

Repensando a música popular no Brasil: a noção de popular no século XIX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Martha Tupinambá de Ulhôa¹
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
mulhoa@unirio.br

Resumo. Pesquisa em andamento faz um mapeamento preliminar sobre a noção de popular no Brasil no século XIX, através da releitura de documentos-chave para a historiografia da música popular, cotejados por pesquisa complementar em periódicos oitocentistas. O objetivo é problematizar sobre as diferentes concepções de música presentes na literatura, visando contribuir para a construção de ferramentas conceituais para os estudos da música popular no Brasil. Resultados preliminares apontam para o conceito de “popularidade” ao lado da noção de música “brasileira” e “popular brasileira” na literatura, enquanto o material hemerográfico assinalam a possibilidade da formulação de novas categorias, tais como “entretenimento” para qualificar certas práticas musicais no século XIX.

Palavras-chave. Popularidade, Entretenimento, Música ligeira, Música popular.

Title. Rethinking popular music in Brazil – the notion of popular in the 19th century

Abstract. Research in progress makes a preliminary mapping of the notion of popular in Brazil in the 19th century, through the reinterpretation of key documents for the historiography of popular music, collated by complementary research in 19th century periodicals. The objective is to discuss different conceptions of music present in the literature, aiming to contribute to the construction of conceptual tools for the studies of popular music in Brazil. Preliminary results point to the concept of "popularity" alongside the notion of "Brazilian" and "Brazilian popular" music in the literature, while the hemerographic material points to the possibility of formulating new categories, such as "entertainment" to qualify certain musical practices. in the 19th century.

Keywords. Popularity, Entertainment, Light music, Popular music.

Introdução – Que popular?

Em 16 jun. 2022 a plataforma de streaming SPOTIFY aberta traz uma amostra com uma música para cada um dos 5.908 gêneros musicais disponíveis para escuta, apresentados em ordem alfabética. Alguns exemplos: 46 faixas incluindo o rótulo BRAZILIAN (de Zuffo, com *Sexy Bitch* (Remix), classificado como BRAZILIAN BASS a Zé Miguel Wisnik, com *Saudade da Saudade*, classificado como DEEP BRAZILIAN POP); 32 registros classificados como BRASILEIRO (De Bixiga 70, com *Alumiô* (Cai na Terra), rotulado como AFROBEAT

¹ Pesquisa realizada com o apoio do CNPq (Processo nº 314036/2018-0). Agradeço a leitura atenta e questões colocadas pelos pareceristas ad hoc, parcialmente agregadas ao texto.

BRASILEIRO a Taby, com *Travadinha*, como VIRAL POP BRASILEIRO). A etiqueta CLASSICAL combinada com “Turkish” coloca na sequência Necdet Yaşar, executando *Suzidil Saz Semaisi*, como TURKISH CLASSICAL e o *Adagio* da Sonata Patética de Beethoven como TURKISH CLASSICAL PERFORMANCE. O rótulo POPULAR resgata dez faixas, incluindo cinco adjetivadas como música popular amazonense, colombiana, mineira, paraense e uruguaia. Já a etiqueta POP resgata 549 faixas, desde ACOUSTIC POP até ZAMBIAN POP. Somente por estes exemplos pegos ao acaso dá para perceber a confusão de rótulos lançados pela empresa, os quais provavelmente se consolidarão apenas se forem selecionados por e fizerem sentido para um número mínimo determinado de usuários, quando então podem entrar no circuito de big data controlado por algoritmos.²

A utilidade dessas etiquetas é relativa, elas têm sentido se o ouvinte ou usuário as relaciona com alguma prática conhecida, com algum tipo de gênero musical, seja numa classificação mais ampla (como o “clássico” ou o “pop”), ou mais específica (o “turco”, o “brasileiro” ou o “acústico”). Estes rótulos, ou gêneros musicais, nas palavras de Franco Fabbri e John Shepherd (2003), para a *Encyclopedia of Popular Music of the World - EPMOW*, definem as “semelhanças e recorrências que os membros de uma comunidade entendem como pertinentes para identificar e classificar eventos musicais.” (EPMOW, v. 1, p. 401). Estas semelhanças e recorrências, no caso da música popular no Brasil, como mostra Carlos Sandroni (2004), são localizadas no tempo e no espaço.³ Enquanto o musicólogo discutiu a categoria “MPB” no século XX, revendo as várias representações do popular e as transformações impulsionadas pela indústria naquela vertente, o presente artigo retrocede ao século XIX, focalizando na própria noção de popular, um predicado importante para os estudos da música popular.

