

Aspectos da MPB no séc. XIX*

(Regentes de orquestras do
teatro musicado popular)

Suetônio Soares Valença

Ao morrer aos 60 anos de idade em Lisboa, a 9 de novembro de 1800, o mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, padre tocador de viola de arame e compositor de modinhas e lundus, o panorama da música popular no Brasil permanecia inalterado em relação àquele que Caldas Barbosa aqui deixara quando, em 1763, fora para a Corte em busca de melhores condições de vida e mais propícias oportunidades de estudo.

A colônia do Brasil, antes de o príncipe regente a ela chegar em 1808, quase nada podia oferecer aos artistas daqui e, no caso de Caldas Barbosa, as modinhas e lundus, que tocava em sua viola de arame, pouca ou nenhuma repercussão teriam, se ouvidos no Rio de Janeiro. Já na Corte foi diferente. Ali, aquele que é considerado como o mais significativo compositor e intérprete da música popular brasileira no século XVIII foi aceito pelos cortesãos e, sobretudo, viu sua *Viola de Lereno*, coletânea de letras de modinhas e lundus, ser impressa pela primeira vez em 1798, ainda em vida do autor.

Assim, conseguiu o modinheiro carioca meios de difundir seu trabalho e público que o apreciasse, apesar da forte reação de setores intelectuais e artísticos da Corte, os quais tentaram de todas as maneiras impedir o sucesso da música popular brasileira do tempo em Portugal. Francisco de Assis Barbosa, no prefácio à *Viola de Lereno*¹⁾, dá com exatidão a medida dos obstáculos transpostos por Caldas Barbosa para afirmar valores brasileiros na Corte, numa época em que, segundo escreveu Hipólito José da Costa no *Correio Brasiliense* "os naturais do Brasil, quando vinham a Portugal, eram olhados como estrangeiros pelo Governo, e como macacos pela plebe", conforme cita Assis Barbosa no referido prefácio.

No Brasil de então teria sido impossível deixar registradas as letras das canções de Domingos Caldas Barbosa, uma vez que a Colônia só passou a contar com imprensa de forma efetiva a partir da chegada de Dom João. Na verdade, o que ocorria naquela segunda metade do século XVIII, guardado o distanciamento e as condições históricas, é o que atualmente se passa: o controle do meio de difusão da música popular – ao tempo a impressão – era exercido por mecanismos estrangeiros ao Brasil, como hoje as multinacionais do disco quase sempre determinam o que devemos ouvir.

Com a vinda da Corte para o Brasil no início do século XIX, ampliam-se consideravelmente para nossa música os recursos que no século anterior eram praticamente inexistentes. Dois fatos vão impulsionar muito a música brasileira nas primeiras décadas do século XIX: a entrada do piano no País, trazido na bagagem de Dom João, e o estabelecimento entre nós das primeiras casas impressoras de música. Ambos serão fatores predominantes para a fixação e difusão das modinhas e lundus, gêneros que, vindos do século XVIII, aparecem praticamente como únicos na primeira metade do século XIX. Os pianos e as casas impressoras de música, que tiveram importância crescente no século passado, alcançaram o presente século como componentes de relevo na história da nossa música popular.

Vale ainda acrescentar que ao lado do piano e das casas impressoras, o teatro com música, de inspiração popular – a partir dos últimos trinta anos do século XIX, até o advento do rádio em 1920-1930 –, veio a se constituir no terceiro fator de importância para a divulgação dos gêne-

SUETÔNIO SOARES VALENÇA é historiador da música popular brasileira, autor de *Tra-la-lá*, biografia de Lamartine Babo, co-autor, com Rachel Teixeira Valença, de *Serra, serrinha, Serrano: o império do samba* (Editora José Olympio); e preparador da edição (com introdução e notas) de *Viola de Lereno* (Editora Civilização Brasileira).

* Este texto é trecho de um livro sobre os primeiros regentes de orquestras do teatro musicado popular, a ser publicado em breve pelo autor.

1 *Viola de Lereno*, Domingos Caldas Barbosa. Rio de Janeiro/Brasília, Editora Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980.

ros da música do povo característicos do século passado – a modinha, o lundu e também a música das danças européias (polca, quadrilha, *schottisch*, mazurca, valsa), que, por volta de 1850, começaram a chegar ao País e se abasileiraram em contato com o substrato musical negro gerando os nacionaisssimos choro (música instrumental) e maxixe (música de dança).

Piano

Em sua permanência no Brasil, D. João VI deu sempre mostras de apreciar a boa música: convocou para perto de si o famoso compositor lisboeta Marcos Portugal, acolheu o notável músico austríaco Sigismund Neukomm, protegeu o inspirado compositor mulato carioca José Maurício Nunes Garcia, dotou a Capela Real de recursos humanos e materiais necessários a seu bom funcionamento.

Medidas de natureza econômica, como a abertura dos portos às nações amigas e tratados comerciais firmados com a Inglaterra, facilitaram a vinda para o Brasil de uma quantidade considerável e crescente de produtos de fabricação inglesa, dentre os quais, pianos. Esses pianos, como de resto grande parte de tudo quanto os ingleses fizeram então chegar ao Brasil, eram absolutamente supérfluos para o País naquele momento.

Ainda assim, aqueles instrumentos foram aparecendo nos portos brasileiros e sendo desembarcados e vendidos aos interessados – pessoas bem situadas econômica e socialmente –, habitantes das cidades portuárias, das fazendas e até de regiões remotas como o Mato Grosso e o Amazonas. Na verdade, a atração e o interesse do homem brasileiro pela música tornou fácil a penetração do piano no País, ao longo de todo o século XIX.

