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 Caildas 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 principe regente a ela chegar em 1808, quase nada podia oferecer aos artistas daquêle tempo, no caso de Caildas 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 cortejados e, sobretudo, viu sua Viola de Lerenço, 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 Lerenço(1), dá com exatidão a medida dos obstáculos transpostos por Caildas Barbosa para afirmar valores brasileiros na Corte, numa época em que, segundo escreveu Hipólito José da Costa no Correio Brasileiro "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 impressão 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 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 multinaucionais do disco quase sempre determinam o que devemos ouvir.

Com a vinda da Corte para o Brasil no início do século XIX, ampliaram-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 Pefo, trazido na bagagem de Dom João, e o estabelecimento entre nós das primeiras casas impressionistas de música. Ambos serão fatores predominantes para a fixação e difusão modinhas e lundus, gêneros que, vindos do século XVIII, aparecem praticamente como únicos na primeira metade do século XIX. Os pianos e as casas impressionistas 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 impressionistas, 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-

---


---

* Este texto é trecho de um livro sobre os primeiros regentes de orquestras do teatro musicado popular, a ser publicado em breve pelo autor.
ros da música do povo característicos do século passado – a modinha, o lundu e também a músi-
ca das danças européias (polca, quadrilha, schottisch, mazurca, valsa), que, por volta de 1560, 
começaram a chegar ao País e se abraçaram em contato com o substrato musical negro ger-
rando os nacionalíssimos 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 porto de si o famoso compositor lisboeta Marcos Portugal, acolheu no notável músi-
co austriaco 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 fun-
cionamento.

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 considér-
ável 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 absoluta-
mente superfluos para o País naquele momento.

Ainda assim, aqueles instrumentos foram aparecendo nos portos brasileiros e sendo de-
sembarcados 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 um artigo escrito para a Revista Brasileira de Cultura, n° 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 cidadão brasileiro do século passado, ao reunir depoimentos 
de viajantes e estudiosos que, debruçando-se sobre a vida de quatro estados – Bahia, Pernambu-
co, Minas Gerais e Rio de Janeiro – fazem sempre referência à presença do instrumento.

Assim, falando da Bahia em 1610, John Mawe, em Viagens ao interior do Brasil, diz explícit-
amente que "o gosto por música é generalizado, existindo poucas famílias que não possuem 
guitarra e, as mais importantes, pianos fortes". L. F. de Tolnarey, 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 le-jo com 
graça verdadeiramente francesa". 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 
vê, um violão, ou um piano, e geralmente ambos". Numa recepção à que compareceu registrou 
que "algumas das senhoras se ofereceram para tocar piano e o baile durou até depois da meia-
noite".

Ao visitar Pernambuco neste mesmo ano de 1821, Maria Graham encontra no salão de 
uma casa portuguesa "um belo piano Broadwood", instrumento musical visto também por ela na 
residência do governador Luís Régis. Em anúncios publicados no Diário de Pernambuco, em datas 
ílhas diversas quanto 30 de abril (30.4.1823, 24.4.1833, 25.5.1841, pode-se constatar que era intensa a compra 
e venda de instrumentos. Só nesse anúncio de 25.5.1841 comunicava-se a venda em leilão de 
"seis pianos de lindas madeiras de mogno e dos melhores autores ingleses", Gilberto Freyre em 
Não-gleses 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 saídos de um longo 
período de isolamento quase chinês, sua superioridade técnica ou de indústria".

Em Minas Gerais, a chegada do piano se deu mais tarde do que em estados de capitais 
portuários como Bahia e Pernambuco. John Mawe, em seu já citado livro, visitando o Distrito Dia-
matóbio em 1809, observa que "o grande afastamento de um porto de mar é a causa de não haver 
aí está o Tijucu um piano. Se não fosse isso, estes instrumentos aí teriam grande procura, porque 
as senhoras em geral gostam de música e tocam violão com muito sentimento e graça". O natu-
ralista austriaco João Emanuel Pohl anotou em sua obra Viagem ao interior do Brasil que, na Cidade 
Fica de 1820-1821, em reuniões sociais a que compareceu, "um piano, uma flauta e um mau violão 
ão é tudo quanto aqui se encontra em matéria de instrumentos musicais". Mas a demora em o 
piano chegar a Minas Gerais não fez suas cidades e vilas menos receptivas ao instrumento do 
quaisquer pontos do Brasil. E ali também o piano, seus professores, alunados, consortelares e 
preçinhos 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 Pedro-
s, seus sucessores no governo do Brasil –, o aparecimento e propagação do piano foi de tal ordem
Maestro José Nunes, em foto dedicada à maestrine 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 salões das cidades e nas casas graciosas de 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 planeiro.