Popular como se referindo à música de um povo específico, uma nacionalidade, uma tradição? Ou popular para indicar ser conhecido por muitos, independentemente de fronteiras geográficas? Ou ainda, popular para indicar pejorativamente a música da população indiscriminada, da multidão? Enfim, apenas o atributo “popular” parece insuficiente para

² Ver DE MARCHI, Leonardo et al. O gosto algorítmico: A lógica dos sistemas de recomendação automática de música em serviços de streaming. *REVISTA FRONTEIRAS* (ONLINE), v. 23, p. 16-26, 2021

³ O musicólogo comenta sobre três momentos do “popular” em relação à música popular brasileira: (1) o ligado a tradições eminentemente rurais (o “folclórico”) e, posteriormente a músicas veiculadas pelo rádio e pelo disco (especialmente o samba e choro), chegando, no decorrer da década de 1960 a se transformar na sigla MPB, de “identificação político-cultural” (p. 29). Num segundo momento, MPB é compreendida como etiqueta e passa a representar um segmento do mercado musical (p. 31). Finalmente, com a fragmentação do mercado da música, exacerbado hoje pelo streaming como exemplificado no início deste texto, a própria noção de “folclórica” como tradicional e imutável é questionada pela inserção de práticas musicais artesanais no circuito de produção comercial da música (a exemplo do coco, maracatu e samba de roda). (p. 32-33).

indicar o tipo de música em questão. A literatura sobre o assunto tem acrescentado adjetivos para restringir o campo, como “tradicional”, “brasileira”, “urbana”, “massiva”.⁴ Mesmo assim, trata-se de uma categoria, no mínimo, polissêmica.

O certo é que o conceito de popular nunca foi homogêneo, não somente nos séculos XVIII e XIX, como já comentava Peter Burke (1989) para a cultura ocidental em geral, como também no Brasil dos séculos XIX e XX, onde, estudiosos como Alfredo Bosi (1992) e Renato Ortiz (1988) foram incisivos em ressaltar a pluralidade de elementos na cultura brasileira, apesar de todo o esforço integrado de intelectuais e políticos na construção de um projeto homogêneo de nação.

A noção de música popular urbana moderna, produzida e transmitida pelos meios de comunicação de massa se consolidou apenas em meados do século XX no Brasil.⁵ Numa definição provisória, neste texto música popular é entendida como tendo, em geral, função de entretenimento e sendo veiculada por meios de comunicação transnacionais de massa, para o uso de um público heterogêneo. Antes disso, desde finais do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, música popular no Brasil se referia às músicas de tradição oral, geralmente anônimas, frequentemente com função lúdico-religiosa e de uso localizado (próximas ao conceito de música folclórica). Retrocedendo ainda mais no tempo, em todo o século XIX, popular significava “popularidade”, ser (re)conhecida por muitos, algumas vezes se referindo a repertórios anônimos de canções e danças, outras a compositores específicos, muitos deles ligados aos circuitos do teatro musicado, sendo a música aí praticada às vezes conhecida como “música ligeira”. Assim como aconteceu na Europa, a noção de música de entretenimento foi criada em oposição à de música séria ou de concerto (em geral religiosa ou instrumental), restrita a um segmento da população culta, letrada. Esta fricção permanece ainda hoje, inclusive no âmbito da própria música popular urbana no século XXI, relacionada ao binômio artístico-comercial.

⁴ Denominação cunhada por Jeder Janotti Jr., a partir da comunicação social, para falar de música popular como um gênero musical ligado à indústria musical, por isso música popular massiva. Ver: JANOTTI JUNIOR, J. S. A Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 31-46, 2003. Disponível em:

https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1131. Outros autores falam de música popular industrializada, música comercial, música pop.

