribuições pessoais que chocavam as pessoas mais conservadoras”. No entanto, é o poeta e violeiro Domingos Caldas Barbosa, nascido no Brasil por volta 1740 (filho de pai branco e mãe negra

angolana), quem marca de forma documental as origens do gênero, através de registros de apresentações cantando suas modinhas em Lisboa, Portugal, em 1775. Domingos estudou no Colégio dos Jesuítas e foi soldado na Colônia do Sacramento, no sul do Brasil. Porém, nem os estudos, nem a atuação como militar o afastariam da vida boêmia, à qual, segundo Tinhorão, ele “se entregou durante mais de dez anos, após sua volta ao Rio, em 1762”, concluindo assim

[...] que todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de músicas eruditos (que, por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil) (Tinhorão, 1991, p. 14-15).

Afasta-se, portanto, a ideia defendida por Mário de Andrade, em seu livro *Modinhas imperiais*, de que a “proveniência erudita européia das Modinhas é incontestável” (Tinhorão, 1991, p. 14-15). Entretanto, Bruno Kiefer mostra ser falha a informação de Tinhorão “quanto à não existência de mestres de música eruditos no Brasil Colônia” (Kiefer, 1986, p. 14). No caso específico do Rio de Janeiro, Kiefer apresenta, a partir de Ayres de Andrade, o testemunho do navegador francês Bougainville que esteve na cidade em 1767 e relata que:

Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, *executados por uma orquestra regida por um padre corcunda* em vestes sacerdotais (Bougainville, citado por Andrade, 1967 *apud* Kiefer, 1986, p. 14, grifo do autor).

O sucesso das modinhas de Caldas Barbosa acabaria por influenciar compositores portugueses de música clássica,⁸⁰ o que resultaria, num segundo momento, numa “italianização” da modinha, devido ao fato de que, de acordo com Mozart de Araújo, “a segunda metade do século XVIII é o período em que mais sensível se torna em Portugal a influência da ópera italiana” (Araújo, [s. d.] *apud* Tinhorão, 1991, p. 17), e “para a Itália eram enviados os melhores músicos e compositores portugueses” (Tinhorão, 1991, p. 17-18). Tinhorão conclui assim que

[...] o que ia acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, era o fato de que, passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição do gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão (Tinhorão, 1991, p. 18-19).

80 “Nos fins do séc. XVIII, em Portugal, a palavra *moda* tomou sentido genérico e com ela se designavam árias, cantigas ou romances de salão. A voga que essa música vocal de salão adquiriu no reinado de Maria I se traduziu no trocadilho que se tornou de uso comum entre cronistas da época, ‘era moda, na corte de Maria I, cantar a moda’, cujos autores eram músicos de escola formados na Itália: João de Sousa Carvalho, Leal Moreira, Marcos Portugal. Quebrando o formalismo dessas modas cortesãs, surgiu nos serenins dos palácios de Bemposta, de Belém ou de Queluz, Portugal, a figura do brasileiro Domingos Caldas Barbosa (?1740 - 1800), poeta e tocador de viola. Protegido dos marqueses de Castelo Melhor, Caldas Barbosa, o Lereno da Nova Arcádia, sofreu a reação violenta dos poetas e escritores portugueses da época, principalmente Bocage, Filinto Elísio e Antônio Ribeiro dos Santos, que chegou a considerar sua presença como indício da dissolução dos costumes da corte portuguesa. Domingos Caldas Barbosa deixou o Brasil em 1770. Só cinco anos depois, já investido de ordens menores, aparecem suas primeiras obras e por elas se verifica que o padre mulato, cobrindo-se com a batina para disfarçar o fator adverso da cor, não se deixou atingir pelos ápodos virulentos dos seus rivais. Músico sem conhecer música, cantor sem haver estudado canto, Caldas Barbosa substituiu o cravo e o pianoforte pela viola de arame e com ela granjeou a simpatia dos áulicos e das açaafatas da rainha. Não se conhecem documentos que atestem a existência da modinha antes da apresentação de Caldas nos sarau lisboetas de 1775” (Marcondes, 1977, p. 494).