Na referida conferência, publicada depois no Boletim Latino-Americano de Música, em abril de 1946, Brasílio Itiberê apontava como principais características dos planeiros "o dengó, a macieza, o espírito frajola, o humor e a graça agil" e uma completa incapacidade de violentar o teclado.

Com os planeiros que, segundo Jota Elegê, 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 conferências, em casas de vendas de partituras e instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, em pequenas orquestras dos teatros de revista, nas sedes dos ramos e sociedades dançantes carnavalescas, nas sociedades dançantes familiares, em festas sociais e festas recreativas de um modo geral e até mesmo em alto-mar, quando seguiam tocando e bordo dos navios e alegrando os passageiros.

Foram planeiros de destaque, dentre outros, os famosos Sínhô (José Barbosa da Silva), Bequinho (Alberto de Sousa), Osvaldo Cardoso de Meneses, Buhões de Harmonia, Costinha, Luís Masson, Pestana, Freitas, Pequeno.

"Todos — ainda segundo Jota Elegê — dominando o teclado, tirando das teclas brancas e pretas saltitantes chorinhas e maxíces, que alternavam com valsa lúnguidas ou rodopiantes, proporcionavam aos dançarinos exibirem sua perfeição coreográfica.

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

Assim foram os planeiros.

**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 Coroa.

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 preciosíssimo verbete escrito para a *Enciclopédia da Música Brasileira* (10), sob o título "Impressão musical no Brasil", dá notícia histórica da vida daquelas 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 availe a dimensão do trabalho das impressoras, vamos percorrer aqui o roteiro traçado por Mercedes em seu texto, dirigindo nosso in-

---


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

Os impressores Hohn Ferguson & Crockaat, em 1824, já tinham loja à rua da Quitanda, nº 41; Francisco Chent, em 1830, à rua dos Latoeiros, nº 125 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 75, 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 4 e nº 36; João Bartolomeu Kuller, 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.


A firma Heaton & Rensburg, de George Mathias Heaton e Eduardo Rensburg, esteve principalmente à rua do Hospício, nº 103, em 1840, passando por vários endereços até desfazer-se 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 Leatoeiros, nº 59, e foram seus herdeiros e contínuos proprietários que publicaram em 1884 peças de Ernesto Nazareth — "Cruz, perdão", "Beija-flor", "Não me fujas 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 Assembleia, 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 Caldeira Junior, Manuel Joaquim Maria, Aníbal Napoleão e Chiquinha Gonzaga. A casa aberta por Isidoro Belivalua, em 1845, 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, destaca- dos 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 1890, 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 Menezes, Júlio Reis, Ancleto de Medeiros, Paulino Sacremento, Aurélio Cavalcanti, Lecâncio Rayol, J. Garcia Cristo, João José Costa Junior, Assis Pacheco, Niccolino Milani.

No presente século foram importantes editores Lino José Barbosa, com sua Casa Mozart; Carlos Nascimento Silva e 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 Freiténs; Eduardo Souto — Casa Carlos Gomes; Serafina Mourão de Vale — Casa Viúva Guerreiri.

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 antigo, do Brasil Colônia, e oriundos das camadas populares, ambos, ao tempo da independência, haviam adquirido uma forma reuquinada, 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 violinista mulato caraíba 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 ruas das cidades brasileiras, deslizando 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 canções populares. Gênnero 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 baluques com instrumentos de percussão, tendo sido aprovado também no teatro como música cantada e dançada por artistas populares, durante a apresentação de entremeses.

Ao se falar da forma elaborada que a modinha e o lundu assumiram nos primeiros cinqüenta 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 mantinha à rua das Marreca. 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 supria 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 reuniu ao Imperador Pedro I sua nomeação como violista da imperial Capela ou músico cantor na voz de tenor, mas se desconhece se sua passagem foi defendida favoravelmente. Ao lado de Francisco Manuel da Silva fundou em 1833 a Sociedade Beneficência 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 Lafarga, que, em 1832, organizou um concerto no Teatro Conconstucional 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 comemoração 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 Alegre "O gênio do bem" ou "Os meus ouros do Ommuz".

Ari Vasconcelos, em Raízes da música popular brasileira (1500-1889), transcrevendo o necrológio 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 concertos para diversos instrumentos e, sobretudo, a produção dramática de coros inferno, nas quais ele se afastou da estrada da rotina e do plagio, aparecendo em cena com uma harmonia nova e um colorido original que só pertencem ao gênio; em todas suas obras havia um pensamento melódico que revelava um estilo próprio, e a sua harmonia era manifestada por combinações originais".