⁵ Discutindo a vertente MPB, Sandroni localiza a noção de música popular como ligada ao rádio e discos ao livro de Zuza Homem de Mello (1976), publicado 30 anos depois do livro de Oneyda Alvarenga (1946) com o mesmo título (*Música popular brasileira*). Aqui consideramos o “popular” independentemente do “brasileiro” e, por isso, selecionamos como mais pertinentes as considerações de José Ramos Tinhorão na década de 1970, no seu livro *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*, que vai além da linhagem ligada a identidade. Tinhorão define a música popular por oposição à música folclórica (anônima e de transmissão oral), como um fenômeno urbano surgido em cidades com uma classe média relativamente diferenciada (no caso Salvador e Rio de Janeiro), com autoria conhecida e transmissão escrita ou gravada. (2013, p. 9).

Materiais e métodos

Este artigo faz um mapeamento preliminar sobre a noção de popular no Brasil no século XIX, através da releitura de alguns documentos-chave para a historiografia da música popular, cotejados por pesquisa complementar em periódicos oitocentistas.⁶ O objetivo é problematizar sobre as diferentes concepções de música popular presentes na literatura, visando contribuir para a construção de ferramentas conceituais para os estudos da música popular no Brasil.

Os textos examinados e comentados aqui tratam de representantes de duas gerações de homens letrados, a de 1830, ligada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB (o artigo “Ideias sobre música” de Manuel de Araújo Porto Alegre, de 1836) e a de 1870, ligada à Academia Brasileira de Letras (o livro *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, de 1888). Perpassando os dois textos, a figura de Carl Friedrich Philipp von Martius, tanto no *Viagem ao Brasil: 1817-1820*, quanto no ensaio “Como se escreve a história do Brasil”, de 1844.

As fontes hemerográficas, por sua extensão, ainda estão sendo consultadas. Para este artigo foi feito um garimpo não exaustivo na Hemeroteca Digital Brasileira – HDB com as palavras-chave “música popular”, “música clássica”, “música séria”, “música ligeira” em todas as décadas do século XIX e restrito à década de 1830-39 as palavras-chave “modinha” e “lundu/lundum”. Adicionalmente, pela sua quantidade, serão referenciadas em nota de rodapé e não listadas ao final do texto

Spix & Martius e Araújo Porto Alegre

Descrições com práticas musicais identificadas como populares no sentido de frequentemente executadas, aparecem inicialmente nos relatos de expedições científicas estrangeiras feitas ao Brasil no início do século XIX, sendo apropriadas por homens de letras brasileiros, especialmente os que se ligariam ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, e que se atribuíam a missão de construir uma especificidade do Império brasileiro em relação à cultura europeia e principalmente portuguesa.

⁶ Este texto faz parte de um projeto mais amplo, revendo a noção de popular e brasileiro também nos dois momentos do modernismo musical no Brasil, exemplificados pelos emblemáticos *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, escrito em 1928 e *Balanço da bossa e outras bossas* de Augusto de Campos, escrito em 1969-1970. Também não é contemplada aqui a produção fonográfica da primeira década do século XX, contendo o repertório de tradição oral herdado do século XIX (Ver estudo sobre o catálogo de 1902 da Casa Edison em LIMA, Judson Gonçalves de. *Configurações e reconfigurações da canção brasileira (do final do século XVIII à década de 1930)*. 2013. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/30376>.

Entre os documentos de viajantes a obra monumental de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius (2017), com as memórias da extensa expedição feita pelo Brasil entre 1817 e 1820. As descrições feitas no livro mencionam canções populares, cantadas com acompanhamento do violão, segundo eles, algumas originárias de Portugal, outras inspiradas pela poesia indígena. Entre elas modinhas cantadas em saraus e nos pousos noturnos da expedição, de caráter lírico-sentimental, na maioria anônimas, além de lundus-canção, algumas delas improvisadas pelos próprios dançadores, umas engraçadas, outras lascivas. Ao descrever as danças distinguem-se aquelas na sociedade culta como delicadas e graciosas, mesmo o lundu, enquanto as dançadas pelas classes inferiores são descritas como “sensuais” e “desenfreadas”, com “gestos e contorções como as dos negros.” O livro de viagens traz no anexo um álbum de transcrições de nove canções com acompanhamento de pianoforte (anônimas, apenas indicando serem quatro de São Paulo, duas de Minas, uma de Minas e Bahia, uma da Bahia e uma de Minas e Goiás); uma melodia aparentemente para violão com um Lundum, identificado como dança popular; e 18 melodias indígenas de nações diferentes (Murás, Jurís-Tabocas, Coroados, Puris, “índios remadores no Rio Negro”).⁷