A ideia de Tinhorão é novamente refutada por Kiefer, que se baseia em estudos de Gerard Béhague dos manuscritos das *Modinhas do Brasil*, atribuídos por ele a Caldas Barbosa. A partir de Béhague, Kiefer conclui que

[...] as modinhas em questão são verdadeiras *árias de corte*, que se distinguem das modinhas portuguesas contemporâneas (criadas abundantemente por influência de Caldas Barbosa) por características indubitavelmente brasileiras (sobretudo rítmicas) (Kiefer, 1986, p. 15).

Assim, Kiefer observa que diante do desconhecimento de um substrato brasileiro presente em algum gênero de canção brasileira que possa ter influenciado Caldas Barbosa, ele

[...] criou suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos (Kiefer, 1986, p. 15).

É ainda Kiefer quem nos apresenta os seguintes aspectos estruturais da modinha: uso dos modos maior e menor; formas AABB e AABB-refrão, composta para uma quadra com os versos 1 e 2 correspondendo à parte melódica A e os versos 3 e 4 à parte melódica B; eventual aumento do andamento no estribilho (ou refrão); pode apresentar introdução (ou prelúdio) e poslúdio instrumentais; no modo menor prevalecem as modulações I-IV, I-rel.-IV, I-IV-rel.,⁸¹ sendo pouco usado o tom da dominante;⁸² no modo maior as modulações mais frequentes são I-IV, I-VI, sem uso do tom da dominante, podendo acontecer substituições por

81 No exemplo, os algarismos romanos indicam os graus de uma escala musical. Por exemplo, temos a escala diatônica de Dó Maior, onde Dó = I, Ré = II, Mi = III, Fá = IV, Sol = V, Lá = VI e Si = VII. Como o exemplo citado por Kiefer se refere ao modo menor, usando a escala menor harmônica como base, temos as seguintes notas e graus Dó = I, Ré = II, Mi bemol = III, Fá = IV, Sol = V, Lá bemol = VI e Si = VII. O termo "rel." é uma forma abreviada da palavra "relativo" que se refere ao VI grau da escala maior ou o III grau da escala menor.

82 O tom da dominante refere-se ao grau V das escalas do sistema tonal.

tons homônimos; predomínio de compassos quaternários ou binários, seguido pelos ternários,⁸³ sendo encontradas eventuais mudanças de compasso binário para ternário; frequente uso de cadências femininas com apoijatura expressiva superior simples (podem se encontrar apoijaturas superiores brandas), notas repetidas nos finais de frases, membros de frases, incisos e mesmo fragmentos menores; fragmentos melódicos são geralmente curtos, separados por pausas; predomínio de linhas melódicas descendentes, sendo frequentes os saltos ascendentes ou notas harpejadas ascendentes no início das mesmas (Kiefer, 1986, p. 24). O pesquisador considera que estas

[...] características melódico-harmônicas (mais importantes do que as rítmicas), cuja significação é fácil de imaginar, conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. Modinha: uma seqüência de suspiros amorosos. O delicado sentimento que se expressa na modinha está longe da grandiloqüência das árias de ópera italianas e de seu caráter extrovertido de enfático (Kiefer, 1986, p. 24).

De acordo com Ayres de Andrade (1967 *apud* Taborda, 2004, p. 85), a cantora lírica Augusta Candiani, “a grande dama da ópera no Rio de Janeiro de meados do século XIX”, foi quem interpretou, em cena, pela primeira vez, uma modinha brasileira, “A sepultura de Carlina”, com música de M. Rafael e letra de M. Lemos de Magalhães, tendo sido seguida por outras cantoras. *A Enciclopédia da música brasileira* (EMB), escrita por Marcos Antônio Marcondes, registra que

[...] só nos fins do Império e começos da República, a modinha, já inteiramente aculturada, reflete a sensibilidade e o gosto do povo brasileiro. A modinha se populariza. Deixa o recinto fechado dos salões e se expande nas ruas, ao relento das noites enluaradas, envolta nos acordes do instrumento que, no Brasil, se tornou seu companheiro inseparável – o violão. É a fase em

83 Segundo a EMB (Marcondes, 1977, p. 81), a variante da modinha em divisão rítmica ternária deu-se por influência da valsa.

que se pontificam Laurindo Rabelo, Xisto Bahia, Melo Morais Filho, Catulo da Paixão Cearense (Marcondes, 1977, p. 494).

