

Repertório musical abolicionista (1880-1882): subsídios para descortinar aspectos de um passado musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: (Re)construção de passados musicais no Brasil antes de 1889

Márcia Carnaval de Oliveira
Escola de Música da UFRJ
marcia.carnaval@musica.ufrj.br

Bartolomeu Wiese Filho
Escola de Música da UFRJ
bartolomeu.wiese@musica.ufrj.br

Celso Garcia de Araújo Ramalho
Escola de Música da UFRJ
Celsoramalho@musica.ufrj.br

Resumo. Distintas narrativas em diferentes temporalidades são unânimes em afirmar que a participação de artistas, especialmente músicos, foi fundamental para a vitória do movimento abolicionista, considerado o primeiro e um dos mais importantes da história brasileira. Memorialista no pós-abolição, no entanto, passaram a produzir listagens díspares dos artistas ativistas invisibilizando uns, marginalizando outros ou assegurando atuações supervalorizadas aos representantes musicais da elite. Pouco se escreveu, todavia, sobre o repertório acionado naquela conjuntura. A presente comunicação, parte de uma pesquisa mais ampla, ainda em andamento, revista o passado musical do movimento abolicionista, particularmente o período inicial da década de 1880, nas chamadas Conferências Emancipadoras. Ao reinstalar essa vanguarda, busca-se entender como repertórios musicais distintos foram acionados para ampliar a participação popular na campanha. Para isso, procedeu-se ao levantamento dos indivíduos e obras divulgadas nos periódicos cariocas, seguindo a atuação dos músicos elencados, estabelecendo filiações artísticas, opções no campo musical e cotejando as informações com novas fontes documentais de forma a desvendar parcialmente aqueles corpos, vozes, criações e opções estéticas. Tratando-se de uma pesquisa interdisciplinar, as bases metodológicas situam-se no campo da historiografia e o consequente levantamento de fontes primárias e secundárias, da história da arte e da musicologia histórica, capazes de orientar contextos e produzir análises musicais articulando-as no campo cultural. O repertório criado, arranjado ou executado nos eventos e destacados na presente comunicação, ainda que fortemente apoiado no romantismo europeu, aponta opções singulares de seus principais *performers*.

Palavras-chave. Repertório musical abolicionista, movimento abolicionista, Conferências Emancipadoras

Title. Abolitionist musical repertoire (1880-1882): subsidies for unveiling aspects of musical past

Abstract. Different narratives in different temporalities are unanimous in stating that the participation of artists, especially musicians, was fundamental to the victory of the abolitionist movement, considered the first and one of the most important in Brazilian history. Post-abolition memoirists, however, began to produce disparate lists of activist artists, making some invisible, marginalizing others or ensuring overvalued performances to the musical representatives of the elite. Little has been written, however, about the repertoire used at that time. The present communication, which is part of a broader research, reviews the musical past of the abolitionist movement, particularly the early period of the 1880s, in the so-called Emancipation Conferences. By reinstating this musical vanguard, it seeks to understand how different repertoires were used to broaden popular participation in the campaign. To this end, it proceeded to survey the individuals and repertoires published in Rio de Janeiro periodicals, pursuing the performance of the musicians listed, establishing artistic affiliations, options in the musical field and collating the information with new documentary sources in order to partially unveil those bodies, voices, creations and aesthetic options. As an interdisciplinary research, the methodological bases are located in the field of historiography and the consequent survey of primary and secondary sources, and art history and historical musicology, capable of guiding contexts and producing musical analyzes articulating them in the cultural field. The repertoire created, arranged or performed at the events and highlighted in this communication, although strongly supported by European romanticism, point to unique options of its main performers.

