BRUNO KIEFER

música e dança popular

sua influência na música erudita



TERCEIRA EDIÇÃO

MOVIMENTO

MÚSICA E DANÇA POPULAR

sua influência na música erudita

Coleção Luís Cosme
Volume 12

OBRA COMPLETA DE BRUNO KIEFER

1. Música alemã - estudos (1957)
2. História e significado das formas musicais (1968)
3. Elementos da linguagem musical (1969)
4. História da música brasileira (1976)
5. A modinha e o lundu (1978)
6. Música e dança popular - sua influência na música erudita (1979)
7. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira (1981)
8. Fracisco Mignone - vida e obra (1983)

Primeira edição - 1979
Segunda edição - 1983
Terceira edição - 1990

Capa
Mário Röhnelt
Revisão
Myrna Bier Appel

1990
Direitos desta edição reservados à
Editora Movimento
Rua Banco Inglês, 252 - Tel. (0512) 33-7645
Morro Santa Teresa
90.640 Porto Alegre-RS

SUMÁRIO

Danças européias nacionalizadas durante o Século XIX

A valsa / 7
A polca e a habanera. O choro / 15
Schottisch, mazurca e quadrilha / 27

Confluências de danças estrangeiras nacionalizadas com o lundu

O tango brasileiro / 35
O maxixe / 48

Algumas considerações sobre a música de carnaval / 57

BRUNO KIEFER

MÚSICA E DANÇA POPULAR

sua influência na música erudita

Segunda edição

EDITORA MOVIMENTO

DANÇAS EUROPÉIAS NACIONALIZADAS DURANTE O SÉCULO XIX

A VALSA

É obscura a história remota desta dança que reinou, soberana, nos salões europeus do século passado. Suas origens mais próximas são danças rústicas alpinas (Áustria), destacando-se o *Ländler.* Do campo, a valsa foi para as cidades, notabilizando-se, inicialmente, Viena. Mais ou menos a partir da década de 1770 observa-se a sua difusão para a qual contribuíram, inclusive, compositores de envergadura como Haydn, Mozart e Beethoven. As mais notáveis, no entanto, são as numerosas valsas-dança de Schubert. Weber transformaria a valsa em peça de concerto com o seu famoso *Convite à Dança* (mais conhecido, entre nós, como *Convite à Valsa*), de 1819, obra brilhante, amável, contagiosa, posteriormente orquestrada por Berlioz. Trata-se aí, na verdade, de uma suíte de valsas, precedidas por uma introdução. Chopin e Liszt seguiriam as pegadas de Weber; Brahms preferirá seguir a linha de Schubert. A maioria dos grandes compositores de renome do século passado prestou a sua homenagem à, então, rainha das danças.

Devemos encarar daí em diante a valsa-peça-de-concerto, a valsa-peça-de-salão e a valsa-dança. Esta última, tendo partido de Viena, difundira-se, já no início do século passado, para a França e Inglaterra. O Congresso de Viena desempenhara importante papel neste sentido. Na França, a valsa-dança assumiu feições próprias (lenta, lânguida, sentimental).

Em sua primeira fase, a valsa-dança apresenta ainda um andamento cômodo, sendo muitas vezes difícil distingui-la do *Ländler.* A segunda fase corresponde ao que passou a ser conhecido, mundialmente, como *Valsa Vienense.* Na origem encontram-se os nomes de *Josef Lanner* e *Johann Strauss* (pai). Este último transformou a valsa, dando-lhe andamento mais rápido, mais leve e gracioso. Ambos os autores seguiram o exemplo de Weber, fazendo preceder as seqüências de valsas por uma introdução. No estudo da valsa brasileira deve-se levar em conta que a fama mundial de Johann Strauss (pai) começou na década de 1830.

O período clássico da valsa vienense, no entanto, está sob o signo de *Johann Strauss Filho* e *Josef Strauss* (irmão do precedente). A maioria das valsas mundialmente famosas do primeiro são da década de 1860.

No Brasil, pelo que conseguimos apurar, a primeira notícia relativa à

composição de valsas está ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro e Sigismund Neukomm. Documentos descobertos por Mozart de Araújo, e revelados desde 1951, exibem, no rol das composições de Sigismund Neukomm, escritas no Brasil, uma *Fantasia a Grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de S.A.R. o Príncipe D. Pedro* (1816), bem como um arranjo para orquestra de seis valsas compostas pelo futuro Imperador[1].

Pelas circunstâncias históricas, essas valsas devem ter as caraterísticas da primeira fase.

Daí em diante, as referências à valsa tornam-se mais abundantes. As pesquisas de Ayres de Andrade revelaram fatos como estes: Montilly, professor francês radicado no Rio de Janeiro, anuncia, por volta de 1824, quatro grandes valsas, muito executadas na Capital; J. Christian Müller anuncia em 1829 que publicará músicas entre as quais figurariam valsas de Beethoven; *Cândido Inácio da Silva* compõe, em 1831, *Doze Valsas* para piano, editadas no mesmo ano por Laforge. Estas últimas, segundo o editor: " ... não são excedidas por nenhuma obra deste gênero vindo da Europa."[2] Pode-se inferir daí a importação anterior de valsas européias.