Em artigo escrito para a *Revista Brasileira de Cultura*, nº 6, 1970, sob o título "Notas para uma história do piano no Brasil (século XIX)", Carlos Penteado de Rezende dá a exata dimensão do que foi a penetração do piano no cotidiano brasileiro do século passado, ao reunir depoimentos de viajantes e estudiosos que, debruçando-se sobre a vida de quatro estados – Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro – fazem sempre referência à presença do instrumento.

Assim, falando da Bahia de 1810, John Mawe, em *Viagens ao interior do Brasil*, diz explicitamente que "o gosto pela música é generalizado, existindo poucas famílias que não possuam guitarra e, as mais importantes, pianos fortes"⁽²⁾. L. F. de Tollenare em *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818* dá notícia de uma festa a que compareceu em 1817, em Salvador, ocasião na qual "a senhora que executou ao piano fê-lo com graça verdadeiramente francesa"⁽³⁾. E, em seu *Diário de uma viagem ao Brasil*, a inglesa Maria Graham ao se referir a famílias portuguesas residentes na Bahia em 1821 diz que "em cada casa vi, ou um violão, ou um piano, e geralmente ambos". Numa recepção a que compareceu registrou que "algumas das senhoras se ofereceram para tocar piano e o baile durou até depois da meia-noite"⁽⁴⁾.

Ao visitar Pernambuco neste mesmo ano de 1821, Maria Graham encontrou no salão de uma casa portuguesa "um belo piano Broadwood", instrumento musical visto também por ela na residência do governador Luís Rego. Em anúncios publicados no *Diário de Pernambuco*, em datas tão diversas quanto 30.4.1828, 21.4.1838, 25.5.1841, pode-se constatar que era intensa a compra e venda dos instrumentos. Só nesse anúncio de 25.5.1841 comunica-se a venda em leilão de "seis pianos de lindas madeiras de mogno e dos melhores autores ingleses". Gilberto Freyre em *Ingleses no Brasil* afirma que "o piano inglês foi, decerto, uma das peças mais importantes com que o imperialismo britânico afirmou, aos olhos e aos ouvidos brasileiros mal sados de um longo período de isolamento quase chinês, sua superioridade técnica ou de indústria"⁽⁵⁾.

Em Minas Gerais, a chegada do piano se deu mais tarde do que em estados de capitais portuárias como Bahia e Pernambuco. John Mawe, em seu já citado livro, visitando o Distrito Diamantino em 1809, observa que "o grande afastamento de um porto de mar é a causa de não haver ainda no Tijuco um piano. Se não fosse isso, estes instrumentos a teriam grande procura, porque as senhoras em geral gostam de música e tocam violão com muito sentimento e graça"⁽⁶⁾. O naturalista austríaco João Emanuel Pohl anotou em sua obra *Viagem no interior do Brasil* que, na Vila Rica de 1820-1821, em reuniões sociais a que compareceu, "um piano, uma flauta e um mau violino é tudo quanto aqui se encontra em matéria de instrumentos musicais"⁽⁷⁾. Mas a demora em o piano chegar a Minas Gerais não fez suas cidades e vilas menos receptivas ao instrumento do que outros pontos do Brasil. E ali também o piano, seus professores, afinadores, consertadores e precários fabricantes disseminaram-se rápida e intensamente.

No caso do Rio de Janeiro, a começar pelo próprio rei Dom João VI, que ao se instalar na cidade criou na Corte um ambiente musical propício – ambiente que se transmitiu aos dois Pedros, seus sucessores no governo do Brasil –, o aparecimento e propagação do piano foi de tal ordem

2 *Viagens ao interior do Brasil*, John Mawe, p. 266, apud Carlos Penteado de Rezende, op. cit., p. 18.

3 *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*, L. F. de Tollenare, Salvador, Livraria Progresso, 1956, pp. 308-09.

4 *Diário de uma viagem ao Brasil*, Maria Graham, São Paulo, 1956, p. 118, apud Carlos Penteado de Rezende, op. cit., p. 20.

5 *Ingleses no Brasil*, Gilberto Freyre, p. 220, apud Carlos Penteado de Rezende, op. cit., p. 248.

6 John Mawe, op. cit., p. 248.

7 *Viagem no interior do Brasil*, João Manuel Pohl, v. 2, p. 416, apud Carlos Penteado de Rezende, op. cit., p. 28.



Maestro José Nunes, em foto dedicada à maestrina Chiquinha Gonzaga (Arquivo SBAT)

que, em 1836, o botânico inglês George Gardner, falando do Rio em *Travels in the interior of Brazil*, disse: "music is very much cultivated and the piano... has now become almost universal"⁽⁸⁾; e Manuel de Araújo Porto Alegre, vinte anos depois, em 1856, já chamava o Rio de Janeiro de "a cidade dos pianos".

Deste modo, se na primeira metade do século passado o piano já podia ser encontrado nos quatro cantos do Brasil, na segunda metade ele foi praticamente obrigatório nos solares das cidades e nas casas grandes do campo, em saraus memoráveis. Diferentemente da guitarra, do violão, da flauta, todos de pequeno porte, baixo custo e fácil aprendizagem, ele atravessou todo o século XIX como um instrumento desfrutado apenas pela elite.

Contudo, nos últimos anos do século de 1800, quando a classe média das cidades brasileiras vai se tornando mais consistente, o piano inicia sua trajetória em direção às classes menos favorecidas. É aí que surge no Rio de Janeiro a figura notável de Ernesto Nazareth (1863-1934), o principal responsável pelo início da popularização do instrumento. Nazareth – cuja obra, situada a meio caminho entre o erudito e o popular, refletiu esse momento de transição do piano das classes mais favorecidas para o povo – foi o mais destacado músico de quantos tocaram o instrumento, não como pianista, mas como pianeiro.