Desse período de popularização da modinha, Edmundo (2003, p. 166-167) lembra de “notáveis intérpretes” do gênero, como Quincas Laranjeira, Coelho Guét, Veloso, José Rabelo, Francisco Borges, Tafi, Joãojoca, Cipriano de Niterói, Paiva Gama, Breimer, Horácio Telberg, Carlos de Meneses, Álvaro Nunes, Juca Fortes, Geraldo Magalhães, Eduardo das Neves, Benjamin de Oliveira, Neco, Ventura Careca, Sátiro Bilhar, Eustáquio Alves, Artidoro da Costa, Mário Cavaquinho, Leal, Frutuoso, Castro Afilhado, e inclui ainda, entre esses, outros “eméritos cantadores e tocadores de violão”:

[...] nomes ilustres [do final do séc. XIX e início do séc. XX], como Epitácio Pessoa, então ministro de Estado e depois presidente da República; Nilo Peçanha [político que também viria a ser presidente da República], Melo Morais Filho, historiador e cronista da cidade; juízes como o Dr. Itabaiana de Oliveira; altos funcionários do Estado como Pinto da Fonseca, Manuel Jácome, todos eles conhecedores profundos do instrumento, executando-o com galhardia, enobrecendo-o como outrora Castro Alves, Tobias Barreto e Laurindo Rabelo [...] (Edmundo, 2003, p. 167).

Entre os músicos que estavam em atividade no período de 1891-1894 e que se dedicavam à modinha, podemos destacar Xisto Bahia, Catulo da Paixão Cearense, Mário Pinheiro, Eustáquio Alves, Artidoro da Costa, Cadete, Henrique Alves de Mesquita, Melo Morais Filho, Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras, Chiquinha Gonzaga, Virgílio Pinto da Silveira e Chico Albuquerque.

Lundu

Sandroni observa que:

A palavra “lundu” (grafada às vezes também “londu”, “lundum” etc.) designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica (Sandroni, 2013, p. 32).

O autor ainda nos informa que as primeiras referências à dança lundu se deram a partir de 1780, e que, de acordo com o *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade, o lundu é uma “dança de origem afronegra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo” (Andrade, 1989 *apud* Sandroni, 2013, p. 32). Sandroni cita Mozart de Araújo, que corrobora essa visão ao afirmar que o lundu é “descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão” (Sandroni, 2013, p. 32). No entanto, Sandroni ressalta que

[...] as únicas fontes documentais citadas pelos mesmos pesquisadores onde, de fato, o lundu aparece como inequivocamente africano, são as portuguesas. No que tange ao Brasil, os autores que examinei foram incapazes de fornecer um só documento em que o nome “lundu” seja usado para se referir a uma atividade exclusiva dos negros (Sandroni, 2013, p. 33).

O lundu-canção, que seria um gênero independente da coreografia, ainda de acordo com Sandroni (2013, p. 33), tem seus primeiros registros impressos a partir de 1830.

Já para Taborda,

[...] [o lundu] o filho legítimo do batuque de negros *ascendeu* aos salões na forma de canção e posteriormente gênero

instrumental. Em princípios do século XX, a prática do lundu consagrou-se nos ambientes populares, através da difusão em circos, nas rodas informais, e na indústria fonográfica que ensaiava os primeiros passos (Taborda, 2004, p. 131).

Castagna, por sua vez, registra que o lundu-canção foi decorrente do lundu-dança, observando que

Até o momento, os autores que se dedicaram ao estudo do lundu aceitam a hipótese de que Domingos Caldas Barbosa o tenha introduzido nos salões lisboetas, porém não como dança instrumental, mas já como uma modalidade de canção. Esse novo tipo de lundu, que para ser diferenciado da dança instrumental pode ser denominado lundu-canção, na verdade é um tipo de *modinha* que possui algumas características particulares (Castagna, 2003a, p. 17).

