

# “MÚSICA DE TODO PREÇO, MÚSICA BARATA E MÚSICA DE ALTO COTURNO”: HISTÓRIA, POLÍTICA E PARTITURAS MUSICAIS NO RIO DE JANEIRO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX<sup>1</sup>

*Silvia Cristina Martins de Souza*<sup>2</sup>

*O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire.*

Moreira Sampaio, *A Notícia*, 17 de dezembro de 1894.

As palavras acima reproduzidas foram escritas em fins do século XIX por Moreira Sampaio, conhecido dramaturgo oitocentista e parceiro do não menos famoso Arthur Azevedo, e elas explicitam sua interpretação sobre as mudanças operadas na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 1860.

Se na primeira metade do século foi restrita a produção e a circulação de bens culturais na capital do império, com o fechamento do tráfico de escravos os recursos nele anteriormente utilizados foram redirecionados para outras atividades e negócios. Alguns setores foram alavancados, como o dos divertimentos públicos, notadamente o teatro musicado à época também conhecido como teatro “ligeiro”. De acordo com Filomena Chiaradia,

*A expressão ‘teatro ligeiro’, ou gêneros ligeiros, começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se a espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas. Para aqueles críticos, tais gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos maios elevados, que se opunham ao ‘teatro sério’.*<sup>3</sup>

Os diferentes gêneros de teatro musicado, tais como as revistas, burletas, *vaudevilles*, operetas e mágicas, além de utilizarem variadas linguagens rítmicas, sonoras, corpóreas e visuais, tinham como objetivo flagrar as questões do cotidiano levando-as para serem debatidas nos palcos de forma bem humorada e crítica. Foi isto que lhes garantiu popularidade entre as plateias mais heterogêneas a ponto de, nos anos 1870, os teatros cujos repertórios contemplavam tais gêneros duplicarem de número no Rio de Janeiro.

<sup>1</sup> Este artigo apresenta resultados parciais de um projeto contemplado com uma Bolsa Produtividade do CNPq.

<sup>2</sup> Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Associada do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. E-Mail: <smartins@uel.br>.

<sup>3</sup> CHIARADIA, Filomena. “Em revista o teatro ligeiro: os ‘autores ensaiadores’ e o ‘teatro por sessões’ na Companhia do Teatro São José”. *Sala Preta*, São Paulo, PPGAC-USP, v. 3, n. 1, 2003, p. 01. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

Na esteira das transformações vivenciadas pela vida teatral da cidade, outro setor experimentou mudanças significativas – o mercado de impressão musical. As canções que faziam sucesso nos tablados passaram a demandar circulação através de outros suportes materiais para atender às expectativas de um público que baseava grande parte de seu consumo no reconhecimento de algo já visto nos tablados.

A impressão de partituras musicais no Rio teve início nos anos 1820, com Arnaud Pailière<sup>4</sup>, mas foi a partir de meados da década seguinte que se tornou sistemática. Para ela contribuíram a comercialização dos álbuns, ramalhetes e coleções, isto é, coletâneas de partituras contendo modinhas, lundus, polcas e outros gêneros musicais, muitos deles lançados nos palcos teatrais; a impressão de dezenas de cancioneiros (publicações lítero musicais contendo letras de canções e, mais raramente, partituras musicais) e a publicação e comercialização dos métodos de ensino de piano, flauta e violão (obras teóricas e didáticas de caráter musical)<sup>5</sup>.

A exploração de um repertório “ligeiro” emanado dos tablados permitiu que “‘abridores de metais’ e ‘litógrafos’ contribuí[ssem] para fazer da música um produto adquirível como qualquer outro bem”<sup>6</sup>, noção esta para a qual as palavras de Moreira Sampaio, que abrem este artigo, nos chamam atenção.

As coletâneas de partituras, que interessam particularmente a este artigo, foram uma espécie de versão musical do fenômeno das coleções ou “bibliotecas” literárias que tomou corpo na Europa na primeira metade do século XIX. De acordo com Roger Chartier, estas “bibliotecas” levaram longe “o princípio industrial e da cultura de massa” e provocaram uma pequena revolução do livro barato, fazendo com que a leitura fosse levada a todos<sup>7</sup>. Nas coleções de partituras publicadas no Rio de Janeiro, a lógica de impressão foi similar à destas “bibliotecas”, isto é, elas remetiam a gêneros ou a temáticas orientadas para as expectativas dos seus consumidores, que as adquiriam a preço acessível nas diferentes lojas que comercializavam partituras musicais na cidade.

De acordo com Mônica Leme, a impressão musical no Rio de Janeiro foi decisiva para a transformação da música em um bem de consumo cumprindo, desta maneira, um papel decisivo na formação de uma indústria cultura. O setor

*[...] desenvolveu-se através de uma sofisticada engrenagem, que passava pelas mudanças sociopolíticas pelas quais a cidade do Rio de Janeiro atravessou, pelo advento de novas técnicas de impressão em geral, pela chegada de investidores estrangeiros ao Brasil, pelo incremento à*

---

<sup>4</sup> Arnaud Palière foi litógrafo na oficina do Arquivo Militar e coube a ele a impressão da primeira partitura no Brasil, no ano de 1824, a do *Hino Imperial e Constitucional de S.M. Imperial*, Dom Pedro I. Ver: LEME, Monica. “Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para ‘iaias’ e ‘ioiôs’”. *Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*, 2005, p. 02. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

<sup>5</sup> LEME, “Impressão musical...”. Chamavam-se “abridores de metais” aos gravadores de um tipo de desenho em chapas de metal ou de pedra, que serviam como matrizes para cópias futuras.

<sup>6</sup> Ver: LEME, “Impressão musical...”, p. 01.

<sup>7</sup> CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres: lectures, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992, p.p. 54-5.

*criação e ampliação de espaços de produção e consumo musicais (teatros, clubes, festas, armazéns para o comércio de música e instrumentos musicais em geral, etc.), pelo aumento do número de professores e de instituições de instrução musical e pelo intenso debate ideológico, capitaneado por intelectuais dispostos a estabelecer os traços de identidade do Brasil-Nação.*<sup>8</sup>

O objetivo deste artigo é oferecer uma amostra das possíveis e múltiplas relações que podem ser estabelecidas entre história, música e política no Brasil, num contexto ainda pouco privilegiado pelos historiadores, utilizando um *corpus documental* pouco usual, isto é, algumas capas de partituras musicais. Ele é também a tentativa de indicar possibilidades na concepção das relações que os materiais impressos têm com a história. Para tanto, nossa análise inicialmente se desenvolverá em torno de algumas das estratégias utilizadas pelos editores de partituras musicais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX visando atingir seu público consumidor composto tanto pelas sinhazinhas, que tocavam piano nos saraus familiares, quanto pelos conjuntos de pau e corda, que se apresentavam em festas populares. Num segundo momento procuraremos mostrar como algumas destas estratégias não apenas levavam em conta os lucros que poderiam ser auferidos do negócio da impressão musical, mas também a possibilidade que a popularidade desfrutada por certas canções permitiu que através delas fossem travados diálogos políticos em torno de questões prementes do cotidiano.