Sobre o tema, o professor Aloísio de Alencar Pinto, em texto escrito para o álbum duplo "Os pianeiros", editado em 1986 pela Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil – FENAB, cita conferência realizada em 2.12.39 na Escola Nacional de Música–UB, por Brasília Itiberê (1896-1974), sob o título "Ernesto Nazareth na Música Brasileira", na qual, além de Nazareth, ele classifica como pianeiros Aurélio Cavalcanti, Porfírio da Alfândega, Chirol, Garcia de Cristo e Xandico.

Na referida conferência, publicada depois no *Boletim Latino-Americano de Música*, em abril de 1946, Brasília Itiberê apontava como principais características dos pianeiros "o dengo, a macieira, o espírito frajola, o humor e a graça ágil" e uma completa incapacidade de violentar o teclado.

Com os pianeiros que, segundo Jota Efegê, tiveram sua época áurea entre 1915 e 1931 – mas, na verdade, já estavam em atividade desde fins do século passado – o piano entrou definitivamente no cotidiano do povo brasileiro, alcançando as classes menos favorecidas. Naquele tempo, eles podiam ser encontrados por quase toda a cidade: em festas e recepções familiares, como aniversários, noivados, casamentos, batizados; nos salões das confeitarias, em casas de venda de partituras e instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, em pequenas orquestras dos teatros de revista, nas sedes dos ranchos e sociedades dançantes carnavalescas, nas sociedades dançantes familiares, enfim em sociedades recreativas de um modo geral e até mesmo em alto-mar, quando seguiam tocando a bordo dos navios e alegrando os passageiros.

Foram pianeiros de destaque, dentro outros, os famosos Sinhô (José Barbosa da Silva), Bequinho (Alberto de Sousa), Osvaldo Cardoso de Meneses, Bulhões de Harmonia, Costinha, Luís Masson, Pestana, Freitas, Pequenino.

"Todos – ainda segundo Jota Efegê – dominando o teclado, tirando das teclas brancas e pretas saltitantes chorinhos e maxixes, que alternavam com valsas lânguidas ou rodopiantes, proporcionavam aos dançarinos exibirem sua perícia coreográfica.

Exímios executantes, sabendo dar a cada música o seu exato valor melódico e rítmico, dispensavam as sinalizações do pentagrama das partituras e valiam-se de sua fiel riqueza auditiva que os fazia excelentes intérpretes"⁽⁹⁾.

Assim foram os pianeiros.

Casas impressoras de partituras musicais

Deve-se também a Dom João VI, indiretamente, a implantação e difusão das casas impressoras de música em território brasileiro. Antes do decreto do príncipe regente criando a Imprensa Régia a 13 de maio de 1808, era proibido o funcionamento de gráficas no Brasil. As tentativas que houve de se instalar aqui incipientes tipografias foram frustradas com o seu fechamento pelas autoridades da Corte.

Com a publicação do decreto começaram a ser abertas alguns anos depois as oficinas impressoras, que também editavam partituras musicais. Mercedes dos Reis Pequeno, em precioso verbete escrito para a *Enciclopédia da Música Brasileira*⁽¹⁰⁾, sob o título "Impressão musical no Brasil", dá notícia histórica da vida daqueles estabelecimentos que, ao longo do século XIX e até a consolidação do rádio, na década de 1930, foram um dos grandes responsáveis pela difusão da música popular no Brasil. A título de notícia e para que se avalie a dimensão do trabalho das impressoras, vamos percorrer aqui o roteiro traçado por Mercedes em seu texto, dirigindo nosso in-

8 *Travels in the interior of Brazil*, George Gardner, London, 1846, p. 8, apud Carlos Penteado de Rezende, op. cit., p. 28.

9 *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Jota Efegê, Rio de Janeiro, Funarte, v. 2, 1980, p. 221.

10 *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*, São Paulo, Art Editora, v. 1, 1977, p. 352.

teresse para a atividade dos editores musicais que se instalaram na cidade do Rio de Janeiro, concentrando-nos, sobretudo, naqueles que se dedicaram às edições de música popular.

Os impressores Hohn Ferguson & Crockaart, em 1824, já tinham loja à rua da Quitanda, nº 41; Francisco Chenot, em 1830, à rua dos Latoeiros, nº 126 e depois à rua da Ajuda, nº 89; H. Furcy, em 1833, à rua do Cano, nº 73; João Cristiano Müller, em 1828, na Lapa do Desterro, nº 76, associando-se, em 1837, a H. E. Heinen e abrindo a loja J. C. Müller e H. E. Heinen à rua Nova do Ouvidor, nº 1 e 36; João Bartolomeu Klier, em 1831, à rua do Cano, nº 189, mudou duas vezes de endereço, tendo imprimido modinhas, valsas e contradanças. Seu negócio foi assumido, após a morte, pelos filhos, que deram prosseguimento ao trabalho do pai.

Pierre Laforge, o primeiro impressor-editor a exercer a atividade regular e considerável no ramo, instalou-se na rua do Ouvidor, nº 149, por volta de 1834, passando em 1837 para a rua da Cadeia, nº 89, onde esteve até 1851. Imprimiu grande número de modinhas, lundus, árias de ópera, dos mais importantes compositores da época: José Maurício Nunes Garch, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Dom Pedro I, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, dentre outros. O negócio de Laforge, comprado por terceiros, prosseguiu em atividade ainda por muitos anos.

A firma Heaton & Rensburg, de George Mathias Heaton e Eduardo Rensburg, esteve primeiramente à rua do Hospício, nº 103, em 1840, passando por vários endereços até desfazerem a sociedade em 1856. J. J. Rego instalou-se à rua da Ajuda, nº 21, onde editava periódicos em 1842; Frederico Briggs, da rua do Ouvidor, nº 130, em 1840 passou à rua do Carmo, nº 55, em 1843, associado a Pedro Ludwig. Prosseguiram juntos até 1870 na rua dos Pescadores (1846-1849) e na rua dos Ourives, 142, depois.