O primeiro texto a tratar especificamente sobre a música no Brasil por um homem de letras nascido no Brasil é de Manuel de Araújo Porto Alegre. Seu artigo “Ideias sobre a música”, de 1836, a concebe a partir da influência do meio e da natureza no “caráter” dos povos. Para ressaltar a especificidade da música brasileira em comparação com as músicas europeias e, principalmente portuguesa, enfatiza a importância de um compositor nativo, José Maurício Nunes Garcia, autor de música religiosa e séria, em oposição à música para teatro, cultivada pelos portugueses Marcos [Portugal] e Pedro Teixeira, segundo Porto Alegre uma música propensa ao fascínio da moda superficial e do atletismo vocal das primas donas. Outros compositores brasileiros mencionados foram o jovem Francisco Manuel [da Silva], João Francisco de Oliveira (sic) Coutinho, de Santa Catarina, e um compositor anônimo de uma *Valsa da Saudade* supostamente de Pernambuco.⁸

Diferente de Spix e Martius, Porto Alegre não fala de músicas populares, mas localiza os gêneros mencionados pelos viajantes como característicos de regiões específicas, o Lundum,

⁷ Sobre a música na Capela Real, Spix e Martius (2017) comentam sobre a presença de Neukomm na Capela do Paço, mas que para suas missas, “no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo.” Adicionam também ter a música religiosa portuguesa decaído, exigindo-se apenas que “a missa tenha melodias de andamento alegre”, um “longo e pomposo Gloria” e um “curto Credo.” (v. 1, p. 62).

⁸ Simone Gutjahr (2010) discute sobre um João Francisco de SOUZA Coutinho, provavelmente o mesmo apontado por Porto-Alegre, com discrepância no nome. Ver a dissertação de mestrado intitulada *Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial*, defendida na Universidade Estadual de Santa Catarina, onde é, inclusive, mencionada uma coautoria de Coutinho e Porto-Alegre de um *Hino à Virgem Nossa Senhora das Dores* (p. 50).

“voluptuoso em excesso, melódico” na Bahia e Norte e a Modinha, “mais grave” em Minas Gerais e Sul. Assim como os viajantes bávaros, Porto Alegre identifica diferenças socioculturais entre as músicas praticadas no país, não pelo caráter das danças, mas pelos instrumentos utilizados desde a senzala até o palácio, numa sociedade claramente estamental, mas com música por toda parte. Os grupos sociais e instrumentos seriam três: nos extremos os escravizados, tocando marimba e os senhores, com pianos, além de um personagem nem escravizado nem senhor, habitante desclassificado das cidades, o chamado Capadócio [malandro?] tocador de violão. Também diferente de Spix e Martius, Porto Alegre menciona os povos indígenas apenas ao comentar sobre a evolução da dança do aldeão, que não passaria de uma roda como a tarantela na Itália e o círculo dos selvagens no Brasil.

Em outras palavras, enquanto Spix e Martius falam sobre cantos populares, Porto Alegre fala de música brasileira. Os primeiros também descrevem práticas musicais dos ameríndios nativos, enquanto o segundo apenas menciona, sem se estender, uma dança circular dos selvagens. Além da modinha e do lundu, em relação às quais avalia como graves ou voluptuosos, Porto Alegre expressa seu desagrado com as músicas ligadas ao teatro, ou seja, de entretenimento.

Martius e Sílvio Romero

É revelador retornar aos viajantes, no caso Carl Friedrich Philipp von Martius, que vence a competição lançada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1839, sobre “Como se escreve a história do Brasil”, escrita em 1842 e publicada dois anos depois. Nela, o coautor de *Viagem pelo Brasil* (1817 - 1820), consolida suas ideias sobre a formação da identidade nacional brasileira, a partir da junção das três diferentes “raças”, a saber: “a da cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etíope”. Nesse triângulo, “como descobridor, conquistador e senhor, [...] o sangue português, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças índia e etíope.” (MARTIUS, 1844, p. 382).

Contestando a posição de Martius, Sílvio Romero afirma que a história do Brasil deve ser observada pela ótica da mestiçagem, sendo todo brasileiro mestiço, “quando não no sangue, nas ideias.” (ROMERO, 1902, p. 4). Este tipo novo teria sido formado pela ação de cinco fatores: “o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira.”