Castagna (2003a, p. 21) ressalta que, no decorrer do século XIX, a temática amorosa do lundu-canção foi sendo substituída por outra, de teor satírico. De acordo com a EMB (Marcondes, 1977, p. 431), o apogeu do lundu se deu nas últimas décadas do século XIX, quando passou a ser fundido com outras danças, como o tango, a havaneira e a polca, dando origem ao maxixe.

Xisto Bahia, Mário Pinheiro, Cadete, Henrique Alves de Mesquita, Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves, Baiano e Manduca de Catumbi estão entre os músicos que se dedicaram ao lundu no período de 1891-1894.

Polca

A EMB (Marcondes, 1977) apresenta a polca como uma dança rústica originada na Boêmia (atual República Tcheca), que, após ser introduzida na capital Praga, em 1837, tornou-se dança de salão e espalhou-se pela Europa. A polca caracteriza-se por sua divisão binária, andamento *allegro* e melodia saltitante, com rítmica baseada em colcheias e semicolcheias,

apresentando pausas no segundo tempo. Ainda de acordo com a EMB (Marcondes, 1977), a polca foi apresentada pela primeira vez no Brasil no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, em 3 de julho de 1845. Também praticada como dança de salão, a polca se tornaria muito popular no país, ganhando as ruas e sendo praticada por conjuntos de choro e grupos carnavalescos. Ela, então, fundiu-se com outros gêneros populares, originando a polca-lundu, a polca-fadinho e a polca-militar.

Sandroni (2013, p. 59) registra o surgimento do termo “polca-lundu”, no Brasil, como designação de gênero musical em partituras para piano, a partir de 1865, o que identificaria uma fusão do lundu brasileiro à polca europeia. Para o autor, a polca-lundu se caracterizava pela presença da “síncope característica”⁸⁴ no acompanhamento da melodia. A observação é feita a partir das únicas fontes disponíveis, as partituras editadas para piano, fazendo a ressalva sobre possíveis diferenças entre a execução e a notação musical. Outra diferença apontada por Sandroni para a polca europeia é a recorrência de títulos humorísticos ou com referências ao universo afro-brasileiro, como nas composições “Yayá, por isso mesmo” (A. Freza, 1888); “Socega, nhonhô” [*sic*] (Porfírio José d’Oliveira Pinto, [ca.⁸⁵ 1872]); e “A bahiana” (Henrique Alves de Mesquita, [ca. 1870]), sendo alguns exemplos daquelas que poderiam ser identificadas como polcas-lundus (Sandroni, 2013, p. 63).

Inclui-se entre os músicos que se dedicaram à polca e suas variantes nesse período, Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Calado, Virgílio Pinto da Silveira, Arthur Napoleão, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana e Manoel F. C. Leal.

84 Denominação dada por Mário de Andrade e outros autores à divisão de uma semínima em um compasso no qual ela corresponde a uma unidade de tempo na figura rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia (Sandroni, 2013, p. 47).

85 A abreviação de *circa*, “ca.”, indica uma data aproximada.

Mazurka

De acordo com o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a *mazurka* é uma dança campestre polonesa originária da Mazóvia (região na qual o compositor Frédéric Chopin passou sua infância, tendo sido muito influenciado por sua cultura musical). A *mazurka* tem divisão ternária e seu ritmo básico tem como característica a acentuação dos tempos fracos (o segundo ou o terceiro), tendo seu andamento um caráter lento, mas animado. Quanto à estrutura, são recorrentes as seguintes variações: AABB, AABC, AAAB e ABBB. O tempo *rubato* é característico da performance, com acentos e dinâmicas enfatizando os gestos dos dançarinos.

Ainda segundo o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a *mazurka* tornou-se popular como dança de salão na sociedade parisiense do século XIX, e as *mazurkas* de Chopin tornaram-se os exemplos mais famosos do gênero, embora o compositor não considerasse suas *mazurkas* como tendo sido feitas para dançar. Baseado em Mário de Andrade, Castagna (2003b, p. 11) nos informa “que a mazurca [nome aportuguesado] foi introduzida no Rio [de Janeiro] como dança de espetáculos teatrais, difundindo-se posteriormente como dança de salão”.

Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros estão entre os compositores que compuseram *mazurkas* nesse período.