Importante para a história da valsa brasileira é o testemunho de Jean Baptiste Debret, relativo ao período de 1816 a 1831 (portanto, até o fim do primeiro Império). No capítulo *Lojas de Barbeiros*, o autor fornece indícios que permitem deduzir a divulgação da valsa pelas camadas populares. Diz aí o famoso pintor: "No Rio de Janeiro como em Lisboa as lojas de barbeiros, copiadas das espanholas, apresentam naturalmente o mesmo arranjo interior e o mesmo aspecto exterior com a única diferença de que o oficial de barbeiro no Brasil *é quase sempre negro ou pelo menos mulato*. (...) Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violão ou na clarineta, *valsas e contradanças francesas*, em verdade arranjadas a seu jeito."[3] (Os grifos são nossos). Nada impede imaginar que a expressão "arranjadas a seu jeito" se refira não só ao instrumental

---

1 - Araújo, Mozart de. *Sigismund Neukomm*. IN: Revista Brasileira de Cultura, nº 1, 1969. Conselho Federal de Cultura, Rio, p. 66.

2 - Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Coleção Sala Cecília Meireles, Rio, 1967. Vol. II, p. 229.

3 - Debret, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Martins, S. Paulo, 1940. Vol. II, p. 151.

manejado pelos barbeiros, mas também a particularidades expressivas próprias.

Luís da Câmara Cascudo reforça essa opinião sobre a divulgação e incipiente nacionalidade da valsa: "No Brasil, no primeiro Império e segundo, a valsa era dançadíssima, e o povo gostou do seu ritmo. Ainda continua viva e atual nas festas do interior. Inútil informar do seu prestígio urbano."[4]

As referências citadas até agora suscitam, quase naturalmente, o problema da procedência da valsa cultivada no Brasil: Viena (valsa da primeira fase) ou Paris? Ou ambas as capitais? O assunto exigiria um estudo mais exaustivo. Vem a propósito o que disse Câmara Cascudo no já citado verbete: "A valsa veio a divulgar-se no Brasil durante fins do primeiro Império e período regencial, justamente quando Paris inteiro a consagrava, 1830 e seguintes."

Relativamente ao período que segue ao primeiro Império, encontramos referências interessantes para a história da valsa no Brasil: *O Correio das Modas* anuncia, em 1839, a execução, em concerto na Assembléia Estrangeira, de uma "Grande, bela e difícil Valsa Alemã de Strauss."[5] Pela data, só se pode tratar de Johann Strauss pai. Francisco Manuel da Silva compõe em 1939 sua valsa *A Beneficência;* em 1847, *O Primeiro Beijo*. Henrique Alves de Mesquita escreve, em 1856, a valsa *Saudades de Mme. Charton* (peça que, por sinal, não tem nada de brasileiro), para piano.

Machado de Assis, em crônica de 1877, dá a sua contribuição para a história da valsa no Brasil: "Não faço ao leitor a injúria de crer que nunca passou pela porta de uma sociedade ou aula de dança. De fora ouve-se o som da rabeca, ou do trombone, a desenvolver as mais animadas quadrilhas francesas e valsas alemãs."[6]

A valsa foi cultivadíssima no século passado, desde o nível popular até o erudito. O número de publicações é enorme. Basta lançar uma vista de olhos sobre os catálogos que figuram nas contracapas de valsas impressas na época ou então percorrer os fichários da Seção de Música da Biblioteca Nacional para sentir uma tontura inicial. O que impressiona, num primeiro exame,

---

4 - Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* INL, Rio, 1962. 2ª ed., vol. II, p. 765.

5 - Andrade, Ayres de. Obra cit., vol. I, p. 238.

6 - Assis, Machado de. Obras Completas: *Crônicas.* Jackson Inc., S. Paulo, 1957. Vol. 24, p. 221.

é a elevada percentagem de títulos em francês. Numa segunda etapa da pesquisa, constata-se que essa enxurrada de valsas impressas no Rio pode ser classificada da seguinte maneira:

1 - valsas de autores europeus, reimpressas aqui. Só alguns exemplos: Godard (francês), Waldteufel (francês), Métra (francês), Arditti (italiano), J. Strauss (austríaco), Herz (austríaco), Burgmüller (alemão), Beethoven (alemão), etc.;

2 - valsas de estrangeiros que vieram para cá, já formados musicalmente, radicando-se no Rio. Estão neste caso, por exemplo, Bussmeyer (de origem alemã), Maersch (idem), etc.;

3 - valsas de autores brasileiros. Mesmo aqui os títulos em francês são singularmente numerosos. Por exemplo, Henrique Braga compôs as valsas *Pourquoi?* e *Souvenirs*; Carlos Gomes a *Grande Valse de Bravoure*, etc.

Além dos títulos em francês, ocorrem também, se bem que em percentagem notavelmente inferior, títulos em italiano, espanhol, alemão e inglês. Futuras investigações talvez conduzam à conclusão de um predomínio, tanto na divulgação como na influência sobre a valsa brasileira, da valsa francesa. Pelo menos no Brasil Império.

Como ilustração do que afirmamos, vai aqui um trecho do que consta da capa de uma coletânea intitulada

O PROGRESSO MUSICAL

ou

A LYRA EOLICA

editada por Arvelos e Cia., Rio de Janeiro:

"Publica-se (sic) três vezes por mês as melhores músicas de maior novidade das Imprensas da Europa e Rio de Janeiro (de piano só e de canto e piano)."