Este tipo novo, o mestiço, teria ofuscado as duas raças inferiores (negros e vermelhos), que pela “lei da adaptação” teriam se modificado nele e, por sua vez, pelo que Romero chama

de “lei da concorrência vital” tenderia a integrar-se ao branco português, que sendo superior haveria de predominar. (p. 89).

Romero fala em música brasileira, anônima e em extinção, mencionando de uma forma generalizada modinhas, quadrilhas, marchas, músicas sacras e fantasias (p. 321). Distingue dois tipos de música, uma “de caráter lírico, ligeiro, fugitivo e ameno, música da rua, do povo, a par de uma outra mais grave e recatada, a música de igreja.” Os poucos nomes mencionados em relação à música seriam os românticos letrados, incluindo o precursor de [Henrique Alves de] Mesquita e [Antonio] Carlos Gomes, José Maurício [Nunes Garcia]. (p. 374).

Finalmente, Romero realça ser a Bahia uma “terra de sambas, com seus capadócios tocadores de viola e violão e cantadores de modinhas; terra das danças quentes e animadas como o inimitável bahiano [baião?]. (p. 552). Ou seja, em finais do século XIX, a Bahia seria um polo produtor de danças, como o baião e o samba, bem como de modinhas.

Um aspecto importante de reter é que estes textos-chave para pensar a música no Brasil são limitados na abrangência do repertório “popular” a ser discutido, tão preocupados que estão seus autores com sua missão de propor caminhos para a invenção de uma identidade nacional. Talvez pela necessidade de se opor ao que fosse estrangeiro deixassem de dar atenção aos inúmeros gêneros de música popular que eram praticados ao longo do século XIX. O sentido de “popular” sugerido tanto por Porto Alegre quanto por Romero tem a ver com “povo”, “nação”. Mesmo se para isto fosse preciso ignorar grande parte das práticas musicais do cotidiano daqueles mesmos brasileiros, como é possível ver nas fontes hemerográficas contemporâneas.

A noção do popular na imprensa oitocentista

Nos periódicos oitocentistas no Brasil, a ideia de “popular” está ligada a ser “conhecida por todos”, seja no caso do “popular Offenbach” ou do “popular maestro brasileiro Henrique de Mesquita”, seja no caso de músicas tradicionais anônimas, algumas delas inclusive ironizando alguns comportamentos ou aproveitando uma melodia existente para colocar uma letra de crítica social.⁹ É neste segundo sentido, que aos poucos se consolida a noção de popular, como folclórico, anônimo, de procedência rural, e de transmissão predominantemente oral, que

⁹ Sobre Offenbach ver *CORREIO PAULISTANO*, São Paulo, n. 6088, p. 2, 17 fev. 1877; sobre Henrique de Mesquita ver *JORNAL DO COMMERCIO*, Rio de Janeiro, n. 119, p. 2, 30 abr. 1879. Quanto a canções tradicionais ver menção a “Pirlito que bate, bate!” em *PORTO LIVRE*, Maranhão [São Luiz], n. 47, p. 3, 10 jul. 1862; ou a utilização da música da popular modinha “Que fizeste da saudade?”, onde uma voz de mulher satiriza sobre o incidente de desvio de dinheiro do caixa da sociedade Artística Beneficente, em *O LIBERAL DO PARA*, Pará [Belém], n. 173, p. 2, 2 ago. 1874.

irá perdurar na primeira metade do século XX. O próprio Romero envia uma carta ao periódico *O Repórter*, onde comenta sobre o seu procedimento de “colheita” de cantos e contos “brasileiros” (na realidade de Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro, Bahia estar apresentando “espécimes originalíssimas de música popular”).¹⁰

Outro termo utilizado nos periódicos brasileiros oitocentistas é “música ligeira”, semelhante à categorização alemã “*leichte Musik*”, música leve. Nos comentários se opõe à música clássica, como aparece no trecho abaixo, publicado no periódico *A Semana Ilustrada*:

A SEMANA ILUSTRADA / CONTOS DO RIO DE JANEIRO / [...] Trovadores, Traviatas, Puritanos e outras quejandas [outras do mesmo gênero], deleitam, mas não educam o ouvido. É nas **músicas clássicas**, e somente nelas, que se bebe a longos sorvos a delicadeza, o gosto musical. A **música ligeira** numa *academia*, como a Campeзина, produz o mesmo efeito que um romance de Ponson du Terrail entre livros de ciência. Deixem essas composições para os salões particulares e para os realejos [...] ¹¹ [Destaque adicionado]