Keywords. Abolitionist musical repertoire, abolitionist movement, Emancipatory Conferences

Ativismo musical abolicionista no Rio de Janeiro

As recentes pesquisas sobre movimentos abolicionistas mundiais vêm destacando suas origens e as diferentes formas de confronto colocadas em cena por seus agentes. No Brasil, segundo Alonso (2014), muitas estratégias foram importadas das lutas antiescravistas internacionais, enquanto outras foram singularizadas ou adaptadas ao contexto nacional e à tradição política brasileira. No espaço público brasileiro, sem a adesão da igreja “[...] a propaganda [abolicionista] cresceu, pois, secular e enraizada no meio teatral, do qual incorporou recursos e linguagens” (idem, p.124). No bojo das mobilizações e reivindicações em torno da inoperância do Estado na implementação da 'Lei do Ventre Livre', de 27 de setembro de 1871, o movimento passou a incorporar camadas sociais amplas e heterogêneas, ampliadas a partir da participação de artistas que ‘generosa e gratuitamente’¹ concorriam com seus talentos para o fim do trabalho escravo no país. É recorrente, nos periódicos, o reconhecimento das lideranças abolicionistas ao ativismo artístico. Embora tal prática não fosse novidade para artistas e

¹ Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1880.

diletantes que vinham, ao menos desde 1838, promovendo ações para a libertação de escravizados, frequentemente sob a forma de espetáculos em ‘benefícios’².

Nessa fase das atividades de mobilização, as ‘Conferências Emancipadoras’, realizadas no Rio de Janeiro entre julho de 1880 e novembro de 1882, foram as mais impactantes do diversificado repertório de ações públicas, que prosseguiriam com novas denominações até 1888³. No palco do teatro São Luiz⁴, franqueado ao público aos domingos, reverberavam as vozes das principais lideranças antiescravistas, quando, a partir da sétima, em setembro de 1880, passaram a receber um conjunto de artistas, entre músicos — profissionais, amadores e estudantes —, poetas, atores cômicos e dramáticos, coros, orquestras, bandas, sociedades, enfim, homens, mulheres, crianças, nacionais e estrangeiros, negros, mestiços e brancos para referendar as teses antiescravistas. De Coelho-Neto (1899), Duque-Estrada (1914), Moraes (1918), e matérias jornalísticas⁵ no pós-abolição, à Alonso (2015) e Silva (2018) na atualidade, todos avalizam a importância que tiveram os artistas para a expansão da propaganda e a vitória do movimento. No entanto, ao cotejar os indivíduos elencados pelos primeiros autores foram constatadas disparidades e ausências, tornando recomendável o retorno às fontes de forma a precisar com rigor a intensidade e a longevidade daquele ativismo artístico.

No período das Conferências Emancipadoras foram citados nos periódicos cerca de 100 músicos⁶ — apresentando-se em solos, duos, trios, quartetos, bandas, coros e conjuntos orquestrais —, entre amadores, estudantes e profissionais. Foram excluído desse contingente os integrantes de bandas e coros, cujos nomes não foram divulgados. O levantamento partiu das resenhas inscritas nos periódicos do Rio de Janeiro, especialmente a *Gazeta da Tarde* e *Gazeta de Notícias*, francamente alinhados à campanha abolicionista, que passaram a descrever os

² Cf.: Costa-Lima Neto (2018, p. 75).

³ A denominação ‘Conferência Concerto’, por exemplo, passou a vigorar a partir de 1883, quando ações similares passaram a ser centralizadas pela Confederação Abolicionista.

⁴ Os eventos ocorreram mais frequentemente no teatro São Luiz, mas foram utilizados também o teatro Sant’Anna, Recreio Dramático, Salão do Congresso do Ginástico Português.

⁵ Com destaque para ‘A Marselheza [sic] dos Escravos’, por [Jayme Pombo] Brício Filho, no *Jornal do Brasil*, de 15 de janeiro de 1931, uma homenagem a Antônio Frederico Cardoso de Menezes; ‘Treze de Maio’, sem identificação, no *Rua do Ouvidor*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1886; ‘O teatro e a Abolição’, por João Luso [Armando Erse de Figueiredo], no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1938.