Quanto aos tipos de valsas publicadas, encontram-se com freqüência os seguintes qualificativos: Valsa *Brilhante, Grande* Valsa, Valsa de *Concerto,* Valsa *Sentimental* e até Valsas *Chopinianas* (de Flávio Elísio, em número de seis e com títulos em francês).

A análise musical a que submetemos inúmeras valsas do tempo do Império descortinou um panorama desconcertante. São tantas as banalidades, as influências de toda ordem, a pobreza de invenção — as estrangeiras, em geral, não fazem exceção — que é de perder a coragem para continuar a pesquisa. E pesquisar o quê? Os caminhos da nacionalização da valsa durante o tempo do Império.

Tal pesquisa deverá ser feita, futuramente, de um modo mais profundo. O caráter de síntese deste nosso trabalho, bem como a vastidão de assuntos a serem tratados, não nos permitiu estender a pesquisa como desejaríamos. Por outro lado, é prudente não se deixar iludir por eventuais sucessos populares, pois estes não constituem indício seguro do sentimento nativo realizado musicalmente. Também na música popular o processo de evolução das características nacionais é lento. O material que pudemos examinar — e não foi pouco — não nos permitiu fixar etapas no processo de nacionalização da valsa, nem demarcar, com alguma precisão, as influências mais acentuadas vindas de fora. Não há dúvida, no entanto, de que nos últimos decênios do século passado já se encontram valsas tipicamente nossas. Não se deve concluir daí, porém, que a fixação de características nossas tenha assumido, de certo período em diante, uma generalidade absoluta. Até em compositores apontados, habitualmente, como pilares na formação de uma música popular tipicamente brasileira, no final do século passado e início deste, ocorrem valsas sem nenhuma particularidade nossa. Examinem-se, por exemplo, as valsas *Plangente, Grata Esperança, Pudesse Esta Paixão* (esta já um pouco mais próxima de nós) da compositora popular, *pianeira* em bailes particulares e teatro musicado, *Francisca Hedwiges Gonzaga* (Rio, 1847 - Rio, 1935), mais conhecida como *Chiquinha Gonzaga*, autêntica glória da música popular brasileira. Ou então, agora no terreno erudito, as valsas de *Nazareth*, compostas, em boa parte, à sombra de Chopin. De *Nepomuceno*, autor de poucas valsas, conhecemos a nº 3 do op. 13, de 1894, também devedora de Chopin.

GRATA ESPERANÇA

VALSA

Por FRANCISCA GONZAGA.

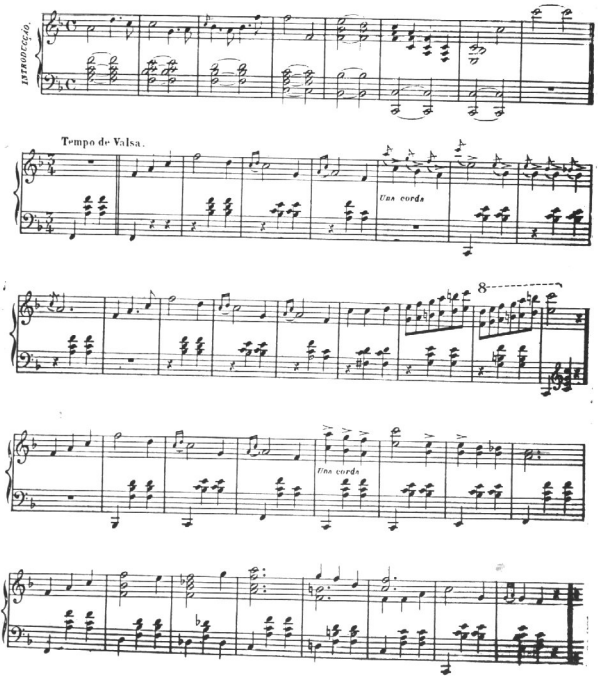


Ilustração nº 1 – 1ª pág. de música da valsa "Grata Esperança" de Chiquinha Gonzaga - Editores Buschmann & Guimarães, Rua dos Ourives, 52 - Rio de Janeiro.

Merece uma rápida referência, nesse contexto, a figura popular do pianeiro à qual Tinhorão dedica um capítulo. Diz aí o autor:

"A maioria desses pianistas populares, geralmente especialistas em valsas lentas, e polcas saltitantes, eram também autores das muitas músicas que tocavam, figurando ainda no século XIX entre os mais prolíficos autores de valsas, polcas e *schottisches*, não apenas aquele Aurélio Cavalcânti (que teve mais de uma centena de composições editadas), mas ainda J. Cristo, Alexandre G. de Almeida, o Xandico, Azevedo Lemos e Américo Fonseca da Costa."[7]

Sobre as atividades desses pianeiros populares comenta ainda o mesmo autor:

"Os pianeiros, na verdade, apareceram como uma opção para quem desejava dar um baile em casa, pois, até então, a música de dança só era fornecida pelos grupos de chorões, invariavelmente formados à base de flauta, violão e cavaquinho ..."[8]

Na produção do importante compositor popular *Joaquim Antônio da Silva Calado* (Rio, 1848 - Rio, 1880) predominam as polcas, seguindo-se as quadrilhas. O catálogo de Baptista Siqueira não registra nenhuma valsa.