\*\*\*

Se nos anos 1820 e 1830 foram tímidas as iniciativas de impressão musical no Rio de Janeiro, a partir dos anos 1840 começaram a proliferar as oficinas de impressão, e algumas se transformaram em grandes empresas. Entre 1840 e 1890 encontravam-se em funcionamento cerca de quarenta estabelecimentos de editores e impressores de música no Rio de Janeiro<sup>9</sup>.

De acordo com Cristina Magaldi,

*Até a década de 1870 toda atividade musical no Rio de Janeiro estava, de uma forma ou de outra, relacionada ao teatro; músicos achavam ocupação como chefes de orquestras de teatro; compositores dedicavam-se quase inteiramente à composição de óperas, operetas ou música para peças; os cantores ocupavam lugar central em quase todo evento musical. Além disso, músicos profissionais que trabalhavam em teatros monopolizavam o ensino da música.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> LEME, Mônica. *E 'saíram à luz' as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 17.

<sup>9</sup> LEME, *E 'saíram à luz'...*, p. 160.

<sup>10</sup> MAGALDI, Cristina. *Concert life in Rio de Janeiro (1837-1900)*. Tese (Doutorado em Musicologia). University of California at Los Angeles. Los Angeles, 1994, p. 08.

Às observações desta autora poderíamos acrescentar outra: após a década de 1870, estas relações de proximidade tenderam a aumentar, só que assentadas sobre novas bases, pois o *boom* vivenciado nos meios musicais passou a ser devedor direto das relações de cumplicidade e troca com o teatro ligeiro e não mais com os gêneros dramáticos ditos “sérios” tais como as óperas, as comédias realistas e os dramas<sup>11</sup>.

Como não havia uma tradição brasileira de preparação de vozes para as representações teatrais que exigiam a presença de cantores em cena, a opção foi utilizar intérpretes de além-mar, que geralmente tinham uma voz preparada segundo o canto lírico. No entanto, a nova forma de canto difundida nos teatros ligeiros da época – a do cançonetista – contribuiu para transformar certos atores e, sobretudo, atrizes, em personagens de sucesso<sup>12</sup>. Com isto, como apropriadamente sublinhou Eduardo Vitorino, aquele se transformou num tempo no qual “as principais figuras femininas dos elencos cariocas eram francesas” enquanto o elenco masculino, sempre menos numeroso, também era composto por atores-cantores de além mar<sup>13</sup>. Consagradas por intérpretes que se esmeravam em associá-las a seus nomes e *performances*, muitas canções lançadas nos palcos teatrais se tornaram números exigidos pelas plateias a ponto de Arthur Azevedo afirmar: “Todos os nossos atores tem sua cançoneta ou monólogo: o Machado (Careca) tem a *Missa Campal*, o Peixoto, *Os camarões*, o Leonardo, o *Fanfanguaçu*, a Manarezzi, *As laranjas de Sabina*, etc.”<sup>14</sup>.

Foi este mesmo prestígio que fez com que este repertório passasse a demandar outras formas de circulação, do que resultou a publicação de “música de todo preço, música barata e música de alto coturno, porque não há por aí casa que *não tenha um piano, uma flauta, uma rabeça, uma clarineta, um violão e um cavaquinho, e o competente artista ou amador para a correspondente execução*”<sup>15</sup>.

Procurando atender às demandas dos palcos, salões, serestas, orquestras, pianos, violões e vozes, criou-se um ciclo constante de novidades e consagrações, que transformou a canção urbana num fenômeno cultural para cuja divulgação foi essencial a impressão de partituras.

Nunca é demais lembrar que este mercado também foi favorecido pela popularização do piano naqueles tempos. O piano foi provavelmente o instrumento musical que exerceu o maior fascínio sobre os consumidores fluminenses de produtos musicais, transformando-se em símbolo de *status* social e reforçando aquilo que Luiz Felipe de Alencastro denominou de “assanhamento consumista”<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Para esta dramaturgia ver: SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

<sup>12</sup> De acordo com Fernando Mencarelli, o (a) cançonetista podia ter a voz menos preparada, pois sua arte “estava associada à sua forma de dizer a canção, de interpretá-la, imprimindo uma marca especial”. Ver: MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003, p. 188.

<sup>13</sup> VITORINO, Eduardo. *Actores e atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1937, p. 140-142.

<sup>14</sup> *A Notícia*, 10 jan. 1895.

<sup>15</sup> *Gazeta Musical*, ano II, n. 3, fev. 1892, p. 193-194.

<sup>16</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) & ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil – Vol. 2 –*

O negócio capaz de explorar a “música de todo preço” revestiu-se de características específicas. Em primeiro lugar, poderíamos ressaltar que, desde os anos 1830, as obras musicais impressas foram comercializadas em armazéns onde também podiam ser adquiridos outros produtos relacionados à música tais como papéis pautados, cordas para instrumentos, instrumentos musicais, diapasões e metrônimos, mas também outros produtos tais como águas minerais<sup>17</sup>.

Os anúncios das editoras e estabelecimentos de música, publicados nos jornais ou no Almanak Laemmert, procuravam acentuar o que seus proprietários consideravam ser seus diferenciais em relação aos concorrentes. Através do anúncio do armazém de pianos e músicas de Isidoro Bevilacqua, publicado no Almanak Laemmert de 1872, pode-se saber que seu estabelecimento, por ele intitulado “o primeiro e mais antigo” do ramo na cidade, procurava atrair seu “respeitável público” oferecendo-lhe algumas vantagens tais como um variado sortimento de pianos a preços mais baratos do que os de outros negociantes<sup>18</sup>. Já o comerciante W. Frion procurava atrair compradores oferecendo-lhes um variado estoque de “música moderníssima” que recebia regularmente da Alemanha, França, Itália e Lisboa, compostas pelos “mais famosos autores, entre os quais sobressaem as melhores composições de Herz, Thalberg, Schulhoff, Rosselen, Fumagalli, Prudent, Lecarpentier, Cramer, Hunten, Burgmuller, Duvernoy, Adam, Migone [...]”, cujos preços variavam de “de 3\$ a 10\$000, conforme o formato”<sup>19</sup>. Já outros investiam num repertório composto por músicos nacionais e por estilos musicais que se adequavam tanto ao canto quanto à dança, bem como aos bolsos de consumidores de menor poder aquisitivo, como a coleção *Flores Brasileiras*, editada pela Lyra de Apolo<sup>20</sup>.