Romanza

O *The Digital Grove's Dictionary* (2012) registra que, desde o século XV, os termos *romanza* na Itália, *romanze* na Alemanha e *romance* na Espanha significaram quase sempre uma balada; caracterizada por ser um romance narrativo, sendo muito popular nos países de língua espanhola. Ainda de acordo com o “*Grove's*”, na França e na Alemanha, o termo passou a significar uma história extravagante, sentimental ou “romântica”, em prosa ou verso estrófico.

Entre os músicos atuantes na cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894 que se valeram do gênero, destacam-se Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e João Pereira da Silva.

Cançoneta

Conforme aponta o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), *canzonetta*, em italiano, foi o título dado, do final do século XVI ao final do século XVIII, a uma peça vocal leve em estilo italiano. O termo é um diminutivo para a palavra *canzone* (canção), podendo se referir de forma genérica a qualquer canção curta e simples.

Entre os músicos brasileiros atuantes no Rio de Janeiro que se dedicaram ao gênero no final do século XIX estão Mário Pinheiro, Henrique Alves de Mesquita, Ernesto de Souza e Chiquinha Gonzaga.

Quadrilha

De acordo com a EMB (Marcondes, 1977, p. 631) a quadrilha é uma dança de salão popular na Europa e nos Estados Unidos da América (EUA). A introdução da quadrilha no Brasil se deu no início do século XIX, sendo rapidamente popularizada no país, onde ganhou numerosas variantes. Ainda segundo a EMB (Marcondes, 1977), na época da Regência (1831-1840), a quadrilha já era bastante popular no Rio de Janeiro.

Castagna (2003b, p. 2) nos informa, com base em pesquisa de Rafael Coelho Machado (autor do primeiro dicionário musical impresso no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1842), que a quadrilha é “certo número de contradanças, acomodadas aos passos e figuras das danças usadas nos salões; deriva o seu nome do número dos dançadores que ordinariamente é composto de quatro pares”. Desta feita, a quadrilha não seria uma dança simplesmente, mas um conjunto de cinco danças, similar ao que foi a suíte dos séculos XVII e XVIII, conclui Castagna. É também Castagna (2003b, p. 2) quem nos apresenta o texto de Higino Anglés e

Joaquín Pena, informando que a quadrilha foi uma contradança francesa introduzida em Paris no início do século XIX, e que as cinco danças que a compunham eram o *pantalon* ou *chaine* francês, *été* ou *avant-dex*, a *poule*, a *pastourelle* e a *boulangère*.

Quanto à estrutura musical da quadrilha, recorreremos mais uma vez a Castagna, que afirma que

[...] a quadrilha utiliza normalmente compasso 2/4, mas algumas de suas partes podem usar o 6/8. Sua estrutura está baseada em frases de 8 compassos, com figuração em colcheias e semicolcheias, mas sem a utilização de sincopas (Castagna, 2003b, p. 4).

A lista de músicos que se dedicaram ao gênero no Rio de Janeiro do final do século XIX inclui Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Virgílio Pinto da Silveira e Guilherme Cantalice.

Maxixe

Sandroni (2013, p. 54) afirma que o “maxixe é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX”, e que, de acordo com Jota Efegê, em seu livro *Maxixe, a dança excomungada*, “a primeira menção impressa ao maxixe data de 1880” (Efegê, 1974 *apud* Sandroni, 2013, p. 54). Sandroni destaca, ainda, que no “mesmo livro [Jota Efegê] nos mostra também que a dança foi considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria. Sua invenção é atribuída por Raul Pederneiras, em artigo de 1906, aos habitantes da ‘Cidade Nova’” e termina ressaltando que, em 1872, “já era o bairro mais populoso da cidade e também o bairro dos divertimentos de má fama [...]” (Sandroni, 2013, p. 54). O autor também nos informa, a partir das palavras de Mário de Andrade, que a

[...] ideia de que o maxixe veio da Cidade Nova pela via dos clubes carnavalescos é consideravelmente reforçada por “uma versão, propagada por Villa-Lobos, que a teria colhido dum

octogenário”, segundo a qual “o maxixe tomou esse nome dum sujeito apelidado ‘Maxixe’ que num carnaval, na sociedade ‘Os Estudantes de Heidelberg’, dançou o lundu numa maneira nova” (Andrade, 1976 *apud* Sandroni, 2013, p. 55).