Já em *Anacleto de Medeiros* (Ilha do Paquetá, 1866 - idem, 1907) a produção de valsas torna-se importante. Ouça-se, por exemplo, *Terna Saudade* para sentir, desde os primeiros compassos, a essência da nossa valsa langorosa.

Contrastando com a valsa sentimental, a produção de valsas brilhantes - "turbilhonantes", no dizer de Renato Almeida - é abundante e apresenta peças realmente notáveis e muito brasileiras. Veja-se, como exemplo, *Primeiro Amor*, de *Patápio Silva* (1881 - 1907), notável flautista e compositor popular, um dos pioneiros do disco gravado no Brasil.

A valsa popular continua sendo cultivada século XX a dentro, seja sob a forma instrumental, seja sob a forma de valsa-canção. Durante a segunda década do nosso século manifesta-se uma nova influência: a americana. "Há uma verdadeira invasão de valsas americanas, lentas e langorosas", diz Marisa Lira. E acrescenta: "O americanismo a dominar, quando motivos de inspira-

---

7 - Tinhorão, José Ramos. *Os Sons Que Vêm Da Rua*. Ed. Tinhorão, S. Paulo, 1976, p. 166.

8 - Ibid., p. 166.

ção não nos faltam na natureza e na alma do povo."[9] Não é este o lugar para discutir esta última asserção que - do ponto de vista estritamente estético - não se coaduna bem com as danças européias importadas no século passado e, posteriormente, nacionalizadas.

Temos aí, como exemplo, as valsas *Ideal Desfeito* ou *Dor Secreta*, de *B.P. Godinho*, qualificadas como *valsas Boston* (década de 1920). O autor, aliás, compôs também *fox-trots* e inclusive um *chorinho-ragtime* ...

Os compositores eruditos filiados à corrente estética do *Modernismo* (que, em certos autores e, naturalmente, com as variantes pessoais, se prolonga até os nossos dias) cultivaram abundantemente a valsa brasileira, sobretudo para piano. Cabe, sem dúvida, a *Francisco Mignone* a liderança absoluta neste terreno. São famosas as suas doze *Valsas de Esquina*, compostas entre 1938 e 1943; datam de 1964 as *Seis Pequenas Valsas de Esquina*; são de 1946 a 1955 as doze *Valsas-Choro*. Fora estas, escreveu ainda numerosas valsas avulsas, destinadas, como as anteriores, ao piano.

Bem menor é a produção de valsas de *Villa-Lobos*. Estão perdidas uma *Valsa Brasileira* para banda (1918) e uma *Valsa Brilhante* para violão (1904). A *Valsinha Brasileira* da *Suíte Marquesa dos Santos* foi composta, inicialmente, para orquestra e, posteriormente, transcrita para piano. A muito conhecida *Valsa da Dor* (1932) foi destinada ao piano; para o violão deixou uma *Valsa-Choro* (1912, da *Suíte Popular Brasileira*).

Camargo Guarnieri compôs , entre 1934 e 1959, uma série de dez valsas para piano; em 1954 escreveu uma *Valsa-Choro* para Violão. Frutuoso Viana deixou, para piano, seis valsas, compostas entre 1934 e 1959, e mais uma *Valsinha*. De Lorenzo Fernandez temos a conhecida *Valsa Suburbana*, para piano. De Ascendino Theodoro Nogueira existem gravadas doze *Valsas-Choro*. Radamés Gnattali cultivou a valsa para orquestra e para piano (ex.: *Dez Valsas*, de 1939). Osvaldo Lacerda produziu não somente valsas para para piano, mas também para clarinete, canto ou oboé com acompanhamento de piano.

Poderíamos prolongar bastante esta lista de compositores que, na linha do Modernismo, preocuparam-se em transpor ao plano erudito as características de um gênero de dança ou peça de concerto que, importado da Europa, no século passado, acabou adquirindo, no Brasil, feições particulares.

---

9 - Lira Marisa. *Brasil Sonoro*. Ed. A Noite, Rio, p. 225.

As valsas que aqui citamos são apenas exemplos; não foi nossa intenção fornecer catálogos completos, nem tampouco esgotar a lista dos compositores que cultivaram a valsa em termos de música erudita. É óbvio que não se pode deduzir da omissão de outros nomes ou obras uma eventual depreciação estética.

Entre os títulos citados, chamam a atenção qualificativos como Valsa *de Esquina*, Valsa-*Choro*, Valsa *Brasileira*, Valsa *Suburbana*, denotando não só preocupações de autoafirmação nacional, como também intenções de expressar, em plano erudito, coisas do povo, numa atitude de raízes românticas.

Predomina, como se pode ver pelos exemplos citados, a valsa para piano; em escala menor comparecem o violão, instrumentos solistas vários e a orquestra.

Na análise estética ressaltam dois aspectos: a presença quase essencial do clima modinheiro, ora mais, ora menos disfarçado, em versões mais brilhantes ou mais enfáticas, mais dolentes ou mais brincalhonas; a presença praticamente constante do baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos). Claro, há exceções, mas estas só confirmam a regra.