O contato com a documentação pesquisada permitiu identificar outras peculiaridades deste mercado. Uma delas que os negócios mais antigos e bem estruturados estavam instalados em ruas mais “nobres”, como as do Ouvidor e dos Ourives, dos quais seus proprietários raramente mudavam. O mesmo não ocorria com os pequenos estabelecimentos, que constantemente trocavam de endereço, sem contar que muitos deles exploravam outras formas de venda para aumentar suas receitas como, por exemplo, o uso do trabalho de vendedores ambulantes, que podiam ser escravos de ganho<sup>21</sup>.

Os editores aparentemente mais bem sucedidos ostentavam títulos concedidos pelo imperador e faziam questão de ressaltar tais condecorações nos anúncios de seus estabelecimentos. Encontram-se neste caso Buschmann e Guimarães, que se

---

Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 47.

<sup>17</sup> ALENCASTRO, “Vida privada e ordem...”, p. 48. A firma da Viúva Phillipone & Filha anunciava em 1885, a venda de águas minerais e “uma grande sortimento de novíssimas composições musicais”. *Almanak Laemmert Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1872, p. 404.

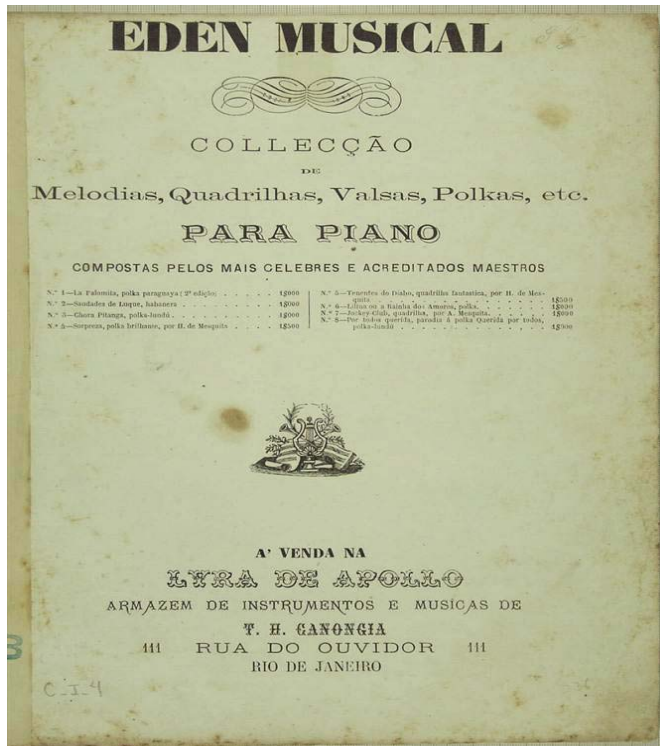
<sup>18</sup> Ver: *Almanak Laemmert Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*, 1872, p. 52.

<sup>19</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1857.

<sup>20</sup> Os preços das partituras de músicos brasileiros variavam de 400\$ a 1\$000.

<sup>21</sup> Sobre as vendas realizadas por vendedores ambulantes, João do Rio deixou um testemunho bastante significativo no seu *A alma encantadora das ruas*, ao mencionar que José de Alencar e Joaquim Manuel de Almeida utilizavam escravos de ganho para vender seus livros, que carregavam em balaios pelas ruas do Rio de Janeiro. Este tipo de estratégia de venda foi também comum no comércio de partituras musicais.

apresentavam como “Fornecedores da Casa Imperial”; Brito & Braga ostentavam o título de “Litografia da Casa Imperial” e os proprietários da casa Narciso & Napoleão a apresentavam como “Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas”<sup>22</sup>. Como a possibilidade de ostentar tais títulos e condecorações não era comum a todos, os editores que não os podiam exhibir ressaltavam, por exemplo, a fama dos compositores que editavam, tal como na capa da coleção *Eden Musical: Melodias, Quadrilhas, Valsas, Polkas, etc*, editada pela Lyra de Apolo:



**Fig. 1** – Folha de rosto de um dos volumes da coleção Éden Musical.  
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, acervo digital.

Havia ainda os que apostavam num repertório que se adequava às mais diferentes situações sociais, como músicas para saraus, teatros e festas, embora todos os editores, dos mais “elitizados” aos mais “populares”, se preocupassem em editar um repertório eclético, pois este ecletismo parecer ter sido um dos segredos do negócio.

Outra peculiaridade da impressão musical no Brasil é que ela esteve intimamente relacionada nos seus primórdios à atuação de impressores estrangeiros, notadamente franceses. As técnicas utilizadas para impressão musical no período estudado foram o talho doce, a litografia e a zincografia, técnicas que exigiam treinamento especializado, o que era mais comum entre estrangeiros. Isto, todavia, não impediu que alguns brasileiros investissem neste ramo, assim como que o trabalho escravo

<sup>22</sup> Ver: *Almanak Laemmert Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*, respectivamente os anos de 1885, 1854 e 1879.

qualificado fosse utilizado em algumas oficinas de impressão musical<sup>23</sup>. Neste último caso vale mencionar uma observação de Thomas Ewbank. Segundo ele, o maior estabelecimento litográfico no Brasil era o de Heaton e Rensburg e “todos seus artesões qualificados eram escravos”, o que significou uma redução significativa no custo da mão de obra de sua firma<sup>24</sup>.

Quanto aos editores de música nascidos no Brasil, citamos, dentre outros, Francisco de Paula Brito e Januário da Silva Arvellos Filho, pela visibilidade que conquistaram num nicho de mercado dominado por estrangeiros. Da sua Imperial Tipografia Dois de Dezembro e da sua Loja do Bom e do Barato, Paula Brito comandou a publicação e venda de livros, peças teatrais e partituras musicais, além de compor a parte poética de algumas das canções cujas partituras editou. Arvellos Filho foi músico formado no Conservatório de Música, onde estudou piano e no qual mais tarde se tornou professor, embora também ministrasse aulas de piano a particulares. Além de professor, foi compositor de músicas de salão, principalmente modinhas e lundus, escreveu o *Novo método repentino dos primeiros elementos musicais* (1859) e em princípios da década de 1860 dedicou-se ao comércio e impressão de partituras, constituindo uma firma que funcionou até 1869.

No ramo de edições musicais, diferentemente de outros negócios, foi comum a presença de mulheres como cabeças de empresas, geralmente substituindo o pai ou o marido por ocasião de seus falecimentos. Um dos primeiros casos de que se tem notícia é o da viúva do alemão Johan B. Klier, que veio para o Brasil em 1828 e se estabeleceu com seu negócio na Rua do Hospício, 85, onde permaneceu até os anos 1850, chegando a ser fornecedor de música e instrumentos da casa imperial<sup>25</sup>. Após sua morte, os anúncios do seu armazém de música, publicados no *Almanack Lammert*, passaram a estampar os nomes de suas filhas, que o sucederam nos negócios.