Considerada a primeira editora musical da cidade, a Casa de Filippone e Cia., Abridores e Impressores, instalou-se em 1840 à rua dos Latoeiros, nº 59, e foram seus herdeiros e continuadores que publicaram em 1884 peças de Ernesto Nazareth – “Cruz, perigo”, “Beija-flor”, “Não me fuja assim” – e partituras de música popular.

Januário da Silva Arvelos (filho), compositor de música de salão, instalou-se, como editor no início da década de 1860, à rua da Assembléia, nº 125-B. Tiago Henrique Canongia, em 1866, foi o criador da loja impressora que viria a publicar obras de Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior, Manuel Joaquim Maria, Aníbal Napoleão e Chiquinha Gonzaga. A casa aberta por Isidoro Bevilaqua, em 1846, tornou-se dos mais importantes estabelecimentos musicais, tendo chegado aos nossos dias sua atividade.

Narciso José Pinto Braga e Artur Napoleão foram individualmente, e como sócios, destacados editores que se estabeleceram na década de 1860, tendo os catálogos das músicas editadas por eles, como sócios, se mantendo ativos até nossos dias, depois de a editora passar por vários donos e lançar sempre novas músicas.

Da sociedade entre Eduardo/Francisco Buschmann, na praça desde a década de 1860, e Manuel Antônio Gomes Guimarães, criou-se a firma Buschmann & Guimarães, em 1881, responsável pela edição de obras de Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Antônio Cardoso de Meneses, Júlio Reis, Anacleto de Medeiros, Paulino Sacramento, Aurélio Cavalcanti, Leocádio Rayol, J. Garcia Cristo, João José Costa Júnior, Assis Pacheco, Nicolino Milano.

No presente século foram importantes editores Lino José Barbosa, com sua Casa Mozart; Carlos Nascimento e Silva – Casa Beethoven; Cristiano Carlos João Wehrs e seu irmão Cristiano Guilherme Augusto Wehrs – Casa Carlos Wehrs, da qual foi pianista José Francisco de Freitas, o Freitinhos; Eduardo Souto – Casa Carlos Gomes; Serafina Mourão do Vale – Casa Viúva Guerreiro.

Modinha e lundu

Essas casas de impressão de música, no decorrer de toda a primeira metade do século XIX, difundiram através da edição e distribuição de partituras os dois gêneros da música popular brasileira então existentes: a modinha e o lundu. Vindos do século anterior, do Brasil Colônia, e oriundos das camadas populares, ambos, ao tempo da Independência, haviam adquirido uma forma requintada, de música de salão, muitas vezes quase erudita.

Gêneros musicais autenticamente populares na origem, tanto a modinha como o lundu se tornaram conhecidos em Portugal e no Brasil graças à atuação pioneira do violeiro mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, que teve sua obra trabalhada por músicos da Corte e transformada em peças agradáveis aos ouvidos dos frequentadores de reuniões palacianas.

Somente na segunda metade do século XIX, alguns anos antes da instauração da República no País, a modinha voltaria a ser gênero eminentemente popular, na voz de apaixonados se-
resteiros, que percorriam as mal iluminadas ruas das cidades brasileiras, dedilhando violões em
louvor às amadas, quase sempre inatingíveis nas sacadas dos sobrados.

No caso do lundu – cuja trajetória se mostrou diferente daquela da modinha – não chegou a
haver um retorno às camadas populares. Gênero musical de base negra, ele se transformou, na
sua forma cantada de lundu-canção, em música de salão, feita por compositores de escola. Mas,
como modalidade de dança, foi sempre manifestação de escravos, que se fazia acompanhar dos
bataques com instrumentos de percussão, tendo sido aproveitado também no teatro como música
cantada e dançada por artistas populares, durante a apresentação de entremezes.

Ao se falar da forma elaborada que a modinha e o lundu assumiram nos primeiros cinquenta
anos do século passado, cabe um pequeno registro acerca de importante compositor do período,
autor de lundus e das mais inspiradas modinhas do Primeiro Reinado: Cândido Inácio da Silva.

As notícias biográficas que se tem desse compositor, instrumentista e cantor, são bastante
reduzidas em relação a sua importância na história de nossa música popular. Sabe-se que nasceu
no Rio de Janeiro em 1800 e morreu na mesma cidade aos 38 anos, tendo frequentado as aulas
de José Maurício Nunes Garcia de quem foi aluno na escola gratuita que o padre manteve à rua
das Marrecas. Ainda criança esteve no coro da Real Capela, sob a regência do padre José Maurício.

Executante de viola e violino, Cândido apresentou-se como tenor em várias ocasiões, com
voz que não era volumosa nem teatral, mas de belo timbre e provida de uma elasticidade que su-
peria a força. Há notícia de participações suas em concertos, como cantor e compositor, nos anos
de 1824, 1825, 1832, 1834 e 1837.

Em 1827, Cândido Inácio da Silva requereu ao Imperador Pedro I sua nomeação como vio-
leta da Imperial Capela ou músico cantor na voz de tenor, mas se desconhece se sua petição foi
deferida favoravelmente. Ao lado de Francisco Manuel da Silva fundou em 1833 a Sociedade Be-
nificência Musical, onde se apresentou em concertos no ano 1834 como tenor e solista de viola e
violino.

Obras de sua autoria foram editadas por Pierre Laforge, que, em 1832, organizara um con-
certo no Teatro Constitucional Fluminense de que Cândido Inácio participou. Um ano antes de sua
morte, em 1837, na récita de gala que se realizou no Teatro Constitucional Fluminense, em come-
moração ao aniversário de Pedro II, houve a apresentação de um "Hino das artes" e música para
coro, composto por Cândido, peça intercalada no elogio dramático de autoria de Araújo Porto Ale-
gre "O gênio do bem" ou "Os mouros de Ormuz".