Tanto as doze *Valsas de Esquina* como as doze *Valsas-Choro* de Mignone possuem as caraterísticas apontadas. A *Valsa Suburbana* de Lorenzo Fernandez procede, em sua primeira parte, diretamente da modinha e o baixo cantante está presente. Nas valsas de Villa-Lobos encontramos os traços referidos em *Tristorosa*, valsa para piano do início de sua carreira, mas não na *Valsa da Dor* ou na *Valsa-Choro* para violão. Nas referidas *Valsas-Choro* de Ascendino Nogueira está presente o baixo cantante; o clima modinheiro é mais raro e diluído. A *Valsa* para piano de *Kilza Setti*, bem como a *Valsa-Choro* nº 1 (violão) e a *Valsa* da *Suíte Piratininga* de *Sérgio Vasconcelos Correa*, enquadram-se perfeitamente nas caraterísticas apontadas. O mesmo pode-se dizer, em grau mais ou menos acentuado, das referidas valsas de Guarnieri.

A POLCA E A HABANERA. O CHORO.

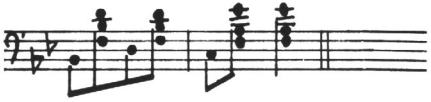
A polca, dança de compasso binário e andamento vivo, originou-se, no início do século passado, na Boêmia, fez sucesso na França e difundiu-se daí para outros países, inclusive o Brasil.

Sobre a sua chegada ao Brasil informa-nos Baptista Siqueira: "A polca chega à metrópole brasileira precisamente em outubro de 1844, segundo registro que do acontecimento faz o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, daquele mês e ano. E, nessa mesma época, nas comemorações de aniversário do Imperador D. Pedro II, na sala do teatro S. Francisco, foi representado um *vaudeville* em um ato, da autoria de Paul Vermont e Frederico Berat, cujo nome era *La Polka* (Ver *Jornal do Comércio*, 7 de dezembro de 1844)."[10]

A nova dança difundiu-se com incrível rapidez, inicialmente no Rio, depois em outros estados. E tornou-se extremamente importante.

Se examinarmos as quase duas e meia centenas de polcas arquivadas na Seção de Música da Biblioteca Nacional (Rio), impressas no tempo do Império, constataríamos o mesmo como na valsa: polcas de autores estrangeiros reimpressas aqui; polcas de compositores estrangeiros que aqui se radicaram; polcas de autores brasileiros. Entre os primeiros encontraríamos nomes como Suppé, J. Strauss, O. Métra, Gottschalk, etc. Entre os segundos, figuram nomes como A. Maersch, Artur Napoleão. Os títulos em francês são relativamente numerosos, embora menos do que nas valsas.

O ritmo de acompanhamento da polca européia obedece, basicamente, ao seguinte esquema:



Ocorrem, naturalmente, variantes. Estas, no entanto, não apresentam nem notas pontuadas, nem síncopes internas. Sobre as transformações ocorridas no Brasil, mais detalhes nos parágrafos seguintes.

O que chama a atenção num primeiro exame das polcas brasileiras impressas no tempo do Império são os títulos. Em muitos manifesta-se acentuado espírito de humor como, por exemplo, nos casos de *Como É Bom*

---

10 - Siqueira Baptista. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira.* Rio, 1967, p. 45.

(Calado, 1875); *Cresça e Apareça* (anônimo); *Salta uma Tigre Gelada* (A. Freza); *Com Farofa* (J.A. Pinto, ca. de 1886); *Lei 3353* (Fausto Zosne). Freqüentemente autores de polcas correspondiam-se através de títulos do tipo pergunta-resposta: *Que É Da Chave* (J.S. Barbosa) provoca o aparecimento de *Achou-se a Chave* (Aníbal do Amaral); *Olhos Travessos* (João da Silva Campos) provoca *Olhos Quietos* (Alfredo Faller). E há também as patrióticas como *Polca Republicana por um Republicano Intransigente* ou *Morte de Lopez. Vitória de Aquidaban* (F.M.S. Moreira). Outras dão conselhos: *Menina Veja o que Faz* (B. Falcão Jr., ca. de 1887) ou refletem problemas sociais como *Anti-Colera-Morbus* (J.P.).

Pelo lado dos títulos, Ernesto Nazareth enquadra-se numa tradição bem estabelecida. Esta, aliás, já se iniciara com a difusão do lundu, bem antes do aparecimento da polca. Títulos de polcas de Nazareth como *Cruz Perigo* !! (1879), *Gentes ! O Imposto Pegou?* (1880), *Não Caio N'Outra* (1881), e outros, não causam, portanto, surpresa.

Vem a calhar, a propósito desses títulos, os versos com que Machado de Assis cronista caraterizou a situação (1887):

> Mas a polca? A polca veio
> De longes terras estranhas,
> Galgando o que achou permeio,
> Mares, cidades, montanhas.
>
> Aqui ficou, aqui mora,
> Mas de feições tão mudadas,
> Que até discute ou memora
> Coisas velhas e intrincadas.
>
> Pusemos-lhe a melhor graça,
> No título, que é dengoso,
> Já requebro, já chalaça,
> Ou lépido ou langoroso.
>
> Vem a polca: *Tire as patas*,
> *Nhonhô* ! — Vem a polca: *Ó gentes* !
> Outra é: — *Bife com batatas* !
> Outra: *Que bonitos dentes* !

– Ai, não me pegue, que morro !
– Nhonhô, seja menos seco !
– Você me adora? – Olhe, eu corro!
– Que graça ! – Caia no beco !

E como se não bastara
Isto, já de casa veio
Coisa muito mais que rara,
Coisa nova e de recreio.