A música ligeira pode deleitar e entreter, mas não serve para educar os ouvidos. Nos jornais brasileiros está sempre em conexão com produções de operetas, óperas cômicas e mágicas. E como mencionado acima, o termo “popular”, aparece frequentemente ao lado de compositores deste tipo de música, a exemplo de Offenbach, considerado o “mestre da música ligeira”.¹²

Observe-se que estas denominações de popular, transitando entre o conceito qualitativo de povo (tradição, identidade) e popularidade (população, público), aparecem a partir de meados do século, na década de 1860 a primeira e de 1880 a segunda. Modificando um pouco as palavras-chave, ao buscar por “modinha” e “lundu” ou “lundum” mesmo na década de 1830, período em que foi escrito o artigo de Araújo Porto Alegre, aparecem alguns aspectos relevantes.

São inúmeros os anúncios de modinhas e lundus (ou lundum) “brasileiros”, tanto inseridos em apresentações teatrais, muitas delas em benefício para algum músico, quanto em listagens de composições à venda. Um indício sobre o predicado brasileiro em relação ao lundu é a letra “ia ia zinha [Iaiazinha] meus gostinhos”, no número cantado em duo em um espetáculo

¹⁰ Ver texto integral da carta em *O REPÓRTER*, Rio de Janeiro, n. 142, p. 1, 27 maio 1879. A coleção de *Cantos populares do Brasil* só seria publicada em 1883, pela Nova Livraria Internacional, Lisboa. [Disponível para download em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4549>. Acesso em: 17 mar. 2022.]

¹¹ *A SEMANA ILUSTRADA*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 2, 4 ago. 1861. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/702951/266>. Acesso em 02 fev. 2022.

¹² A citação completa: DIVERSÕES / [...] ORFEU NOS INFERNOS / As boas operetas são como o vinho do Porto. Offenbach será sempre o mestre da música ligeira e suas produções nunca deixarão de entusiasmar. (*O PAIZ*, n. 3339, p. 2, 17 jun. 1891).



no Teatro Nacional na rua de Valongo.¹³ Em relação à modinha a expressão “em caráter de preto” no anúncio a seguir pode estar apontando para alguma caracterização estereotipada da matriz cultural africana na cultura brasileira:

TEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE / Sábado, 18 maio 1833, benefício dos atores e sócios, Maria Cândida Vaconni, e Manoel Alves [Serão apresentados, entre outros números] O Duetto e **Lundum do Alfaiate** pelos beneficiados [e] **Modinhas Brasileiras** pelo beneficiado **em caráter de preto**. Rematando o **divertimento** com a nova e jocosa farsa denominada O BACHAREL EM FÉRIAS, ou *as sete pitadas*. / Sociedade do Teatro Imperial. (*Jornal do Commercio*, n. 113, p. 3, 14 maio 1833).¹⁴ (Destaque adicionado).

Mas como já mencionado, o que escapa do foco dos autores comentados aqui, é a variedade de gêneros musicais existentes, tamanho o afã de distinguir o elemento de identidade em face da cultura europeia na música profana praticada no Brasil. À venda no Rio de Janeiro, como na transcrição destacada abaixo, ao lado de modinhas, um sem-número de contradanças (quadrilhas), algumas para piano e também para flauta, o que aponta para a existência de uma demanda para a compra de partituras. Também é significativo a reimpressão de uma coleção de valsas de um conhecido cantor e compositor, Candido Ignácio da Silva. Aliás um rótulo genérico muito comum no oitocentos é a dupla “valsas e contradanças” sendo anunciadas nas lojas de impressão e distribuição de partituras musicais.