Mário de Andrade o vê mais como um trovador do que como um músico de obras grandiosas, 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 vulgares, que eu saiba, nem óperas, nem missas, nem sinfônias, foi incontestavelmente um trovador da melhor inspiração".

As músicas das danças europeias de salão

Nos primeiros cinqüenta anos do século passado, a modinha e o lundu aparecem como gêneros únicos na história de nossa música popular. Até agora, os que há são manifestações musicais de raiz negra, cultivadas pelos escravos. Em meados do século XIX, chegaram ao Brasil cinco modalidades de danças europeias de salão, cujas músicas, em contato com a base negra do lundu, vão enriquecer consideravelmente a música popular brasileira. Essas danças, que logo ganharam os salões do Segundo Reinado e se viram prontamente adotadas pela elite, foram a valsa, schottisch, mazurca, quadrilha e, mais do que lodes, a polca.

Embora o processo de abrasileiramento da valsa só tenha ocorrido de maneira completa na segunda metade do século XIX, fato é que, comprovadamente, desde antes do Primeiro Reinado...
componham-se valsa entre nós. Pedro, nosso primeiro imperador, teve valsa de sua autoria arranjada pelos compostores austriacos Sigismund Neukomm, que aqui esteve de 1816 a 1821.

Certamente eram valsa marcadas de grandes europeias as que se dançaram aos pares, em movimento giratório e pequenos saltos flegmáticos, geralmente divididas em dezessisséis compassos ternários; mas, em contato com a substrato da música negra produzida no Brasil de então — entenda-se o lúncu — foram a poucos e pouco ganhando feição nacional, para, com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, mais ainda com o flautista Patrão Silva e, sobretudo, com Ancelio de Medeiros, acolher um modelo brasileiro.

Já no presente século, com a entrada no Brasil dos ritmos norte-americanos na década de 1920 — fox-trot, charleston, raggite, 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, acotando novas características na obra dos compostores do período do rádio, que prosseguiram culminando o gênero até as décadas de 1940 e 1950. No decorrer dos anos 50 aos 60, a valsa paulatinamente desapareceu do repertório de nossos compostores, após mais de cem anos de grande popularidade no Brasil.

A schottisch, vocabulo alemão aparentemente nas formas chôs, xôis, 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 voltões 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 autores, dentre outros, o pianista Aurélio Cavalcanti, o chorão Irineu de Almeida e principalmente Ancelio de Medeiros, compositor e regente nascido e morto na ilha de Paquetá. Ancelio de Medeiros, em cuja obra a schottisch aparece nitidamente como um gênero nacional popular — fundia a música da dança europeia com o lúdico de base negra —, produziu peças de grande beleza no gênero como "Yara", schottisch até hoje apreciada, conhecida também pelo título de "Resga coração", depois que recebeu versos de Catulo da Paixão Cearense.

Dos gêneros de música chegados ao Brasil acompanheando as danças europeias, a mazurca marcou menor presença do que os outros e assim consequentemente aparece com menos frequência do que os demais na obra dos compostores populares do Rio de Janeiro, então 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 brisante, 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 compostores estrangeiros editadas no Brasil, de autores estrangeiros aqui radicados; e da autoria de compostores e músicos brasileiros, sobretudo daqueles que produziram para o teatro musicado, em grande efervescência ao tempo e para o

---

Maestro Assis Pacheco (Arquivo SBAT)

---

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 — teriam em grande parte os responsáveis pela forma brasileira que a mazurca adotou.

A quadrilha estabeleceu-se no Brasil ligada ao teatro popular com música, sendo muitos de seus temas sido extraídos de ouvertures e operetas. Foram os autores da quadrilha, na segunda metade do século XIX, que o mazurca e mestre, Quiroga, e outros autores de mazurca para o teatro, além de outros que criaram diretamente para o teatro, como Francisco de Moraes e Mário de Albuquerque, responsáveis pelo advento do gênero e por sua considerável difusão no Brasil.

Sabemos que já na primeira década do século XIX se ouvia e, sobretudo, se dançava a quadrilha no Rio de Janeiro, cidade que viu sua elite dançar com entusiasmo crescente ao tempo da Revolução. O processo de apropriação da quadrilha foi o mesmo do que passaram os outros gêneros de música vindos com as danças europeias: do fusão com o lundu.