Algumas mulheres se tornaram bastante conhecidas neste ramo, como foi o caso das viúvas Canongia, Guerreiro, Guigon e Filippone. Emília Carolina Canongia veio de Portugal com seu marido músico – Thiago Henrique Canongia – que fundou no Rio a *Lyra d’Apolo*, situada na Rua do Ouvidor, a qual publicou obras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Com a morte do marido, Emília Carolina continuou a tocar os negócios da família<sup>26</sup>. O francês Pedro Guigon, professor e fabricante de órgãos, chegou ao Rio em 1837 e instalou sua oficina de edição de partituras em 1849, ano em que também abriu uma loja na Rua São José, 62, onde permaneceu até sua morte, ocorrida em 1862. Sua viúva continuou com a loja na mesma rua, expandindo-a do número 62 até o 64, iniciando a publicação de músicas com chapas numeradas. Posteriormente, ela transferiu a loja para a Rua dos Ourives, 9, onde a mesma funcionou até 1889, quando a firma foi passada para seu filho<sup>27</sup>. A pianista Serafina Augusta Mourão do Vale, filha de

<sup>23</sup> Para estas técnicas ver o excelente trabalho de doutorado de Monica Leme, especialmente a parte intitulada “Técnicas para a impressão de música no Brasil”. LEME, E ‘saíram à luz’..., passim.

<sup>24</sup> LEME, E ‘saíram à luz’..., p. 169.

<sup>25</sup> *Almanak Laemmert Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*, 1850, p. 347.

<sup>26</sup> Ver: VERZONI, Marcelo. “Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos”. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 1, jan./jun. 2011, p. 155.

<sup>27</sup> *Almanak Laemmert Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*,

fazendeiros de Rio Bonito (Província do Rio de Janeiro), dirigiu ao lado do marido, um português comerciante e afinador de pianos, a casa *Ao Piano de Cristal*, loja de pianos, músicas e águas minerais Vichy. Com a morte do marido, Serafina Augusta continuou administrando a loja e compondo, imprimindo e tocando músicas para os fregueses, mantendo-se durante quase trinta anos no mesmo endereço, na Rua Sete de Setembro, 169. Por fim, mas não em último lugar, a viúva Filippone, sucessora da Casa de Filippone e Cia., Abridores e Impressores, instalada no Rio em 1846, na Rua dos Latoeiros, 59. Além de ser precursora na impressão com chapas numeradas, a casa imprimia o jornal *O Brasil Musical*, que lançou mais de 500 peças musicais entre 1848 e 1875. Em 1853 a loja mudou para a Rua do Ouvidor, 101, e dois anos depois a firma admitiu como sócio Antônio Tornaghi, conhecido compositor e professor de canto e piano, que chegou ao Brasil em 1841, passando a chamar-se Filippone e Tornaghi, Domenico Filippone foi responsável pela editora entre 1873 e 1874. Com sua morte, ocorrida em 1875, seus herdeiros assumiram a direção, e logo depois a firma passou a ser dirigida por sua viúva, situação em que ficou até seu fechamento, ocorrido em 1884<sup>28</sup>.

Na medida em que o mercado musical do Rio de Janeiro foi se expandindo e a música passou a ser cada vez mais vista como mercadoria, este campo se transformou num espaço de confronto entre editores, que disputavam palmo a palmo o público consumidor. Neste movimento, algumas estratégias passaram a ser postas em prática. De uma delas nos dão conta as capas das coletâneas de partituras de canções de sucessos da época. Os editores Buschmann e Guimarães parecem ter sido os primeiros a investirem neste setor, modernizando as capas das partituras que imprimiram, nelas utilizando a técnica da litografia, no que foram seguidos por outros editores de música.

Muitos dos títulos das canções cujas partituras foram publicadas em avulso ou como parte das coletâneas parecem ter contemplado a popularidade da qual a música passava cada vez mais a desfrutar, como nos sugere Machado de Assis no seu tão famoso quanto citado conto *Um homem célebre*.

Este conto tem como protagonista um personagem denominado Pestana, compositor que aspira ser lembrado pela criação de obras primas de música erudita, mas, no momento em que se senta ao piano, só compõe polcas, que rapidamente ganham a “consagração do assobio e da cantarola noturna”<sup>29</sup>.

O dilema protagonizado por Pestana, no conto de Machado, foi uma situação vivenciada por muitos músicos no momento de ampliação do mercado musical do Rio de Janeiro, uma cidade polifônica a ponto de um contemporâneo denominá-la “pianópolis”<sup>30</sup>. Era este *boom* que colocava tais artistas numa posição ambígua, pois, embora o que o consagrasse fossem as músicas de ocasião, tal como eram consideradas as polcas naquele contexto, o que mitos deles almejavam era serem reconhecidos como compositores de obras que os eternizassem. O que

---

1865, p. 582.

<sup>28</sup> ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. 2. ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

<sup>29</sup> ASSIS, Machado de, “Um homem célebre”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas* – Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 02. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

<sup>30</sup> O termo “pianópolis” foi cunhado por Manuel de Araújo Porto Alegre.



este compositor fictício dramatiza tinha, portanto, um sentido histórico naquele contexto: a divisão entre o popular e o erudito, divisão esta que se tornou um tema frequentemente debatido entre os homens envolvidos com as artes e as letras no Rio de Janeiro do século XIX<sup>31</sup>.

Para os interesses e limites deste artigo, basta sublinharmos que neste conto a figura do editor como mediador entre compositor e público é emblemática por sugerir que ele supostamente seria alguém que só visava o lucro e, em nome deste objetivo, rendia-se às demandas do público sem levar em conta as exigências da “arte”. Todavia, mesmo que a busca do lucro fosse um dos motivadores dos editores, e que tal visão tenha sido partilhada por Machado de Assis e outros contemporâneos, não se pode deixar de levar em conta outros elementos ao tentarmos analisar a questão, sob o risco de deixarmos de vislumbrar outras facetas deste mercado que então tomava corpo. E esta possibilidade adicional de análise nos foi sugerida por outra passagem deste mesmo conto, na qual o editor de Pestana discute com ele a questão dos títulos:

*Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de Sol. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: A Lei de 28 de Setembro, ou Candongas Não Fazem Festa.*

*– Mas que quer dizer ‘Candongas Não Fazem Festa’? perguntou o autor.*

*– Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.*

*Pestana, ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações e guardou a polca, mas não tardou que compusesse outra, e a comichão da publicidade levou-o a imprimir as duas, com os títulos que ao editor parecessem mais atraentes ou apropriados. Assim se regulou pelo tempo adiante.*

*Agora, quando Pestana entregou a nova polca, e passaram ao título, o editor acudiu que trazia um, desde muitos dias, para a primeira obra que ele lhe apresentasse, título de espanto, longo e meneado. Era este: Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio.*

*– E para a vez seguinte, acrescentou, já trago outro de cor.<sup>32</sup>*

<sup>31</sup> Segundo John Gledson, o dilema vivenciado por artistas, divididos entre as exigências da arte e as concessões ao público, foi um tema recorrente na Europa, Estados Unidos e Brasil na segunda metade do século XIX. No cerne deste dilema, encontra-se a questão do popular e do erudito, remontando a este período o aprofundamento de uma forte hierarquização dos produtos culturais e seus autores e consumidores, hierarquização esta que persiste até hoje. A questão é, portanto, antiga, mas só passou a chamar a atenção dos historiadores brasileiros recentemente. Ver: GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 06.