ANUNCIOS / MUSICA. / Na **imprensa de música** de P. Laforge, rua da Cadeia n. 89, acabam de se imprimir as peças seguintes: Nova coleção de **contradanças para piano**, 400 rs.; as mesmas contradanças para **flauta**, 200; as Saudades de um amigo, **valsa** para piano, 120; **Lundum** das prisões, para piano, 120; *No momento da partida meu coração t'entreguei*, **modinha**, 200; o *Canário mensageiro* de S. A. I. a Sra. D. Januária, modinha, 200; *Muito embora ausente vivo de quem jurei adorar*, modinha, 200; *Beijo a mão que me condena a ser sempre desgraçado*, modinha, 200; *Quando as glórias que gozei*, modinha, 200; *Chega, não tardes*, modinha, 160; *Se a chama ativa que me inspiras*, modinha, 160. Todas estas modinhas têm acompanhamento de piano, e nenhuma delas é medíocre em beleza. Acha-se também **reimpressa** a **nova coleção de 12 valsas**, compostas por Candido Ignácio da Silva, preço 960 rs. Estas peças de música se acham também à venda na livraria de E. Laemmert, rua da Quitanda n. 77, aonde de hoje em diante se achará um **depósito** de toda a música que sair da mesma imprensa. (*Jornal do Commercio*, n. 3, p. 3, 4 jan. 1838). (Destaque adicionado).¹⁵

¹³ TEATRO NACIONAL na rua de Valongo. *Diário do Rio de Janeiro*, n. 21, p. 4, 1834. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/15872. Acesso em: 30 jun. 2022.

¹⁴ TEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE, *Jornal do Commercio*, n. 113, p. 3, 14 maio 1833. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_02/4099. Acesso em 30 jun. 2022.

¹⁵ Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/9649. Acesso em: 29 jun. 2022.



Finalmente, nos últimos instantes em preparação para esta comunicação houve a ideia de usar a palavra-chave “entretenimento” para buscas na HDB, o que abre novas possibilidades para essa investigação. Assim como aconteceu com a qualificação de “brasileiro” e não de “popular” em relação à modinha e o lundu nos periódicos oitocentistas, foi possível observar a presença frequente do termo entretenimento relacionado à música, a exemplo de uma matéria no periódico mineiro *O Universal*, que afirma serem os teatros “o lugar de mais decente entretenimento”.¹⁶

Apontamentos finais

O que fica patente neste cotejamento entre textos historiográficos consagrados e o material hemerográfico contemporâneo a eles é o caráter restritivo dos primeiros. Popular de uma noção de “popularidade” observada pelos viajantes estrangeiros, logo passa a “brasileiro” e, no final do século, a “popular brasileiro”, folclórico – como se diria hoje “profundo” –, referente a tradições musicais de origem imemorial, transmitidas oralmente, de geração a geração.

O garimpo no material hemerográfico mostrou algumas coisas: primeiro que a noção de “música brasileira” era pertinente para o momento histórico após a independência. Segundo, que a noção de “popular”, especialmente como utilizada atualmente não era vigente no século XIX. No entanto, aparecem outras noções que merecem ser mais exploradas, e mais bem conceituados, tais como música “ligeira” e música “de entretenimento”. Mas, sobretudo, esta breve incursão no vasto filão da imprensa oitocentista indicou que há muito a se pesquisar ainda sobre a música no século XIX.

Referências

BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras.

BURKE, Peter (1989). *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras. Trad. Denise Bottman.

FABBRI, Franco; SHEPHERD, John. Genre. In: Shepherd, John et al. (Ed.) *EPMOW - Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. V. 1 – Media, Industry, Society. New York: Continuum, 2003, p. 401.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Como se escreve a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* – RIHGB. 1844, v. 6, n. 24, p. 381–403.

¹⁶ *O Universal* (MG), n. 686, p. 4, 1831. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/706930/4327>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107700-revista-ihgb-tomo-sexto.html>.

ORTIZ, Renato (1988). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. *Nitheroy. Revista brasiliense – Sciencias, Letras e Artes*. Paris. [1ª. edição em 1836], p. 160-183. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>.

SANDRONI, Carlos. Sandroni, Adeus à MPB. In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloisa; Eisenberg, José (orgs.), *Decantando a República – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, vol.1, p. 25-35.

ROMERO, Sílvio (1851-1914). *História da literatura brasileira*. 2 ed. Tomo primeiro (1500-1830); Tomo segundo (1830-1870). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902 [1888].

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. [Reise in Brasilien]. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer; Rev. Benjamim Franklin Ramiz Galvão; Notas: Basílio de Magalhães. Brasília: Senado Federal, 2017, 3v. ISBN: 9788570188755 | 9788570188762 | 9788570188779 | 9788570188786. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/573991>, acesso em: 19 jun. 2022.