⁶ O levantamento realizado pelos participantes do Grupo de Pesquisa ‘Música Brasileira para Cordas Dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação’, do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, abarca o período de 1879 a 1888. Dividido em duas fases vem, atualmente, sistematizando os eventos promovidos pela Confederação Abolicionista, ou seja, posteriores a 1883.

programas de concerto⁷, a resenha das teses defendidas, as personalidades presentes e nome dos escravizados beneficiados com cartas de liberdade.

A cultura musical fluminense nas décadas de 1870 e 1880 vivenciava transformações significativas no Rio de Janeiro⁸, que coincidiram com a intensificação das lutas abolicionistas. A década de 1880, em particular, marcada pela pressão dos movimentos republicanos e abolicionistas assistiu a uma diversificação dos repertórios e práticas musicais:

Com o recuo da música sacra, que marcara os tempos coloniais, a vida musical no Império estivera muito atrelada, de um lado, à ópera e a outros gêneros dramáticos, nos quais predominavam os modelos italianos e franceses, e, de outro, aos salões, sempre abertos às modas coreográficas trazidas dos centros europeus. (PEREIRA, 2007, s./i.)

Período, portanto, em que os parâmetros entre o erudito e o popular perdiam seu sentido original e ganhavam novos significados (Machado, 2010, p. 120), ou que os repertórios consagrados da música ocidental interagiam e se mesclavam com outras formas de execuções, criando ou recriando sonoridades inovadoras (Napolitano, 2005)⁹. Para o público amplo no Rio de Janeiro, como observou Magaldi (2000, p. 48), pouca diferença fazia o gênero ou o estilo musical executado, uma vez que se apreciava tangos, valsas ou árias de óperas italianas da mesma maneira. O campo musical encontrava-se, resumidamente, a meio caminho entre a tradição operística e de concerto européias e a música das ruas, especialmente a da tradição afrobrasileira, num contexto marcado por “disputas e conflitos” de espaço e reconhecimento de músicos negros e mestiços e suas apreensões musicais naquilo que se convencionou chamar de “contribuição” para uma música brasileira (ABREU, 2017, p. 7). Dois eventos mobilizaram os músicos da cidade e antecederam ao ativismo nas Conferências Emancipadoras. O primeiro, reuniu alunos do Imperial Conservatório de Música, do Liceu de Artes e Ofícios e da Escola Normal da Corte para as homenagens póstumas a Joaquim Callado, em março de 1880, e a polêmica nomeação de Duque Estrada-Meyer para substituí-lo; o segundo, poucos meses depois, pelo retorno ao Brasil de Carlos Gomes, primeiro artista nacional consagrado na Europa.

⁷ Frequentemente, os programas eram divulgados alguns dias antes das conferências com o nome dos músicos e das obras a serem executadas. Embora não haja muitas diferenças entre os programas anunciados e os efetivamente executados, optou-se por relacionar apenas esses últimos, divulgados nos dias posteriores da conferência.

⁸ Paulo Castagna. *Apostila do curso história da música brasileira*, n.1. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

⁹ Segundo Marcos Napolitano (2005), a cidade do Rio de Janeiro tem um papel central na construção do que se reconhece por ‘música brasileira’, pois foi o local de encontro de músicos de tradições complexas e heterogêneas, responsável por sediar ao longo dos séculos XIX e XX importante produção de formas musicais urbanas.

Alguns músicos e estudantes envolvidos na organização dessas homenagens passaram ao ativismo artístico, imediatamente depois, nas Conferências Emancipadoras.

Sob a tutela das duas principais organizações abolicionistas e no intervalo de dois anos, quando o movimento passou a contar efetivamente com um ativismo artístico, os periódicos informaram quase integralmente os programas musicais de 29 conferências emancipadoras; sobre nove delas, mesmo quando se confirmava o concerto nos periódicos, não há descrição nem dos músicos, nem de obras executadas; sobre quatro, foram relacionados apenas os músicos; e, sobre uma, divulgou-se apenas o repertório executado. Há duas conferências, ainda, cujos repertórios encontram-se incompletos e duas onde relacionou-se apenas as poesias declamadas, sem menção à parte concertante. Para esse levantamento agregou-se ainda o ‘Grande Festival Abolicionista’, que contou com coro e banda de 200 professores¹⁰, uma vez que foi organizado pelas mesmas entidades. Embora fragmentado, o conjunto forneceu um importante material, servindo de subsídios para descortinar aspectos desse passado musical.