<sup>32</sup> ASSIS, “Um homem célebre”, p. 04.

Se Pestana rechaçava os títulos que se popularizavam, ele ambigualmente acabava cedendo a este apelo. E mesmo que alguns títulos aparentemente pudessem parecer não dizer nada, como *Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio*, outros pareciam ter a intenção de dizer alguma coisa, como *A Lei de 28 de Setembro*, uma menção explícita à lei posteriormente conhecida como do Ventre Livre. Minha hipótese é que a concorrência acirrada entre os editores de partituras musicais, associada a uma prática de abordar assuntos do cotidiano de forma crítica e irônica, comum entre os que transitavam nos meios teatrais, na imprensa ilustrada e nos meios musicais, contribuíram para que as partituras também servissem como um instrumento de diálogo com questões que chamavam atenção no dia a dia da cidade. Nestas partituras, elementos tais como os títulos e as ilustrações das capas sugerem esta possível leitura, como procuraremos mostrar.

Data de fins dos anos 1860 o uso de títulos carregados de finas ironias para nomear composições musicais, títulos estes que se remetiam a assuntos que se encontravam em evidência como o do lundu *Capenga não forma*, no qual alguns versos diziam:

*Deram agora as maçadas  
Dos tais guardas nacionais,  
Em fazerem caçoadas  
Dos males que têm os mais:  
Mas que culpa tem a gente,  
Se a perna senão conforma,  
Para ouvir gritar somente  
O tal – capenga não forma!  
.....  
Eu sou capenga, mas quantos,  
Ser capengas desejavam!  
Com as perninhas dos encantos  
P’ro Paraguai não marchavam.<sup>33</sup>*

O recrutamento forçado, que teve lugar durante os anos da guerra do Paraguai, foi assunto que gerou muita polêmica. Ele foi instituído a partir da Instrução de 10 de julho de 1822, emendado e ajustado várias vezes até 1874, até que a lei nº. 2556, de 26 de setembro de 1874 definiu novas regras para o recrutamento. De acordo com Marcelo Balaban, o texto da lei previa que,

*[...] além dos voluntários, o recrutamento para o exército e armada fosse feito por sorteio entre as pessoas alistadas anualmente, isentando aqueles que tivessem ‘defeito físico’, que fossem graduados ou estudantes, eclesiásticos, quem amparasse e alimentasse irmã solteira, honesta ou viúva, filho único de viúva, viúvo que tiver filho que alimente e eduque, quem pagasse ‘contribuição pecuniária’ definida*

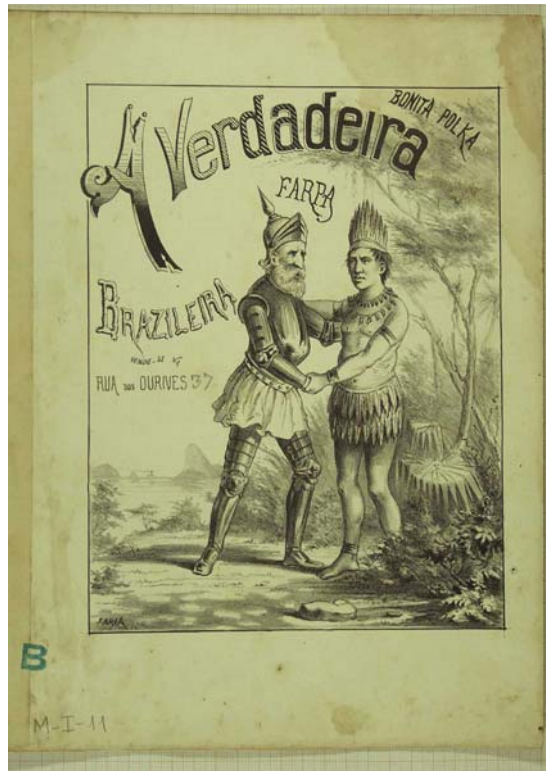
---

<sup>33</sup> Este lundu, cuja música foi composta por R. Pagani e a letra escrita por Ed. Villas Boas, foi editado em 1885 pelo Imperial Estabelecimento de Pianos e Música de José Maria Alves da Rocha. Esta partitura pode ser visualizada no acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, assim como as demais citadas neste artigo. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br>>.

pela lei, entre outras isenções.<sup>34</sup>

Os critérios do recrutamento, como se pode ver, diziam respeito a hierarquias e diferenças sociais e físicas e eles nos permitem perceber que quanto mais subalterna fosse a posição social de um homem, maiores seriam as possibilidades de ele ser recrutado, o que transformou o recrutamento em “um dos grandes medos de homens livres pobres no Brasil monárquico” assim como “em um poderoso elemento definidor de dependência, a força motriz daquela sociedade”<sup>35</sup>. Diante disto, lançar mão de algum defeito físico, como coxear, para evadir-se do recrutamento tornava-se uma estratégia comum e noticiada pelos jornais nos tempos da guerra, sendo neste fato que este lundu se inspira<sup>36</sup>.

Esta conexão íntima com as questões que mobilizavam as atenções das pessoas no cotidiano, presente no título e letra de *Capenga não forma*, também estava presente nas ilustrações das capas de algumas partituras musicais, como na da polca *A verdadeira farpa brasileira*, reproduzida abaixo.



**Fig. 2** – Folha de rosto da partitura da polca *A verdadeira farpa brasileira*.

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, acervo digital.

<sup>34</sup> BALABAN, Marcelo. “Voluntários e involuntários: o recrutamento para a Guerra do Paraguai nas imagens da imprensa ilustrada brasileira do século XIX”. *Revista Mundos do Trabalho*, vol. 1, n. 2, 2009, p. 225. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2012. A respeito deste tema, ver também: KRAAY, Hendrik. “Reconsidering recruitment in Imperial Brazil”. *The Americas*, vol. 55, n. 1, jul. 1998, p. 01-33.