Veio a polca de pergunta
Sobre qualquer coisa posta
Impressa, vendida e junta
Com a polca de resposta.[11]

Há autores, entre eles Marisa Lira (*Brasil Sonoro*), que parecem atribuir a natureza dos títulos das polcas a razões comerciais, isto é, de popularização. Citam, a propósito, o conto de Machado de Assis *O Homem Célebre* no qual o personagem, um pobre compositor, permite que, como propaganda de venda, o editor intitule as suas polcas. Embora seja muito provável que isto tenha acontecido, parece-nos, contudo, que tal prática não teria sido inventada se já não existisse previamente um clima popular propício. E, conforme já ressaltamos, temos ainda a história bem mais antiga do lundu.

Na análise dos acompanhamentos da polca brasileira e de sua evolução devemos ter em mente, por um lado, o ritmo da polca importada e, por outro, o ritmo do lundu (dança e canção) e da *habanera*. Com efeito, esta última dança, lenta, em 2/4, originária dos negros de Cuba e Haiti, exportada para a Espanha donde veio ao Brasil, inundou o País a partir de 1866, segundo Baptista Siqueira. São numerosas as *habaneras* impressas no Rio, contando inclusive com contribuições como *Sonhando* (1879), de Chiquinha Gonzaga (Ed. Narciso & Arthur Napoleão). Típico do acompanhamento da *habanera* é o esquema colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias, em movimento lento, sendo as três primeiras notas ascendentes e a quarta des-

---

11 - Assis, Machado de. Obras Completas: *Crônicas*. Vol. IV Jackson Inc., S. Paulo, 1957, p. 325.

cendente. A propósito, a editora há pouco referida, anuncia na contracapa de *Sonhando* a famosa *habanera* da *Carmen* de Bizet.

O que dificulta a pesquisa histórica das músicas de salão do século passado é o fato de, praticamente, nenhuma partitura trazer a indicação do ano de impressão. Assim mesmo, polcas que pudemos situar na década de 1870 sugerem que nesta época deve ter começado a fusão entre os ritmos da polca européia e da *habanera*. De fato, ao lado das polcas ainda não influenciadas pela *habanera*, como, por exemplo, *Não Insistas Rapariga*, de Chiquinha Gonzaga, ou *Flor Amorosa* de Joaquim Antônio da Silva Calado, há outras onde a influência do ritmo de acompanhamento da *habanera* é flagrante. Basta examinar: *Como É Bom* (Calado) ou *Flor das Moças Bonitas* (J.S. Arvelos) ou *Acho Bom* !, polca-lundu de A. Vieira. Polca-lundu significa, aqui, visivelmente: lundu na parte melódica, *habanera* no acompanhamento. Não podemos deixar de citar um exemplo gaúcho, representado por *Domingos Moreira Porto* (vulgarmente *Mingotão*), professor de piano e compositor de peças de salão, cujo perfil foi traçado por Aquiles Porto Alegre (informação que devemos às pesquisas das nossas alunas Maria Elisabeth Lucas e Maria Beatriz de Abreu Fialho Gomes). Possuímos dele, além da valsa *Júlia*, executada, segundo consta da capa, pela primeira vez em 1876, em Porto Alegre, pelo "Maestro Comendador o Ilmo. Sr. José Joaquim de Mendanha", uma *polca-havaneira* (sic) e uma *havaneira*, provavelmente compostas em torno daquela data. A primeira e última peça foram impressas em Porto Alegre (J. Alves Leite, Sucessores).

Embora tenhamos encontrado poucas peças denominadas polca-*habanera*, sua existência reforça a constatação da fusão do ritmo de ambas as danças.

COMO É BOM.

POLKA para PIANO.

PAR.

JOAQUIM ANTº da Sª CALLADO.

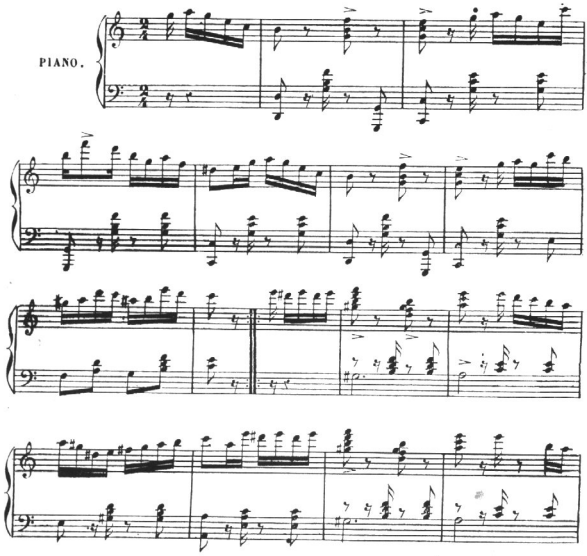


Ilustração nº 3 – 1ª pág. musical de "Como É Bom" de Calado - Segundo Baptista Siqueira, obra anunciada no Jornal do Comércio , em 14/4/1875 (publicação original para flauta).

Mais alguns dados: quando Nazareth compôs em 1879 a polca *Cruz Perigo* !!, pensou, sem dúvida, no acompanhamento da *habanera*, embora com andamento diferente desta. O mesmo vale para *Não Caio N'Outra, Não Me Fujas Assim* (1884), como para sua primeira composição, *Você Bem Sabe* !, polca-lundu de 1877.