Eclético, romântico e simbólico

O repertório eclético é a principal característica da música praticada nas Conferências Emancipadoras, muito próximo dos ‘concertos miscelânea’¹¹ beneficentes europeus, sobre os quais William Weber (2016, p. 25) afirmou serem compostos de pelo menos duas ou quatro seleções de óperas e dois ou três números virtuosos. Segundo o autor, muitos ouvintes compareciam mais pelos últimos do que pelas sinfonias ou aberturas dos compositores clássicos.

Nas conferências a referência ao repertório operístico¹² é a principal característica, totalizando cerca de 90 *performances* acionadas pelos artistas abolicionistas, profissionais e amadores, na forma de fantasias solo, duos, trios e quartetos; árias para canto e piano; e aberturas orquestrais e *potpourris* para bandas. Os títulos de maior recorrência são as fantasias para *O guarany*, contabilizando 14 *performances*, *Aída*, com 12 e *Um ballo in maschera*, com oito apresentações. *Norma*, *Fausto*, *La traviata*, *Salvator Rosa* e *Rigoletto*¹³ seguem na

¹⁰ Organizado pelas mesmas associações, ocorreu em 21 de maio de 1881, no teatro São Pedro de Alcântara e homenageava Joaquim Nabuco, candidato do Partido Liberal, pelo Rio de Janeiro, para a Câmara de Deputados.

¹¹ Embora o corte temporal da pesquisa do autor seja de 1830-1848.

¹² Por repertório de ópera compreendeu-se toda a obra musical, dramática ou cômica, com música instrumental e vocal ou apenas as partes orquestrais, arranjadas ou não para distintas formações..

¹³ Nem sempre os títulos das óperas apareciam nos periódicos traduzidos ou aporuguesados. Manteve-se aqui as duas formas encontradas.

preferência dos intérpretes com cinco execuções de cada. Há, todavia, uma enorme diversidade de obras citadas¹⁴.

Embora *O guarany* e *Aida*¹⁵ sejam consideradas obras idealizadas ou ‘representações’ do mundo não ocidental pela música européia, típicas do romantismo em sua opção pelo exótico, elas encontravam-se no limite de certa consciência da metrópole ao tratar o ‘outro’. Mesmo que a primeira, de Carlos Gomes, com libreto de José de Alencar — e tomada como mito de fundação da brasilidade¹⁶ — não trate da escravidão indígena, propriamente dita, em *Aida* a questão é abordada diretamente em pelo menos dois momentos¹⁷. Ambas, todavia, tematizam relações românticas inter-raciais. Poderiam ter encontrado recepção coerente com aspirações populares em função das temáticas abordadas, ou apenas a qualidade musical e o ufanismo nacionalista seriam a resultante da escolha e preferência desses repertórios? O Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, contava “com a maior população escravizada urbana do hemisfério, bem como uma expressiva quantidade de cidadãos negros, livres e libertos” (PINTO, 2005, p. 145-146). Segundo Alonso (2015, p. 145), a audiência das conferências era composta por funcionários públicos, profissionais liberais, professores de escolas públicas, músicos e demais artistas, escritores, pequenos comerciantes, iniciantes da Marinha e Exército, homens livres de posições subalternas como caixeiros, tipógrafos, artesãos, solicitadores, jornalheiros, cozinheiros, acampanhados ou não de suas famílias. Um público que se ampliava, porque se estendia aos estratos médios e baixos da sociedade.