<sup>35</sup> BALABAN, “Voluntários e involuntários...”, p. 227.

<sup>36</sup> Para uma análise desta questão a partir de caricaturas publicadas na *Semana Ilustrada*, ver o artigo de Marcelo Balaban, já aqui citado.

Embora esta partitura não traga a data de impressão foi possível chegarmos a uma data aproximada lançando mão de informações coligidas em outras fontes. O exemplar do jornal *Vida Fluminense*, de 28 de setembro de 1872 foi essencial neste sentido. Nele se pode ler que:

*Passando há dias em frente à loja do Sr Sisson, rua do Ourives 37, vi no mostrador um frontispício de música que me deu deveras no goto. O título é A verdadeira farpa brasileira, e logo por baixo dele vê-se Portugal e o Brasil aos abraços um no outro.*

*Comprei a música, que é uma polca elegantíssima, capaz de fazer polcar o mais arrevezado jesuíta.*

*Se há um conselho a dar à leitora, que toca piano, é que a compre também.<sup>37</sup>*

Esta polca foi provavelmente composta em inícios dos anos 1870, pois tanto seu título quanto a ilustração da capa se remetem a um episódio envolvendo Eça de Queirós, que teve lugar nesta mesma ocasião. Em 1871, Pedro II fez sua primeira viagem a Europa, viagem esta que começou por Portugal onde um incidente contribuiu para delinear a imagem do imperador, que se tornou corrente no exterior. De acordo com Lilia Schwarcz,

*Obrigado a permanecer no lazareto pode dez dias, por causa de epidemias reinantes, ele [Pedro II] teria recusado um serviço diferenciado, afirmando que realizava uma viagem não oficial, como cidadão. Não se furtou, porém, a lá receber o rei e a rainha de Portugal, autoridades civis e militares, mostrando a distância que existe entre um simples cidadão e um “monarca cidadão” [...].<sup>38</sup>*

Eça de Queirós descreveu com ironia em seu mensário *As Farpas*, escrito em parceria com Ramalho Ortigão, a atitude de Pedro II, por ele ironicamente chamado “Pedro da mala” (por carregar uma pequena valise de couro em suas viagens) que, quando se encontrava no exterior, ora negava ora afirmava a sua realeza:

*Um instante de atenção! O Imperador do Brasil, quando esteve entre nós (e mesmo fora de nós), era alternadamente e contraditoriamente – Pedro de Alcântara e D. Pedro II. Logo que as recepções. Os hinos, os banquetes se produziam para glorificar D. Pedro II – ele apressava-se a declarar que era apenas Pedro de Alcântara. Quando os horários dos caminhos de ferro, os regulamentos de bibliotecas, ou a familiaridade dos cidadãos o pretendiam tratar de Pedro de Alcântara – ele passava a mostrar que*

<sup>37</sup> *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, 28 set. 1872. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/vida.../248.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/vida.../248.pdf)>.

<sup>38</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 362.

As palavras de *As Farpas*, ridicularizando o imperador, suas roupas, seu chapéu, seu gosto por línguas estranhas, sua mala e seus súditos tiveram má repercussão no Brasil e deram origem a uma resposta que foi publicada no folheto *As Farpas Brasileiras*, em 1872, assinada por “Um patriota”<sup>40</sup>.

A polca *A verdadeira farpa brasileira* dialoga diretamente com este incidente. Na sua capa, o Brasil aparece representado por um índio ladeado por um homem que vestia uma armadura, provavelmente uma alusão à atuação de Pedro II na guerra do Paraguai, ainda recente na memória da cidade. Representar a nação a partir da figura do índio era algo comum nos trabalhos de retratistas, desenhistas e escritores da época. O peculiar, neste caso, é que esta representação tenha aparecido na capa de uma partitura musical, num contexto de debates e trocas de farpas entre brasileiros e portugueses, o que acabava por revestir este suporte material de um papel político pouco comum.

Mas outros pontos chamam atenção na capa desta partitura, e um deles é o gênero em que a música foi escrita. A polca foi o gênero de música e dança mais popular na cidade durante grande parte da segunda metade do século XIX. Introduzida na capital do império nos anos 1840, a polca logo se expandiu como uma febre, chegando inclusive a emprestar seu nome à febre reumática que assolou a cidade do Rio de Janeiro, em 1846, que ficou conhecida como “febre polca”<sup>41</sup>.

Segundo Caca Machado, muito da importância da qual a polca foi revestida se deveu ao fato de ela ter sido um gênero musical que ultrapassou fronteiras sociais, sendo tocada e dançada tanto nos salões das elites quanto nas ruas, botequins e festas populares, transformando-se no “médium cultural” da sociedade do Segundo Império. Ainda segundo este autor, foi tocando polcas

*que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é para ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros para assistir a operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as sinhazinhas tocarão ao piano, na privacidade dos seus lares, e os conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão e cavaquinho) tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue).<sup>42</sup>*

Compor uma polca, um gênero musical com tamanho trânsito entre diferentes segmentos sociais, dando-lhe um título que estava relacionado a um fato que

<sup>39</sup> O texto é de fevereiro de 1872. Apud SCHWARCZ, *As barbas do imperador*, p. 362.

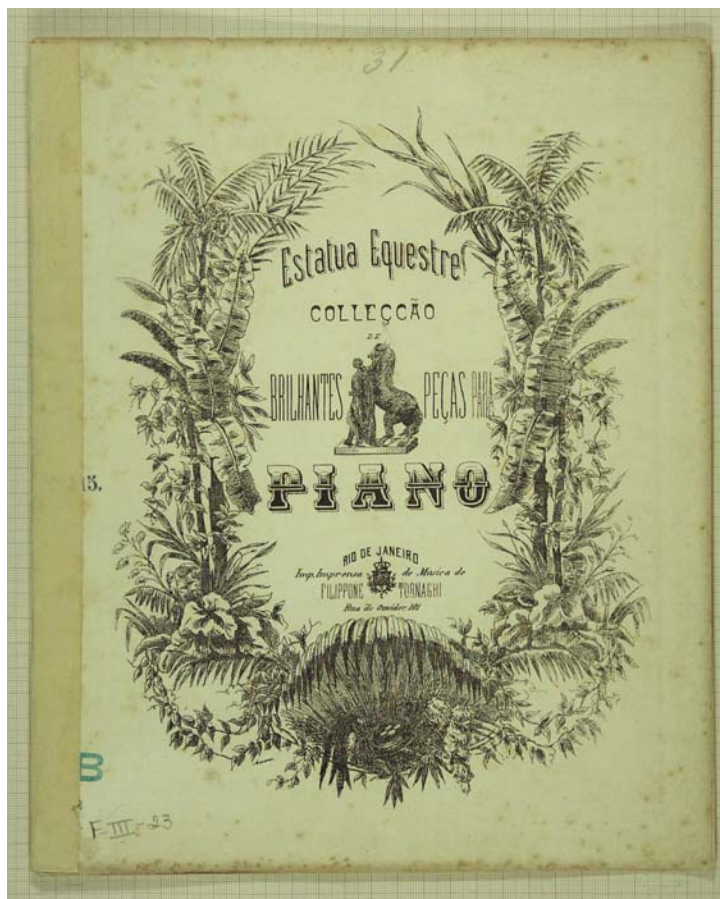
<sup>40</sup> ANÔNIMO. *As farpas brasileiras: protesto por um patriota*. Rio de Janeiro: E. Dupont, 1872. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/>>.