Ari Vasconcelos, em *Raízes da música popular brasileira (1500-1889)*, transcrevendo o ne-
crologio de Cândido Inácio da Silva publicado no *Jornal do Commercio* de 30 de maio de 1839, cita
que "a ele devemos uma quantidade prodigiosa de modinhas e alguns lundus, variações e con-
certos para diversos instrumentos e, sobretudo, a produção dramática de coros infernais, nos
quais ele se afastou da estrada da rotina e do plagiado, aparecendo em cena com uma harmonia
nova e um colorido original que só pertencem ao gênio; em todas suas produções havia um pen-
samento melódico que revelava um estilo próprio, e a sua harmonia era manifestada por combina-
ções originais"⁽¹¹⁾.

Mário de Andrade o vê mais como um trovador do que como um músico de obras grandio-
sas, quando dele fala em seu livro *Modinhas imperiais*: "Este músico, totalmente ignorado por nós,
me parece estar entre as figuras mais dignas de pesquisa, da composição nacional. Porque, se
não teve a audácia de se manifestar em obras musicais vultosas, que eu saiba, nem óperas, nem
missas, nem sinfonias, foi incontestavelmente um trovador da melhor inspiração"⁽¹²⁾.

As músicas das danças européias de salão

Nos primeiros cinquenta anos do século passado, a modinha e o lundu aparecem como gê-
neros únicos na história de nossa música popular. Afora eles, o que há são manifestações musi-
cais de raiz negra, cultivadas pelos escravos. Em meados do século XIX, chegam ao Brasil cinco
modalidades de danças européias de salão, cujas músicas, em contato com a base negra do lun-
du, vão enriquecer consideravelmente a música popular brasileira. Essas danças, que logo ganha-
ram os salões do Segundo Reinado e se viram prontamente adotadas pela elite, foram a valsa,
schottisch, mazurca, quadrilha e, mais do que todas, a polca.

Embora o processo de abasileiramento da valsa só tenha ocorrido de maneira completa na
segunda metade do século XIX, fato é que, comprovadamente, desde antes do Primeiro Reinado

11 *Raízes da música popular brasileira (1500-1889)*, Ari Vasconcelos. São Paulo/Brasília, Livraria Martins/INL, 1977, p. 74.

12 *Modinhas imperiais*, Mário de Andrade. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1980, p. 13.

compunham-se valsas entre nós. Pedro, nosso primeiro imperador, teve valsas de sua autoria arranjadas pelo compositor austríaco Sigismund Neukomm, que aqui esteve de 1816 a 1821.

Certamente eram valsas marcadamente européias as que se dançaram aos pares, em movimento giratório e pequenos saltos ligeiros, geralmente divididas em dezesseis compassos ternários; mas, em contato com o substrato da música negra produzida no Brasil de então – entenda-se o lundu – foram a pouco e pouco ganhando feição nacional, para, com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, mais ainda com o flautista Patápio Silva e, sobretudo, com Anacleto de Medeiros, adotar um modelo brasileiro.

Já no presente século, com a entrada no Brasil dos ritmos norte-americanos na década de 1920 – *fox-trot*, *charleston*, *ragtime*, *one-step*, *blackbottom* – e, sobretudo, com o aparecimento da valsa americana, trazida como aqueles outros ritmos, também pelos filmes musicais, a valsa voltou a se modificar, adotando novas características na obra dos compositores do período do rádio, que prosseguiram cultuando o gênero até as décadas de 1940 e 1950. No decorrer dos anos 50 aos 60, a valsa paulatinamente desapareceu do repertório de nossos compositores, após mais de cem anos de grande popularidade no Brasil.

A *schottisch*, vocábulo alemão aportuguesado nas formas *chótis*, *xótis*, *xote*, começou a ser ouvida e dançada no Brasil na década de 1850; no final da década de 1920, mais precisamente em 1928, Luciano Gallet constatava que esta dança "em grande uso, não há muito tempo, não se dança mais agora", conforme citação de Renato Almeida em sua *História da música brasileira*⁽¹³⁾. Marisa Lira em *Brasil sonoro* dá notícia de que a *schottisch* era "harmonizada em compasso 4/4 ou 2/4, tinha um ritmo mais vivo que a valsa e mais lento que a polca. Era dançada aos pares em passos e volteios que se transformavam conforme a moda"⁽¹⁴⁾.

A *schottisch* esteve efetivamente em voga entre nós em fins do século XIX e no início do presente século, tendo sido seus cultores, dentre outros, o pianista Aurélio Cavalcanti, o chorão Irineu de Almeida e principalmente Anacleto de Medeiros, compositor e regente nascido e morto na ilha de Paquetá. Anacleto de Medeiros, em cuja obra a *schottisch* aparece nitidamente como um gênero nacional popular – fundida a música da dança européia com o lundu de base negra –, produziu peças de grande beleza no gênero como "Yara", *schottisch* até hoje apreciada, conhecida também pelo título de "Rasga coração", depois que recebeu versos de Catulo da Paixão Cearense.

Dos gêneros de música chegados ao Brasil acompanhando as danças européias, a mazurca marcou menor presença do que os outros e assim conseqüentemente aparece com menos freqüência do que os demais na obra dos compositores populares do Rio de Janeiro, então o grande centro difusor da nossa música. A mazurca é composta de 16 compassos de 3/4, apresenta movimento moderado, às vezes lento, e aparece nas formas de mazurca brilhante, mazurca de salão, *scherzo-mazurca*, além de, numa fusão com a polca, ter a denominação de polca-mazurca.

Da época há mazurcas da autoria de compositores estrangeiros editadas no Brasil; de autores estrangeiros aqui radicados; e da autoria de compositores e músicos brasileiros, sobretudo daqueles que produziram para o teatro musicado, em grande efervescência ao tempo e para o



Maestro Assis Pacheco (Arquivo SBAT)

13 *História da música brasileira*, Renato Almeida. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 2ª edição, 1942, p. 185.