O estudo de outros gêneros mostrará que a polca européia, depois de ter sofrido aqui um processo de transformação e confluência com outros ritmos, é uma das raízes importantes da música popular brasileira dos últimos decênios do século passado e início deste. A musicologia brasileira ainda tem muito trabalho pela frente no que se refere a levantamentos mais precisos, extensos e bem fundamentados, nesta área, inclusive no sentido de criar uma infraestrutura indispensável aos trabalhos de pesquisa como, por exemplo, o levantamento das casas editoras, determinação do período de atuação de um ou outro compositor de salão. Embora a maior parte dessas peças de salão não tenham valor estético, seu estudo poderá definir influências, permirtirá descrever etapas na evolução do sentimento nativo.

A polca teve seu período áureo no século passado. Sua importância como gênero de salão e de música popular talvez exceda a da valsa. Confluindo com outros ritmos, deu origem a novos gêneros que se popularizaram. Veremos, nos parágrafos seguintes, algo mais a respeito disto. Por enquanto mencionamos apenas que, na fase final do Segundo Império, já se registram, além da polca-*habanera* mencionada, híbridos como *polca-lundu, polca-schottisch, polca-marcha, polca-mazurca, polca-militar,* predominando, pelo que pudemos observar, a *polca-lundu.*

Entre os autores eruditos de polcas podemos citar (século passado e, eventualmente, início deste): *Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Artur Napoleão, João Gomes de Araújo, Ernesto Nazareth,* e outros. Entre os compositores populares mais proeminentes: *Joaquim Antônio da Silva Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros.*

A polca invadiu também a área rural, transformando-se em gênero folclórico. Diz Renato Almeida: "Não só o Brasil todo dançou polca por muitos anos, como ainda lhe demos uma feição nova e nossa e criamos também a *polca sertaneja* ..."[12] (O grifo é nosso.)

---

12 - Almeida, Renato., *História da Música Brasileira.* F. Briguiet & Cia., Rio, 1942. 2ª ed., p. 187.

Caberá a um estudo monográfico da polca brasileira – como, de resto, das demais danças aqui tratadas – um tratamento mais exaustivo do tema. Dado o caráter sintético do nosso trabalho, somos obrigados a nos restringir aos aspectos essenciais de cada dança. Como decorrência de uma futura monografia sobre a polca no Brasil, talvez possa surgir, um dia, uma antologia das peças mais representativas e de melhor nível estético que surgiram entre nós, pondo em evidência – isto é importante – a surgimento de caraterísticas nossas.

O *choro* carioca vincula-se diretamente à polca. Antes, porém, de historiarmos os principais fatos, algumas hipóteses sobre a origem da palavra *choro*.

Para Renato Almeida: "... *choro* é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como *assustados* ou *arrasta-pé*. Essa parece ter sido mesma a origem da palavra, conforme explica Jaques Raimundo, que diz ser originária da Contra-Costa, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado (t)*xolo*. Os nossos negros faziam, em certos dias; como em S. João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de *xolo*, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se *xoro* e, chegando à cidade, foi grafada *choro*, com *ch*. Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de *chorinho*."[13]

Mozart de Araújo defende outra origem: "... acredito que este termo derive diretamente da expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam. A terminologia musical popular do Brasil registra expressões que reforçam essa suposição: chorar na *prima*, chorar no *bordão*. Catulo admitia que a música dos choros era tão comovente que fazia chorar."[14]

Francisco Curt Lange aventa uma terceira hipótese ao comentar a ação dos *choromeleiros* nas Minas Gerais do século XVIII: "... e destes choromeleiros veio, sem dúvida, a tradição das serenatas ao ar livre, percorrendo as ruas ou atuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra *choro* ou *seresta* (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos de profissionais e de

---

13 - Ibid., p. 112.

14 - Araújo, Mozart de. Citado em : Carvalho, Ilmar. *O Choro Carioca: Perspectiva Sócio-Histórica*. IN: Revista de Cultura Vozes, nº 9, 1972, Petropólis RJ, p. 53.

amadores até entrado este século, tem a mesma origem."[15]

As origens do *choro*, invenção carioca, situam-se na década de 1870. Embora nunca fosse morrer totalmente, seu período áureo estende-se ao longo de uns cinqüenta anos. Desde o início a palavra *choro* designava:

1 - um modo típico e muito nosso (carioca, mais propriamente) de tocar polcas, modinhas, *schottisches*, valsas, etc.;

2 - o próprio conjunto instrumental formado, basicamente, por flauta, cavaquinho e violão (na voz do povo: conjunto de "pau e corda", pois a flauta era, então, de ébano).

Com o tempo, os conjuntos tornaram-se mais variados, dividindo-se em solistas: flauta, trompete, oficleíde (instrumento de bocal que desapareceu), clarinete, etc.; instrumentos de *centro*: violão e cavaquinho; baixos (cantantes): bombardino, oficleíde, etc. Na ausência destes últimos, cabia ao violão a *baixaria*.