A EMB (Marcondes, 1977, p. 465) também registra o surgimento do maxixe como sendo oriundo dos forrós da Cidade Nova, assim como dos cabarés da Lapa. Ainda de acordo com a EMB (Marcondes, 1977), o maxixe foi a primeira dança genuinamente brasileira, resultado da fusão do tango e da havaneira pela rítmica, e da polca pelo andamento. De acordo com Sandroni (2013, p. 55-56), o maxixe se caracteriza, também, como uma dança de par enlaçado, na qual vários pares dançam ao mesmo tempo, sendo a música exclusivamente instrumental. O pesquisador ressalta que, até meados da década de 1890, a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado” (Sandroni, 2013, p. 69). Quanto à observação de Sandroni sobre o maxixe ser exclusivamente instrumental, a EMB (Marcondes, 1977, p. 465) registra a “utilização frequente da gíria carioca, quando cantado”, sendo essa uma das diferenças do maxixe em relação ao tango espanhol e à *habanera* cubana, além do caráter lúbrico e lascivo da dança, pela sincopação e vivacidade rítmica do maxixe.

Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth estão entre os músicos que se dedicaram ao maxixe no período de 1891-1894.

Tango brasileiro

A EMB (Marcondes, 1977, p. 741) registra que o tango é uma dança surgida na Andaluzia, na Espanha, em 1850-1855, e expandiu-se pelas Américas na década de 1860. No Brasil, o gênero se fundiu com a polca, havaneira e o lundu, a partir dos anos 1870, apresentando características brasileiras através do maxixe e do tango brasileiro.

Tinhorão (1991, p. 97) registra que, dentro da pequena bibliografia sobre o tango brasileiro, há um consenso entre os pesquisadores que o estilo denominado “tango” ou “tanguinho” seja uma adaptação da *habanera* com elementos da polca e do *schottisch*. E observa, ainda, que, segundo o maestro Batista Siqueira, o primeiro compositor a usar o termo “tango” para designar esse gênero musical foi o compositor e maestro carioca Henrique Alves de Mesquita. Em 1871, ao escrever a música da peça *O jovem Telêmaco*, Mesquita denominou duas das composições como “Tango do jovem Telêmaco” e “Tango do calipso” (Tinhorão, 1991, p. 98). Para Sandroni, também

[...] depõe neste sentido a associação entre tango e batuque, referência direta ao universo musical afro-brasileiro. Dois dos mais famosos “Batuques” para piano da música brasileira, o de Ernesto Nazareth (de 1906) e o de Henrique de Mesquita (dos anos 1870), foram chamados de tangos por seus autores. Cabe mencionar também a famosa composição de Chiquinha Gonzaga, “Gaúcho (Corta-jaca)”, de 1897: o gênero mencionado na partitura é “tango”. O subtítulo, “Corta-jaca”, designa “um dos passos do samba existente na Bahia” [EMB, verbete “Corta-jaca”, 1977, p. 204]. [...] E a primeira seção, caracterizada por um movimento de baixos recorrente na música brasileira, leva a indicação... “batuque” (Sandroni, 2013, p. 67).

Sandroni (2013, p. 67) chama atenção para o fato que “Nazareth já compunha desde 1877 peças no estilo de ‘Brejeiro’, isto é, com as mesmas características rítmicas; mas o nome que lhes dava era polca-lundu e não tango”. Jairo Severiano acrescenta que

O tango brasileiro é um gênero mal definido. Uma comparação, por exemplo, entre os tangos de Ernesto Nazareth, Eduardo Souto (“O Despertar da Montanha”, “Do Sorriso da Mulher Nasceram as Flores”) e Henrique Alves de Mesquita (“Ali Babá”) revelará características bem diferentes. Felizmente Nazareth nos deu um precioso esclarecimento sobre os seus tangos numa conversa reproduzida por Brasília Itiberê no ensaio “Ernesto