Assim, o repertório foi representativo dos mais variados gostos. Jovens instrumentistas que despontavam com boa recepção crítica no cenário musical eram frequentemente responsáveis pelas obras de difícil execução como os pianistas Arthur Camillo, Ernesto Nazareth, Frederico Mallio e Jeronymo de Queiroz; o flautista Gregório do Couto; o clarinetista português Domingos Miguel; o saxofonista Cesário Vilella; o rabequista Atílio [Atiliano] Félix Bernardelli; ou o pistonista Francisco Borges de Faria, por exemplo. No campo das peças para

¹⁴ No repertório selecionado há referência às seguintes obras: *Guilherme Tell*; *Il trovatore*; *Les huguenots*; *Roberto, o diabo*; *Belisário*; *Ernani*; *Diamants de la coruronne*; *La figlia del regimento*; *Dinorah*; *La sirène*; *Simon Boccanegra*; *O barbeiro de Sevilha*; *Lucia di Lammermoor*; *As vésperas sicilianas*; *A sonâmbula*; *Nabucodonosor*; *D. Pasquale*; *Marco Spada*; *O vagabundo*; *La Cenerentola*; *Don Checco*; *Il ritorno di Columella da Padova*.

¹⁵ Eduardo Saíd sublinha o papel histórico da ópera *Aida* não tratar-se somente de uma obra sobre a dominação imperial no Oriente, mas ser ela mesma uma obra dessa dominação. Cf.: SAID, Edward W. ‘O Império em ação: Aida de Verdi’, in: *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011, p. 187-218.

¹⁶ Ortiz, Renato. O guarani: mito de fundação da brasilidade. *Revista O público e o privado*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará, v. 21 n. 44, p. 22-38.

¹⁷ Cf.: BRITO, Luciana da Cruz. O crime da miscigenação: a mistura de raças no Brasil escravista e a ameaça à pureza racial nos Estados Unidos pós-abolição. *Revista Brasileira de História*, 36 (72), mai-ago. 2016. In: https://doi.org/10.1590/1806-93472016v36n72_007 Acesso em: 21 jun. 2022.

virtuosos pode-se destacar algumas obras de Louis Moreau Gottschalk, Mathieu André Reichert ou Frédéric Chopin.

Houve, especialmente, Viriato Figueira da Silva, já então um flautista conceituado, atuando como regente e figura central na organização das ‘partes concertantes’ das conferências até a sua morte em 1883. Executou as variações sobre *Carnaval de Veneza*¹⁸ em três conferências¹⁹, acompanhado ao piano por Antônio Tavares ou Arthur Camillo; o pistonista Francisco Borges de Faria repetiu a obra na 16^a. conferência. As *variações* vinham, desde 1848, fazendo sucesso na corte onde se encontram referências de execução para diferentes formações com piano e cornetim, flauta ou violino. Joaquim Callado e Jeronymo Queiroz já haviam apresentado uma das *variações* em 1875 e José White em 1879. Viriato poderia ter se inspirado nelas quando apresentou, com Arthur Camillo ao piano, sua variações sobre *Carnaval do Brasil*²⁰, na 23^a. conferência e, segundo a GAZETA DA TARDE, “verdadeiro escrínio de joias musicais, artística e primorosamente executadas por um mestre de primeira categoria. Essa bela produção foi coroada por flores e aplausos gerais” (27 de dezembro de 1880).

As obras de compositores brasileiros, excetuando Carlos Gomes, embora minoritárias no repertório das conferências, merecem destaque e contextualização. Polcas de maior dificuldade técnica como uma ‘dificílima’ *Polca Característica de Concerto*²¹ apresentada por Viriato misturavam-se com ‘polcas de salão’ como a *Ingênua* de Horácio Fluminense, *Os canários* de Cardoso de Menezes, *Ímã* de Joaquim Callado ou *Essencialmente agrícola*, oferecida por uma ilustre amadora²² e dedicada a José do Patrocínio e que fazia referência à argumentos escravagistas.

Os nacionais Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Callado também tiveram obras executadas nas conferências. Do primeiro, a abertura da ópera *O vagabundo* e a abertura sinfônica de *Étoile du Bresil*; do segundo, o *Lundu Característico* e a polca *Ímã*. A referência a esses compositores negros reflete a importância de ambos para aquela geração de músicos ativistas. Inseridos na principal instância de consagração musical do período, professores do

¹⁸ Possivelmente o conjunto de 20 variações para violino escritas por Niccolo Paganini, inspirado em uma canção popular napolitana e compostas a partir de 1829. Sabe-se, todavia, que em 1883, os flautistas Joaquim Callado e Mathieu Reichet executaram variações sobre *O carnaval de Veneza* em duo, cf.: SIQUEIRA, 1969, p. 148.