Esse processo se desenvolveu ao longo das décadas de 1840 a 1860, ao fazer dos últimos trinta anos do século passado, Marisa Lira sugere que a quadrilha, ao penetrar graciosa e pacificamente na vida carioca e brasileira, passando dos salões da aristocracia para as salas das casas de moda, já havia se tornado nacionalizada por nossos compositor de música 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 notícias do Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, o maestro e musicólogo Batista Siqueira datada 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 elevado de vocação da orchestral, o neologismo poético. Na literatura, dentre os inúmeros autores que nortearam 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 compositor de polca por eles compostas: "Salta uma ligre gelada", "Com farol", "É isso que a moça gostar", "Como isso desenferraja a gente!", "Dorta-se com um barulho desta!". A graça dos títulos ampliou-se com a adoção dos chamados duetos ou perguntas-respostas: "Que é que eu chove-se a chaave?"; "Olhos travessos/Olhos quiotos"; "Capenga não forma/Cercunda não perfil"; "Galo não faz discurso/Dentuça não fecha a boca", numa antecipação do humor que os nomes dos choros e depois das marchas de carnavalesque trariam à música popular.

Choro, maxixe, tango brasileiro (tanguinho)

O processo de apropriação 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 oríuio de polca.

Na verdade, ambos — choro e maxixe — são a resultante final do apropriação da dança, schottisch, mazurca, quadrilha, e sobretudo polca, sendo o choro a maneira brasileira de tocar essas danças-músicas e o maxixe o modo de dançar-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 de 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 frequentemente 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 expostas como Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga e, sobretudo, Ernesto Nazareth.

---

15 Música popular - de índios, negros e mestres, José Ramos Tinhorão, Petrópolis, Editora Yezes, 1972, p. 135.
Teatro musicado popular e seus primeiros re-
gen tes de orquestras

O rico processo de aculturação havido na
segunda metade do século XIX na música po-
pular do Brasil – danças-músicas européias na-
cionalizadas 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 pre-
stigio 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 nos-
sos músicos e compositores produziram para o
povo, e um período houvo – de 1860 até o apa-
racimento e fixação do rádio nas décadas de
1920 e 1930 – que ele se constituiu no mais im-
portante 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 lám deas ruas para os palcos
populares, num movimento de completa intera-
ção.

No teatro musicado, em seus primeiros
tempos, as músicas de danças europeias abra-
sileiradas – valsa, schottisch, quaretinha, polca, e
os três gêneros de música popular brasileira –
choro, tango, maxixe –, nascidos da fusão da-
quelas danças-músicas com o lundu, vão se
constituir na matéria-prime sobre a qual toda uma
eração de talentosos músicos-compositores
irão trabalhar.

Na verdade eles serão os primeiros com-
positores a produzir música popular para o tea-
тро, a considerarmos que, antes, o teatro musi-
cado popular no Brasil teve expressão apenas
nos entremezes, uma modalidade precursora do
futuro teatro de revista.

O entremexe, tal como foi conhecido entre
nós ainda ao tempo da Colômbia, e principalmente
a partir da vinda do principe 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 ca-
ráter jocoso e popular, e intecalada entre um ato e outro de tragédias e dramas. Nela, a música
e a dança preponderavam sobre o texto, quase sempre de tessitura frágil.

Do entremexe no Brasil dâ noticia José Ramos Tinhoraço em Música popular – de índios, ne-
gros e mestres: “Introduzido o teatro no Brasil pelos moldes portugueses, era costume intercalar
nos intervalos das representações de tragédias, drammas, larissas e comedias pequenos quadros
com música e dança a que se dava o nome de entremexe.

O entremexe encerrava sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabele-
cessem diálogos sobre temas enraçados, criando situações que acabavam inevitavelmente em
danças e cantorias”[15].

Essa dança-música dos entremezes, para José Ramos Tinhoraço, foi sobretudo o lundu
dancado, resultante de aculturação que o fandango espanhol sofreu em contato com a música dos
escravos do Brasil. Já Pieres 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 tofa e o fandango, danças-músicas portuguesa e espanhola,
abril, realizadas pelos batuques dos negros sob a denominação de fofa da Bahia e lundu-dança, frequente 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.


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 prohibida 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 locador de realejo e outro sobre o café-cantante (que só podia ser o Acaizar, da hoje rua de Carioca) o que faz supor uma participação muito modesta da música popular brasileira nessa primeira revista de teatro[17].

Roberto Ruiz, em *Arici Cortes – Linda Fior* (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 Lafaiete 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 1° 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 de 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, Arrias, Júlia Heller, Cládia de Araújo, 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 essa, *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 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 musiciado incontáveis burletas, músicas, revistas, vaudevilles, operetas. Hoje, vale, sem dúvida, nomeá-los, desvanecendo-se em direção aos locais que, em vida, os deixavam na zona de sombra, nos poços das orquestras dos teatros e, após a morte, se agasalharam quase definitivamente, mantendo-os num esquecimento injustificável, a tal ponto que, de alguns deles, ainda não conseguiamos sequer levantar as datas de nascimento e morte, embora estejamos há tempo considerável em contato estrito com suas ricas vidas e obras.