Nazareth na Música Brasileira”: “Certa vez meu amigo Oscar Rocha, melômano e folclorista e um dos homens que melhor conheceram a vida e a obra de Nazareth, perguntou-lhe como é que tinha chegado a compor seus tangos, com esse caráter rítmico tão variado. Nazareth respondeu com simplicidade que ouvia as polcas e lundus de Viriato, Callado, Paulino Sacramento e sentiu vontade de transpor para o piano a RÍTMICA DESSAS POLCAS-LUNDUS.” Pertence assim à polca-lundu a rítmica que o genial compositor levou para os seus tangos ou, por outras palavras, OS TANGOS DE NAZARETH SÃO UMA REQUINTADA ESTILIZAÇÃO PIANÍSTICA DA POLCA-LUNDU. Como no final do século XIX ainda não havia se fixado o uso da palavra choro para designar o gênero, Nazareth simplesmente adotou a palavra tango para classificar essas composições, hoje integradas ao universo do choro, que abrange as variadas formas do gênero. A propósito, os chorões pioneiros tocavam choros (uma invenção deles) achando que tocavam polcas. O mesmíssimo termo tango foi também empregado por Chiquinha Gonzaga e vários de seus contemporâneos para “rotular” maxixes (termo considerado depreciativo que poderia prejudicar a venda de partituras). Naturalmente, em respeito à escolha de Nazareth, não teria cabimento agora passar a chamar seus tangos de choros (Severiano, [s. d.], [n. p.], grifos do autor).

Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth destacam-se entre os músicos que se dedicaram ao tango brasileiro no período de 1891-1894.

Schottisch

O *The Digital Grove's Dictionary* (2012) registra o *schottisch* (escocês, em alemão) como uma dança de roda, similar à polca, porém mais lenta. O gênero tem compasso 2/4. Já Castagna (2003b, p. 9) defende que o *schottisch* apresenta compasso quaternário. A EMB (Marcondes, 1977, p. 815) apresenta o xôtis (com o termo aportuguesado) como dança de salão para pares, com divisão rítmica binária, e reafirma que o andamento é

mais lento que a polca. O *schottisch* tem origem alemã e foi muito difundido na Inglaterra e na França, no final da década de 1840.

A EMB ressalta que foi o professor de dança José Maria Toussaint quem apresentou o gênero no Brasil pela primeira vez, em 1851, no Rio de Janeiro. Com grande aceitação, o *schottisch* se popularizou rapidamente, passando a ser adaptado para pequenos grupos instrumentais. Ainda de acordo com a EMB, xótis compostos por chorões do século XIX ganharam versos, que, acompanhados ao violão, converteram-se em modinhas.

Entre os músicos que escreveram peças do gênero no período aqui estudado temos Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Ernestina Índia do Brazil e Furtado Coelho.

Valsa

Segundo o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a valsa foi a dança de salão mais popular durante o século XIX, e defende que, além de ter sido a dança mais celebrada e duradoura, também foi a que exerceu maior influência na história musical, ressaltando uma possível exceção para o minueto. O dicionário aponta, ainda, que a valsa foi aceita em todas as formas de composição musical, sendo utilizada por grandes compositores dos séculos XIX e XX. Sobre a origem do nome, o “*Grove's*” nos informa que ele pode ser derivado do verbo alemão *walzen* que se conecta ao verbo latino *volvere*, denotando virada ou rotação. O termo dialoga com a forma de se dançar o gênero que, como nos apresenta Castagna, a partir de citação de Rafael Coelho Machado,

[...] dança que duas pessoas executam volteando sobre si, ao mesmo tempo em que descrevem um grande círculo no lugar onde dançam; é o símbolo dos movimentos que fazem a terra e os planetas: um sobre si mesmo e outro em roda do sol (Machado, [s. d.] *apud* Castagna, 2003b, p. 7).

A EMB (Marcondes, 1977, p. 781) registra que a valsa tem origem na Áustria, caracterizando-se como uma dança de pares independentes e enlaçados. A divisão rítmica é ternária, com andamento rápido (vienense) ou moderado (francês). Muito difundida na Europa no fim do século XVIII, a valsa esteve em voga pela primeira vez no Brasil a partir da chegada da família real portuguesa ao país.