¹⁹ Respectivamente as Conferências Emancipadoras de números 9, 28 e 44.

²⁰ Obra não encontrada.

²¹ Obra não encontrada. Há outras criações de Viriato Figueira da Silva, citadas para os eventos nos periódicos, que também não puderam ser encontradas: uma grande marcha *Saudação Abolicionista*, o hino *Liberté*, ambas para o Festival Abolicionista e a *Valsa característica* na conferência número 41.

²² Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 1^o. de novembro de 1880.

Imperial Conservatório de Música, criaram e *performaram* em outros campos musicais ‘menos nobres’ para a elite ‘cultura’ da época.

Merece destaque, ainda, o compositor Luiz Pereira Gomes Pedrosa, aluno do Conservatório de Música, compositor de obras sacras e polcas. Sua participação valeu-lhe o título de sócio benemérito, tal como Viriato, conferido pela Associação Central Emancipadora, por sua efetiva atuação nas atividades musicais. Os periódicos assinalam suas obras dessa fase: *Saudação a Carlos Gomes*, grande hino *Liberdade*, marcha triunfal *Saudação Abolicionista*,²³ *Hino Abolicionista*²⁴. O compositor não figura em nenhuma lista dos memorialistas no pós-abolição.

Sobre as obras do repertório clássico, frequentemente executada por estudantes de música do Imperial Conservatório, encontrou-se autores como Wilhelm Popp, Alexandre Gorla, Charles-Marie Widor, Felix Mendelssohn, Charles Auguste de Bériot, Frédéric Chopin, dentre outros.

À Guisa de Conclusão: Música e a Luta contra a Escravidão

Se a relevância do movimento abolicionista para o fim da escravidão ainda não recebeu o pleno reconhecimento dos estudiosos, é compreensível a ausência de estudos sobre grupos específicos envolvidos, particularmente os artísticos e suas produções musicais. A mesma avaliação serve para as pesquisas sobre as linguagens poéticas e teatrais que só recentemente começaram a se ampliar como, por exemplo, em Bueno (2022). Se alguns indivíduos ganharam inscrição na história graças ao destaque de memorialistas e cronistas coevos à campanha, muitos permanecem nas fontes e continuam anônimos, invisibilizados ou secundarizados nas pesquisas musicais, sejam *performers* da música eurocêntrica ou os compositores de hinos, polcas, valsas, quadrilhas, lundus ou tangos brasileiros; mesmo que muitos desses indivíduos, com pouco ou nenhum vínculo com as instituições ligadas ao governo imperial, tenham efetivamente atuado no campo musical no pós-abolição.

²³ As obras que aparecem com o nome *Saudação Abolicionista* são duas, a de Viriato Figueira da Silva vem acompanhada de ‘grande marcha’ e a de Luiz Pedrosa de ‘marcha triunfal’.

²⁴ A *Saudação a Carlos Gomes* foi executada nas conferências de número 8 e 10; o hino *Liberdade*, no Festival com orquestra e coro composto pelas alunas do Imperial Conservatório de Música; a marcha triunfal *Saudação Abolicionista* na conferência número 49, com banda e coro de professores e amadores e solos de Luiza Regadas e Carlos Graça; e o hino *Abolicionista*, na de número 45, com parte do coro do teatro Fênix Dramática e solo de Maria Umbelina.