<sup>41</sup> MACHADO, Cacá. “‘Cruz, perigo!’: a febre das polcas (ou a configuração singular do gênero)”. In: \_\_\_\_\_. *O homem célebre: ambição e vocação em Ernersto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/>>.

<sup>42</sup> MACHADO, “‘Cruz, perigo!’...”.

ganhara popularidade parecia ser, naquele contexto, algo que não chegava a surpreender. Ao contrário, tudo leva a crer que esta já parecia ser uma “receita” testada e aprovada de sucesso, se levarmos em conta a quantidade de títulos de polcas que apontam para esta questão. *Capenga não forma*, já aqui citada, deu origem a uma série da qual constavam títulos de polcas que se remetiam à Guerra do Paraguai<sup>43</sup>.

Havia outras maneiras de as partituras travarem diálogos não literários com questões prementes do seu tempo. De uma delas nos dá conta da Coleção *Estátua Equestre*, editada pela Filippone e Tornaghi em 1862. Esta série era composta por 193 partituras de peças escritas em diferentes gêneros musicais.



**Fig. 3** – Folha de rosto da coleção de partituras *Estátua Equestre*.

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, acervo digital.

Nos arquivos da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (DIMAS) restam apenas nove delas: *La Harpe eolienne: morceau de salon pour piano*, de Sidney Smith; *Lamentation d'une jeune fille: reverie*, de Gustave Lange; *Les yeux creoles: Danse cubaine*, de Louis Moreau Gottshalck; *Dernier Jouannexe*:

<sup>43</sup> Sobre esta série ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar; Editora da UFRJ, 2001.

*reverie de Marie Stuart*, de Felix Godefruid; *L'adieu: nocturne pour piano*, de Rene Favarger; *Perola do rio: mazurka*, de Luigi Elena; *Douleurs d'un annexe: reverie pour piano*; *Passagem de Humaita: polca oferecida ao bravo oficial da Armada Brasileira Arthur Silveira da Motta*, de Maria G. Noronha e Castro e *Priere: pour piano*, de Joseph Ascher.

A partir da contracapa de uma das partituras conhecidas desta série – a da polca *Passagem para Humaitá* – foi possível saber que apenas quatro delas se remetiam diretamente a imperador, todas inclusive denominadas *Pedro I*, variando apenas seus gêneros musicais, a saber, uma polca, um schottisch, uma quadrilha, um galope e uma valsa.

**ESTATUA EQUESTRE**  
COLLEÇÃO DE PEÇAS PARA PIANO.

1	PIANO	D. PEDRO I . . . . .	QUADRILHA . . . . .	12 000
2	-	D. PEDRO I . . . . .	VALSA . . . . .	12 000
3	-	D. PEDRO I . . . . .	POLKA . . . . .	12 000
4	-	D. PEDRO I . . . . .	SCHOTTISCH . . . . .	12 000
5	-	D. PEDRO I . . . . .	GALOPE . . . . .	12 000
6	-	RIO AMAZONAS . . . . . Por C. Mayer . . . . .	VARIAÇÕES . . . . .	22 000
7	-	UN BALLO IN MASCHERA . . . . . Por A. Creonti . . . . .	FANTASIA . . . . .	12 000
8	-	UN BALLO IN MASCHERA . . . . . Por A. Creonti . . . . .	FANTASIA . . . . .	12 000
9	-	UN BALLO IN MASCHERA . . . . . Por F. Beyer . . . . .	FANTASIA . . . . .	12 000
10	-	LA FORZA DEL DESTINO . . . . . Por F. Fumagalli . . . . .	DIVERTIMENTO . . . . .	12 500
11	-	NUIT ÉTOILÉE . . . . . Por A. Taley . . . . .	RÉVERIE . . . . .	12 000
12	-	LE PAPILLON ROSE . . . . . Por F. Burgmuller . . . . .	POLKA MAZ . . . . .	12 000
13	-	LA FORZA DEL DESTINO . . . . . Piu tranquilla l'alma sento . . . . .	DUETTO . . . . .	22 000
14	-	LEUTERBACH . . . . . Por Loffler . . . . .	IDYLLE . . . . .	12 000
15	-	SIMPLE HISTOIRE . . . . . Por Ravina . . . . .	MORCEAU . . . . .	12 000
16	-	LE CHEMIN DU PARADIS . . . . . Por Blumenthal . . . . .	FANTASIA . . . . .	22 000
17	-	LE CAMPANE . . . . . Por Serrão . . . . .	SCHERZO . . . . .	12 000
18	-	SOIRÉE SUR L'EAU . . . . . Por Billma . . . . .	MORCEAU . . . . .	12 000
19	-	MARIA TAGLIONI . . . . . Por J. Strauss . . . . .	POLKA . . . . .	500
20	-	MAGDALENA . . . . . Por Badarzewska . . . . .	FANTASIA . . . . .	12 000
21	-	CHANT D'EXIL . . . . . Por Ravina . . . . .	MELODIA . . . . .	12 000
22	-	DOUCE PENSÉE . . . . . Por Ravina . . . . .	MELODIA . . . . .	12 000
23	-	RIMEMBRANZA SPAGNOLA . . . . . Por A. Creonti . . . . .	BOLERO . . . . .	12 000
24	-	FAUST . . . . . Deponiam il brando . . . . .	CORO . . . . .	12 000
25	-	IL DUOLO PATERNO . . . . . Por F. Fumagalli . . . . .	NOCTURNO . . . . .	12 000
26	-	MARTHA . . . . . Por Gambini . . . . .	ROMANCE . . . . .	22 000
27	-	LE PRECAUZIONI . . . . . Come si può sorridere . . . . .	CAVATINA . . . . .	12 000
28	-	ENPANTILLAGE . . . . . Por H. Ravina . . . . .	FANTASIA . . . . .	12 000
29	-	PRIÈRE DE MOÏSE . . . . . Por C. Neustdet . . . . .	SUPPLICA . . . . .	12 000
30	-	PEPITA . . . . . Por J. Ascher . . . . .	POLKA . . . . .	12 000

**Fig. 4** – Contracapa da partitura da polca *Passagem para Humaitá*.

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, acervo digital.