Castagna (2003b, p. 8) cita Maria A. C. Giffoni, que defende que a valsa passou a ser tocada no Brasil em 1830, sendo muito executada durante o Primeiro e o Segundo Impérios até o século XX, adquirindo feições locais a partir de várias influências, como da modinha e do choro. Apesar da diferença de aproximadamente vinte anos da introdução do gênero no Brasil, entre a indicação dada por Giffoni (Castagna, 2003b) e a dada pela EMB (Marcondes, 1977), ambas estão em concordância em relação à fusão da valsa a gêneros brasileiros, pois a EMB também registra que a valsa se consolidou como um gênero seresteiro, através dos conjuntos de choro. A enciclopédia afirma, ainda, que a valsa se tornou obrigatória para aprendizes de teclado.

Entre os músicos que se dedicaram à valsa no final do século XIX constam Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Virgílio Pinto da Silveira, Viriato Figueira da Silva, Arthur Napoleão, Manoel F. C. Leal e Frederico Málio.

Choro

Com instrumentação baseada no trio violão, cavaquinho e flauta, mas contando também com a inclusão de instrumentos como clarineta e oficleide, o choro é um gênero de característica essencialmente instrumental e, normalmente, exige capacidade técnica e mesmo virtuosística de seus intérpretes. Tabora (2004, p. 93) lembra que, de acordo com referência do maestro Batista Siqueira, a data simbólica do nascimento do choro é a década de 1870, “quando Joaquim Antonio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes formou o ‘Choro Carioca’, grupo em que o solista (flauta) era acompanhado por dois

violões e cavaquinho”. Roberto Moura (1995, p. 77) defende que o choro se caracterizava “inicialmente como apenas uma forma local particular de interpretar as músicas em voga”. E, de fato, o repertório do choro abarcaria valsas, maxixes, tangos, polcas, *schottisches*, entre outros gêneros. Moura observa que os chorões eram

[...] membros da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República, funcionários públicos inferiores, modestos servidores municipais, pequenos comerciantes — de quem se aproximariam musicalmente negros e migrantes nordestinos com quem se amontoavam nos bairros populares do Rio antigo (Moura, 1995, p. 77).

Luís Edmundo nos fornece alguns nomes de destaque dos primeiros tempos do choro, quase todos praticamente desconhecidos hoje:

Entre os grandes chorões do tempo encontramos, não raro, instrumentistas de nomeada, alguns até prêmios do Conservatório de Música. Nomes? Anacleto de Medeiros, profundo conhecedor de música regional, orquestrador brilhante, notável compositor e que acaba mestre da banda do Corpo de Bombeiros, então considerada a melhor da cidade; Leandro Santana, denominado o *rei do clarinete*; Alfredo Viana, pai do Pixinguinha, grande oficlidista; o muito popular capitão Rogério, pistonista de fama. Fonseca Barros, Guerra da Paraíba, Alfredo Timbó, Belisário, porteiro do Senado; Patolá, Albertino Pimentel... Todos eles chorões agaloados, acompanhadores eméritos de violão ou fortes soadores de instrumentos de sopro, festejados e popularíssimos (Edmundo, 2003, p. 166).

Entre os músicos que se destacaram na produção do choro no período de 1891-1894 estão Quincas Laranjeiras, Neco, Pedro de Alcântara, Manduca de Catumbi, Galdino Cavaquinho, Soares “Caixa de Fósforos”, Leal Careca, Juca Vale, Virgílio Pinto da Silveira, Viriato Figueira da Silva, Luizinho, Guilherme Cantalice, Balduíno, Duque Estrada Meyer, Inácio Ferreira, Capitão Rangel e Pascoal Rodrigues Reis.

Na prática, esses gêneros se misturariam, até pelo intercâmbio entre os músicos e o fato de eles mesmos se dedicarem a compor e tocá-los de forma indiscriminada, em muitos casos, como podemos observar também nos perfis que registramos a seguir. Intercâmbio esse que, aliás, daria-se também entre compositores e instrumentistas que produziram tanto a música popular como a chamada música clássica, como é o caso de Henrique Alves de Mesquita, Quincas Laranjeiras, Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno, Hugo Bussmeyer, Arthur Napoleão e Duque Estrada Meyer.