14 *Brasil sonoro*, Marisa Lira. Rio de Janeiro, A Noite, s. d., 1938, p. 227.

qual foram compostas muitas mazurcas. Talvez se possa mesmo dizer que nossos autores de música para o teatro – embora não tenham sido os únicos a compô-la – foram em grande parte os responsáveis pela forma brasileira que a mazurca adotou.

A quadrilha esteve também no Brasil ligada ao teatro popular com música, tendo muitos dos seus temas sido extraídos de óperas e operetas. Foram cultores da quadrilha, na segunda metade do século XIX, agora os compositores e músicos que criaram diretamente para o teatro, dentre outros, Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior, Anacleto de Medeiros e Henrique Alves de Mesquita, responsáveis pelo abasileiramento do gênero e por sua considerável difusão no Brasil.

Sabe-se que já nas primeiras décadas do século XIX se ouvia e, sobretudo, se dançava a quadrilha no Rio de Janeiro, cidade que viu sua elite dançá-la com entusiasmo crescente ao tempo da Regência. O processo de abasileiramento da quadrilha foi o mesmo por que passaram os outros gêneros de música vindos com as danças européias: o da fusão com o lundu.

Esse processo se desenvolveu ao longo das décadas de 1840 a 1860; ao falar dos últimos trinta anos do século passado, Marisa Lira sugere que a quadrilha, ao penetrar gradativamente na vida carioca e brasileira, passando dos salões da aristocracia para as salas das casas de modestas famílias, foi completamente nacionalizada por nossos compositores e músicos que a levaram ao povo.

De todas as danças-músicas de salão vindas da Europa a polca foi a que mais penetrou os costumes, a vida nacional. Com base em notícia do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, o maestro e musicólogo Batista Siqueira data de outubro de 1844 a chegada da polca ao Brasil. A partir de então, essa dança se tornou verdadeira mania entre nós, gerando, inclusive em nível de vocabulário, o neologismo polcar. Na literatura, dentre os inúmeros autores que noticiaram a presença da polca na vida brasileira, vale citar o registro feito pelo nosso maior escritor do século XIX, Machado de Assis, no conto "Um homem célebre", de 1877.

Um indício da plena identificação da polca com o espírito popular brasileiro do tempo expressa-se nos títulos, quase sempre bem-humorados, que nossos compositores deram às centenas de polcas por eles compostas: "Salta uma tigre gelada", "Com farofa", "É isso que a moça gosta", "Como isso desenferuja a gente", "Durma-se com um barulho deste". A graça dos títulos ampliou-se com a adoção dos chamados duelos ou perguntas-respostas: "Que é da chave/Achou-se a chave"; "Olhos travessos/Olhos quietos"; "Capenga não forma/Corcunda não perfila"; "Gago não faz discurso/Dentuça não fecha a boca", numa antecipação do humor que os nomes dos choros e depois das marchas de carnaval trariam à música popular.

Choro, maxixe, tango brasileiro (tanguinho)

O processo de aculturação da polca pode ser percorrido facilmente através dos gêneros musicais indicados nas partituras de época. Lá vemos, dentre muitas outras, as denominações polca, polca-lundu, polca-choro, a apontar para a fusão da polca com a música de origem negra, representada pelo lundu, daí se originando primeiro a polca-lundu, depois a polca-choro e em seguida o choro, nascido quase concomitantemente com o maxixe, o outro importante gênero da MPB de fins do século XIX, e também oriundo da polca.

Na verdade, ambos – choro e maxixe – são a resultante final do abasileiramento da valsa, *schottisch*, mazurca, quadrilha, e sobretudo polca, sendo o choro a maneira brasileira de tocar essas danças-músicas e o maxixe o modo de dançá-las. Criações dos músicos populares brasileiros, impregnadas do substrato de origem negra, o choro encontrou no maxixe seu paralelo no campo da dança, tornando-se também a música da dança maxixe, num segundo momento, gênero musical.

O choro e o maxixe fixaram-se como gêneros definitivos na história da música popular brasileira. O primeiro, hoje centenário, permanece vivo, enquanto o maxixe teve seu auge nas primeiras décadas do presente século, quando ganhou curso internacional, através da dança-música que artistas populares brasileiros – como Duque e Os oito batutas – levaram ao exterior com grande sucesso.

Seria ainda a partir da polca que iria surgir um terceiro gênero da música popular brasileira: o tango, também conhecido por tango brasileiro (que nada tem em comum com o tango argentino), ou tanguinho. A polca, mesclada ao lundu e à habanera, modalidade de música originária do Caribe, deu origem ao tango brasileiro, gênero freqüente nas últimas décadas do século XIX, mas que, ao tempo, não logrou alcançar a popularidade do maxixe, nem conseguiu a permanência do choro, apesar de terem sido seus cultores figuras exponenciais como Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e, sobretudo, Ernesto Nazareth.

15 *Música popular - de índios, negros e mestiços*, José Ramos Tinhorão. Petrópolis, Editora Vozes, 1972, p. 139.

Teatro musicado popular e seus primeiros regentes de orquestras

O rico processo de aculturação havido na segunda metade do século XIX na música popular do Brasil – danças-músicas européias nacionalizadas ao tempo do lundu – encontrou seu meio de difusão mais característico no teatro musicado, de forte apelo popular, e com ampla repercussão entre 1880 e 1930, tendo seu prestígio chegado até meados do presente século.

Com sua história se desenvolvendo em estreita correlação com a da música popular, o teatro musicado foi sempre veículo do que nossos músicos e compositores produziram para o povo, e um período houve – de 1860 até o aparecimento e fixação do rádio nas décadas de 1920 e 1930 – que ele se constituiu no mais importante meio de divulgação da música popular brasileira, em um primeiro momento as músicas sendo lançadas no teatro e ganhando as ruas, mas depois havendo também o processo inverso, de as músicas irem das ruas para os palcos populares, num movimento de completa interação.