Os músicos e estudantes — egressos ou não, alguns premiados no Imperial Conservatório de Música — que dividiram o palco com recém libertos, diletantes e crianças prodígio uniram peças de difícil execução do repertório europeu, com polcas, valsas, hinos, marchas e aberturas sinfônicas num conjunto simbólico que ainda não foi completamente levantado e analisado. Trata-se, na presente comunicação, das primeiras sistematizações sobre repertório musical do movimento abolicionista no Rio de Janeiro. Possivelmente, tais indivíduos optassem pela diversificação porque reconheciam e valorizavam as transformações e inovações no campo musical que vinham sendo incrementadas, entre outros aspectos, graças ao convívio mais democratizado junto aos extratos médios e a ‘música de salão’. Esse conjunto, que abarcava o espaço residencial, de baile e as sociedades musicais, agregava peças instrumentais ou vocais de dimensões médias e estrutura para solos simplificadas, conforme descreveu Faria (1996). São músicos que, possivelmente, tal como Ernesto Nazareth, começam a experimentar as formas sincopadas que farão toda a diferença na música urbana carioca em gestação. Vale lembrar que a polca *Cruz Perigo* (1879), de Ernesto Nazareth, já apresenta a síncopa, ainda que subliminarmente, como destacou Machado (2007):-

Presentes e atuantes politicamente, esses *performers* e as obras escritas para as conferências, não ampliavam apenas uma ambiência sentimental para a campanha, mas muito provavelmente inscreviam no movimento as suas próprias tensões no campo musical. Tratava-se, ali, também, de destacar a luta por visibilidade para si e para as suas produções e por cidadania e reconhecimento no país.

A música, portanto, não foi apenas um importante instrumento de sociabilidades de escravizados e recém libertos da Colônia ao Império, mas serviu como instrumento simbólico e fundamental também nesse contexto de resistência política e cultural. Embora a mudança de paradigmas para os estudos históricos sobre a música e os músicos no país venha, mais recentemente, se conectando às questões do tempo social, político, econômico e cultural a pesquisa ampla vem buscando relacionar o perfil racial desses músicos ativistas, não somente para destacar o papel de músicos negros e mestiços livres diante da sorte de seus ‘irmãos de cor’, mas para combater as atuais resistências sobre a execução de repertório de inspiração afro-brasileiro nas universidades, que apontam motivações de intolerância étnico-racial-religiosa, como denunciado pelo Relatório sobre Intolerância e Violência Religiosa (BRASIL, 2016).

Referências

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco. Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ALONSO, Angela. *Flores, votos, balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALONSO, Angela. *O abolicionismo como movimento social. Novos Estudos* CEBRAP: São Paulo, nov. 2014, p. 116-137.
- BRASIL. Relatório sobre intolerância e violência religiosa no Brasil (2011- 2015): resultados preliminares. Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos; Alexandre Brasil Fonseca, Clara Jane Adad (orgs.). Brasília: Secretaria Especial de Direitos Humanos, SDH/PR, 2016.
- BUENO, Alexei (org.). *A escravidão na poesia brasileira: do séc. XVII ao XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *A conquista*. Virtualbooks, 2003 (1899).
- DUQUE-ESTRADA, Osório. *Abolição, um esboço histórico*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918 (1814).
- FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro, 1996. 291f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2550/1/279033.pdf> Acesso em: 21 fev. 2022.
- MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XX. In: MORAES, J. Geraldo Vince de; SALIBA, E. Thomé (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MAGALDI, Cristina. Chiquinha Gonzaga e a música popular no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, ed. n. 11, 2023, p. 47-49.
- MORAES, Evaristo de. *A campanha abolicionista, 1879-1888*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986, (1918).
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música — história cultural da música popular*. 3a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. Para não esquecer de lembrar: a imprensa negra do Século XIX (1833-1899). *Em Tempo de Histórias*, Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UnB, n. 9, Brasília, 2005, p. 71-89.

PEREIRA, Avelino Romero. Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). In: Anais do XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH). Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013.

SILVA, Eduardo. Resistência Negra, Teatro e Abolição da Escravatura no Brasil. Revista do IHGB, n. 179, jan./abril. 2018, p. 287-304.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*: Mesquita, Callado, Anacleto (ensaio biográfico). Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru / MEC, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 196.

WEBER, William. *Music and the middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. New York: Routledge, 2016