Outro dado interessante é que estas quatro peças não tinham autoria declarada, diferentemente das demais, cujos nomes dos autores, todos estrangeiros, apareciam

impressos. Difícil traduzir o sentido desta ausência, mas podemos levantar algumas hipóteses com base em outras informações. As partituras que se encontram depositadas no acervo da DIMAS nem sempre trazem os nomes dos autores da letra e música, o que dificulta sua identificação. No entanto, se isto é um problema para o historiador que lida com este *corpus documental*, talvez não fosse no momento em que aquelas partituras foram impressas em parte, quem sabe, porque o nome do autor fosse dispensável, pois todos sabiam de que se tratava. Os cancioneiros editados na segunda metade do século XIX, contendo uma infinidade de letras de canções, também apresentam esta peculiaridade. Muitas das letras neles contidas não tinham autoria identificada, e outras tantas apresentavam subtítulos que apontam para um conhecimento prévio da música, que dispensava maiores apresentações. É sugestivo, neste caso, que uma mesma música servisse para diferentes letras. A letra do lundu *Mulatinha do caroço*, de autoria do aqui já citado Paula Brito, foi publicada em três cancioneiros ao longo do século XIX<sup>44</sup>, e neles as partes poéticas de outras canções explicitamente indicavam que elas deveriam ser cantadas “pela música do lundu *Mulatinha do caroço*”<sup>45</sup>. Por fim podemos ainda especular que ficava impossível reconhecer a autoria por se tratar de uma composição de autoria coletiva.

Independente da procedência ou não de tais hipóteses, cremos que a popularidade alcançada por certas canções parece ser um elemento chave para pensarmos a questão. No caso da coleção *Estátua Equestre* é sintomático que seu título tenha se inspirado num assunto que mobilizou a atenção dos fluminenses nos anos 1860 – a inauguração da estátua equestre de Pedro I –, e que os títulos das quatro canções sem autoria identificada da série remetessem diretamente ao imperador.

A ideia de homenagear Pedro I já vinha de 1835, quando o Senado da Câmara do Rio de Janeiro abriu uma subscrição para este fim. Em 7 de setembro de 1854, numa seção da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Haddock Lobo reencetou a ideia de edificação da estátua e condicionou-a ao levantamento de recursos através de subscrições populares<sup>46</sup>.

Inicialmente marcada para 24 de março de 1862, aniversário do juramento da Constituição, a inauguração foi adiada para seis dias depois. Os festejos contaram com repiques de sinos, salva de tiros, bandeiras, *Te Deum*, discursos de autoridades e desfiles de tropas, além da execução de hinos especialmente compostos para a ocasião<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Em 1881, no cancioneiro *Serões Baianos: coleção de recitativos, modinhas e canções* (Bahia, Livraria Econômica de Tolentino Álvares e Irmão); em 1890, no cancioneiro *Cantares Brasileiros – Cancioneiro Fluminense* (Rio de Janeiro, Jacinto dos Santos/ Cruz Coutinho), organizado por Melo Morais Filho e, em 1895, no *Cantor das Modinhas Brasileiras: coleção completa de lindas modinhas, lundus e recitativos* (Rio de Janeiro, Laemmert).

<sup>45</sup> *Trovador. Coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.* Rio de Janeiro: Tipografia Cruz Coutinho, 1876. As canções indicadas para serem cantadas com a música deste lundu são *A cor morena*, *A clara*, *Crê e ama como eu* e *A mulatinha*.

<sup>46</sup> ARAÚJO, Valdeci Lopes de. “A instrumentalização da linguagem”. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, v. 44, 2008, p. 51-62.

<sup>47</sup> Ver: RIBEIRO, Maria E. de Barros. “Memória em bronze: estátua equestre de D. Pedro I”. In: KNAUSS, Paulo (org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.



Concebida, pelo grupo que a idealizou, com o objetivo de marcar na memória dos brasileiros os “grandes” feitos do primeiro imperador, notadamente a independência e a Constituição, a idéia de edificar a estátua enfrentou oposições, sobretudo dos grupos ligados a um liberalismo mais radical ou ao republicanismo, que discordaram da homenagem que com ela se prestava a alguém por eles considerado um traidor dos princípios liberais<sup>48</sup>.

Embora a documentação pesquisada não nos permita avançar nesta direção, pois as partituras das quatro canções denominadas *Pedro I* inexistem, o fato do título da série inspirar-se neste evento parece ser um indício suficientemente forte para sugerirmos que a popularidade do acontecimento e o “comichão da publicidade” já seriam motivos para que músicos e editores nele procurassem investir.

De tudo o que foi exposto, creio ser possível elaborarmos algumas considerações, que estão longe de serem conclusivas. Em primeiro lugar, que as capas das partituras musicais publicadas na segunda metade do século XIX podem ser consideradas um recurso utilizado pelas pessoas comuns, em determinadas circunstâncias, para abordar questões relativas ao cotidiano e à política da sociedade na qual estavam inseridas. Em segundo lugar que os editores de música, atentos para as demandas musicais da sua época, procuraram a elas se adequar visando atrair seus potenciais consumidores. E, por fim, é importante mencionar que ainda que as dificuldades técnicas que a música apresenta àqueles que não dominam seu universo sejam evidentes e que este seja um elemento que pesa para os historiadores preocupados em escutar os sons do passado, os sons são apenas *um* dos elementos que podem ajudar na compreensão do sentido do que se ouviu em outros tempos. A música impressa, como procurei mostrar, não ocupa um lugar menor no universo musical e ela pode oferecer possibilidades concretas de análises alternativas aos historiadores que não dominam os meandros da leitura musical.



## RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar das relações entre história, música e política utilizando como fontes algumas partituras musicais impressas no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

**Palavras Chave:** História; Música; Política; Partituras Musicais; Rio de Janeiro; Século XIX.

## ABSTRACT

This paper analyzes the relations between history, music and politics using a few musical scores printed in Rio de Janeiro at the second half of the nineteenth century.

**Keywords:** History; Music; Politics; Music Scores; Rio de Janeiro; 19<sup>th</sup> Century.

Artigo recebido em 25 jan. 2013.

Aprovado em 17 mar. 2013.

<sup>48</sup> Ver: OTTONI, Teófilo Benedito. “A Estátua Equestre de Pedro I”. In: *Biblioteca Internacional de Obras Célebres* – Vol. XVI. Rio de Janeiro: Sociedade Internacional, s. d., p. 7768-7776.