No teatro musicado, em seus primeiros tempos, as músicas de danças européias abraçadeiras – valsa, *schottisch*, quadrilha, polca, e os três gêneros de música popular brasileira – choro, tango, maxixe –, nascidos da fusão daquelas danças-músicas com o lundu, vão se constituir na matéria-prima sobre a qual toda uma geração de talentosos músicos-compositores irão trabalhar.

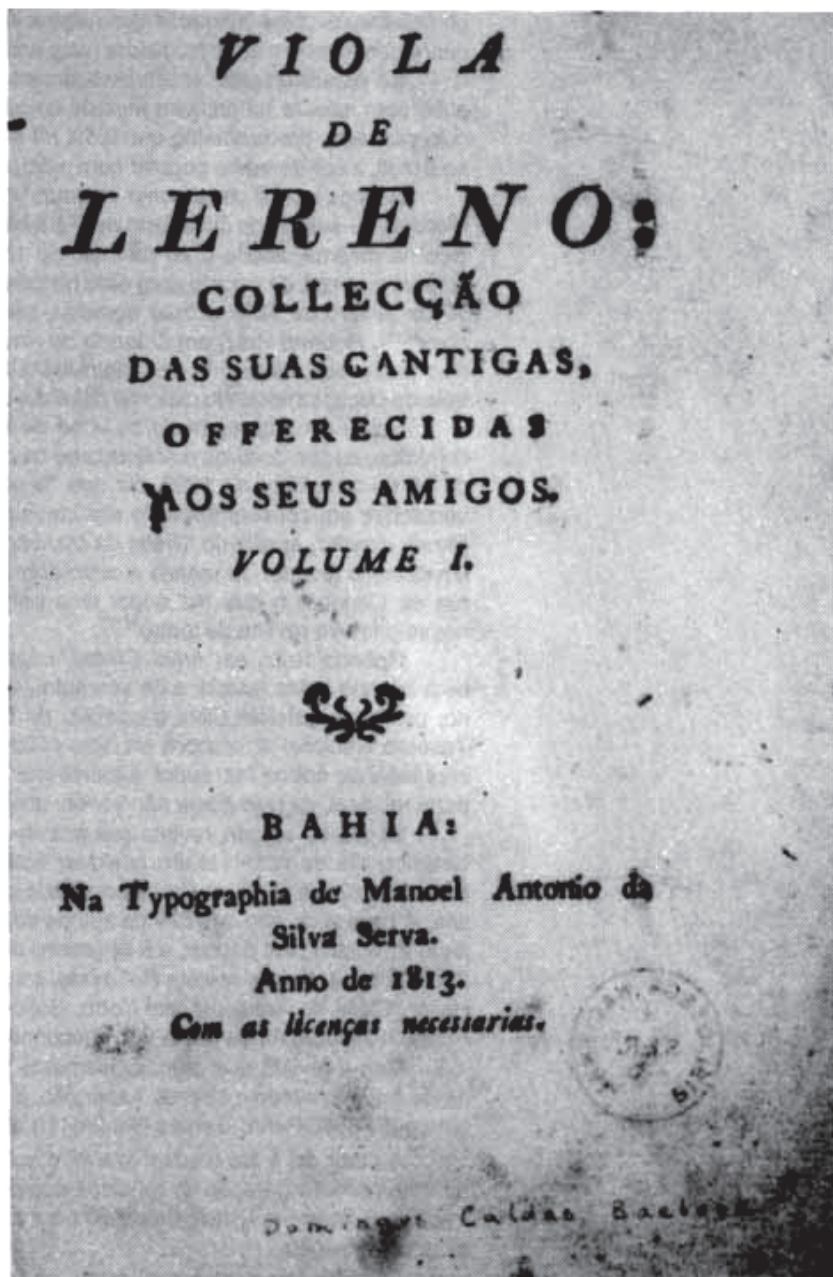
Na verdade eles serão os primeiros compositores a produzir música popular para o teatro, se considerarmos que, antes, o teatro musicado popular no Brasil teve expressão apenas nos entremezes, uma modalidade precursora do futuro teatro de revista.

O entremez, tal como foi conhecido entre nós ainda ao tempo da Colônia, e principalmente a partir da vinda do príncipe regente para o Brasil em 1808, é um gênero dramático ibérico, que na Espanha e em Portugal dos séculos XV e XVI já era representado como uma peça curta de caráter jocoso e popularesco, intercalada entre um ato e outro de tragédias e dramas. Nele, a música e a dança preponderavam sobre o texto, quase sempre de tessitura frágil.

Do entremez no Brasil dá notícia José Ramos Tinhorão em *Música popular – de índios, negros e mestiços*: "Introduzido o teatro no Brasil pelos moldes portugueses, era costume intercalar nos intervalos das representações de tragédias, dramas, farsas e comédias pequenos quadros com música e dança a que se dava o nome de entremez.

O entremez encerrava sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que acabavam invariavelmente em danças e cantorias⁽¹⁵⁾.

Essa dança-música dos entremezes, para José Ramos Tinhorão, foi sobretudo o lundu dançado, resultante da aculturação que o fandango espanhol sofreu em contato com a música dos escravos do Brasil. Já Pires de Almeida, em *Brazil-Teatro* (Fascículos 1, 2, 3, Rio de Janeiro, 1901, 1903-04, 1905-07) transcreve trechos de velhos entremezes em que a música era a do miudinho, isto é, a versão popular do minueto da Corte, e, em outros trechos também por ele transcritos, fica a sugestão de que a fofa e o fandango, danças-músicas portuguesa e espanhola,



Folha de rosto da edição baiana (rara) da *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa, de 1813

abrasileiradas pelos batuques dos negros sob a denominação de fofa da Bahia e lundu-dança, frequentaram também os entremezes mais antigos.

Se os entremezes foram praticamente as únicas manifestações do teatro de expressão popular com música na primeira metade do século XIX, logo no começo da segunda metade do século passado, precisamente em 1859, irá se iniciar, segundo os principais historiadores do teatro no Brasil, a era do teatro popular com música, depois comumente conhecido por teatro de revista.

A peça que é dada como inaugural desse gênero intitulou-se *As surpresas do sr. José da Piedade* de autoria de Justiniano de Figueiredo Novaes, nascido no Rio de Janeiro em 1829 e falecido na mesma cidade a 20 de maio de 1877, segundo Lafaete Silva, em sua *História do teatro brasileiro*. Ainda de acordo com este historiador, a peça, representada no teatro Ginásio, estreou a 15 de janeiro de 1859 e "não agradou, sendo retirada de cena ao cabo de poucas representações"¹⁶. Roberto Ruiz, em *O teatro de revista no Brasil – das origens à primeira guerra mundial* (Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/INACEN, 1988, pp. 16-17 e 151) data de 9 de janeiro a estreia da peça, fornecendo maiores detalhes sobre esta 1ª revista.

Sobre *As surpresas do sr. José da Piedade*, José Ramos Tinhorão informa que ela tinha dois atos, quatro quadros e, valendo-se da crônica de Artur Azevedo publicada no jornal *A Notícia*, de 19 de novembro de 1896, diz que "a peça foi proibida pela polícia após três ou quatro representações em consequência de distúrbios provocados por uma cena de crítica ao jornal *Diário do Rio de Janeiro*, apelidado 'Diário da Manteiga' ". E prossegue: "Entre os quadros da revista havia um sobre o tocador de realejo e outro sobre o café-cantante (que só podia ser o Alcazar, da hoje rua da Carioca) o que faz supor uma participação muito modesta da música popular brasileira nessa primeira revista de teatro"¹⁷.

Roberto Ruiz, em *Araci Cortes – Linda Flor* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984, p. 34) também falando desta revista e de seu autor, acrescenta a informação de que Justino (e não Justiniano, conforme Lafaete Silva o nomeia) de Figueiredo Novaes era obscuro funcionário público do Tesouro Nacional e, embora ele seja citado sempre como autor único da revista, o noticiário de imprensa da época faz supor a existência de um co-autor quase certamente o responsável pela parte musical, de cujo nome não se tem qualquer notícia.

Segue-se a esta revista pioneira de 1859 um intervalo de quinze anos, sem que haja na historiografia de nosso teatro qualquer notícia sobre o gênero que então começava a existir. No início de 1875, a 1ª de janeiro, é encenada no Teatro Vaudeville, pelos artistas da Companhia Martins, *A revista do ano de 1874* de autoria de Joaquim Serra, sem qualquer menção ao autor da música. E, quatro dias depois, a 5 de janeiro de 1875, de autoria do mesmo Joaquim Serra, no Teatro Fênix subiu à cena a revista *Rei morto, rei posto*, com os artistas da empresa Heller: Areias, Júlia Heller, Clélia de Araujo, Isabel Porto, Guilherme de Aguiar, Pedro Joaquim, Galvão, Ana Costa e Adelaide Amaral. Ainda desta vez desconhece-se o autor da parte musical.

Mas a revista que cronologicamente se segue a essas, *O Rio de Janeiro em 1877*, da autoria de Artur Azevedo e Lino de Assunção, já traz a parte musical assinada. Seu autor foi o maestro português João Pedro Gomes Cardim (1832-1918).

A partir daí e até o advento e afirmação do rádio na década de 1920 e início dos anos 30, toda uma primeira geração de músicos-compositores extremamente criativos enriquecerá com seu trabalho o teatro no Brasil, deixando para a história da música popular brasileira valiosa e vastíssima contribuição.

Também foram eles que, numa atividade incessante, por muitas décadas, regeram as orquestras dos teatros populares de todo o País, além de terem musicado incontáveis burletas, mágicas, revistas, *vaudevilles*, operetas. Hoje, vale, sem dúvida, nomeá-los, desviando em sua direção os focos de luz que, em vida, os deixavam na zona de sombra, nos poços das orquestras dos teatros e, após a morte, se apagaram quase definitivamente, mantendo-os num esquecimento injustificável, a tal ponto que, de alguns deles, ainda não conseguimos sequer levantar as datas de nascimento e morte, embora estejamos há tempo considerável em contato estreito com suas ricas vidas e obras.

Francisco Sá de Noronha (1820-1881), João Pedro Gomes Cardim (1832-1918), Francisca Edwiges Neves Gonzaga, *Chiquinha Gonzaga* (1847-1935; dentre todos, a única que mereceu biografia à altura de seu talento criador), Abdon Felinto Milanez (1858-1927), Francisco de Assis Pacheco (1865-1937), João José da Costa Júnior (1870-1917), Sofonias Galvão Dornelas Pessoa (1870-1941), Lufs Moreira (1872-1920), Nicolino Milano (1876-1962), Paulino Pinto do Sacramento (1880-1926), Adalberto Gomes de Carvalho (1889-1949), Raul Martins (1890-1923), Pedro de Sá Pereira (1892-1955), Bernardino Soares Vivas (1895-1975), Bento João d'Albuquerque Mossurunga (1897-1970), Lufs Agostinho de Gouveia (-1941), José M. Nunes (-1918), Júlio Cristóbal (-1956), Domingos Roque (-1931), Roberto Soriano.

16 *História do teatro brasileiro*, Lafaete Silva. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 275.

17 *Música popular: teatro e cinema*, José Ramos Tinhorão. Petrópolis, Editora Vozes, 1972, p. 63.