Os componentes desses grupos instrumentais eram chamados *chorões*. "Os compositores dos conjuntos de chorões cariocas do fim do século XIX e do início do presente século eram, na sua quase totalidade, representantes da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República."[16]

Relata Adhemar Nóbrega em *Os Choros de Villa-Lobos* que, segundo o registro constante do livro de reminiscências do carteiro carioca Alexandre Gonçalves Pinto (*O Choro - Reminiscências dos Chorões Antigos*, de 1935), os *chorões* distribuíam-se entre *músicos profissionais, funcionários públicos* (dos Correios e Telégrafos, da Estrada de Ferro Central do Brasil, da Alfândega, guardas municipais, etc.), *operários*, e diversas outras profissões como *ator, jornalista, bancário, palhaço de circo, lavadeira*, etc.[17]

Sobre a atuação dos *chorões*, comenta o mesmo autor: "Organismo nutrido pelo gratuito prazer de fazer música, suas atuações não se pautavam necessariamente por vínculos profissionais. Assim é que tocavam em festas e

---

15 - Lange, Francisco Curt. *A Organização Musical Durante O Período Colonial Brasileiro*. Separata do Vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966, p. 24.

16 - Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Ed. Vozes, Petrópolis RJ, 1974, p. 97.

17 - Nóbrega, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos/MEC, Rio, 1975, p. 14.

reuniões familiares, muita vez atraídos pela simples perspectiva de uma mesa farta e de bebidas em profusão (e nisso vai um traço inconfundível de artista de meio subdesenvolvido)."[18]

Saindo, altas horas da noite, das casas de família, vagavam pelas ruas, tocando nas esquinas até desembocarem, nas suas andanças, em algum botequim. Freqüentemente faziam também serenatas (serestas). Nestas ocasiões entrava então o elemento vocal. Tinhorão, lembrando os cantores-seresteiros de modinhas diz: "A maioria desses cantores especialistas em modinhas sentimentais (todos lembrados em 1935 pelo velho carteiro Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro de memórias), gravitavam em torno dos conjuntos de choro que funcionavam como *orquestra de pobre*, fornecendo música para festas em casas de família à base de flauta, violão e cavaquinho."[19] (O grifo é nosso.)

Com o tempo, a palavra *choro* passou a designar também as músicas executadas pelos *chorões*. Na verdade, porém, o *choro* (ou *chorinho)* não era, durante muito tempo, um gênero particular de música assim como a valsa, a polca, etc. Adhemar Nóbrega explica bem o assunto:

"A feição peculiar com que esses conjuntos executavam seu repertório - fosse polca, *schottisch*, tango, valsa, maxixe, etc. - com o tempo passou a chamar-se *choro, denominação que mais tarde se restringiu ao gênero hoje conhecido como tal: uma peça em compasso binário, de movimento moderado para vivo, construída com figurações da polca e da schottisch, mesclada à síncope afro-brasileira.* Ainda hoje podem ser encontradas nas lojas de músicas coletâneas de peças de Pixinguinha e Benedito Lacerda, de Chiquinha Gonzaga (Francisca Hedwiges Gonzaga), de Zequinha de Abreu e outros compositores, encerrando sob o título *Álbum de Choros,* impresso nas capas, várias modalidades da música popular, inclusive valsas."[20] (O grifo é nosso).

A variedade de conotações, as mudanças de significado, o freqüente uso impróprio de palavras, são coisas que ocorrem não só no terreno da música popular, mas também no da música erudita.

Resulta dessas observações que aquelas peças, que se ouvem comumente como *choros,* têm suas raízes principalmente na polca brasileira e no sinco-

---

18 - Ibid., p. 11.

19 - Tinhorão, José Ramos. *Os Sons Que Vêm Da Rua.* S. Paulo, 1976, p. 18.

20 - Nóbrega, Adhemar. Obra cit., p. 12.

pado que vem do velho lundu.

Confirmando a variedade de gêneros musicais executados primitivamente pelos *chorões* temos, para citar mais um exemplo, a *Suíte Popular Brasileira* (1908-12) de Villa-Lobos, ele mesmo *chorão* durante algum tempo, formado pelas peças: *Mazurca-Choro, Schottisch-Choro, Valsa-Choro, Gavota-Choro* e *Chorinho.*

Ficou famoso, no início da história do *choro*, um conjunto formado por dois violões e cavaquinho, ao qual se associou o então renomado flautista *Joaquim Antônio da Silva Calado* na qualidade de solista (aliás o único do conjunto que sabia música; os outros tocavam de "orelhada"). Calado deu projeção a esse conjunto chamado *Choro Carioca* e contribuiu notavelmente para a elaboração è fixação de características musicais nossas (mais especificamente cariocas). Dificilmente, no entanto, poder-se-á sustentar a tese de que esse conjunto tenha sido o primeiro *choro* carioca.

Calado infelizmente morreu muito cedo. No dizer de Baptista Siqueira: "...brilhou demais e queimou depressa: morreu logo após o carnaval em que tomara parte saliente, a 20 de março de 1880, deixando, como substituto lógico, seu colega Viriato Figueira da Silva (o Viriato), filho do município de Macaé, do vizinho Estado do Rio de Janeiro, porém radicado na metrópole. Infelizmente, esse artista, fecundo em imaginação criadora, faleceu três anos depois (abril de 1883)."[21]

Tão estimados eram esses dois músicos que — o fato é contado por Baptista Siqueira — depois de morto o último dos dois, "uma frase pessimista começou a invadir a cidade: "quero chorar, não posso !". Depois, como dissemos antes e não podia deixar de ser, apareceu a polca com esse nome (27 de abril de 1884)."[22]

Como exemplos ouçam-se *Perigosa* ou *Flor Amorosa* de Calado, polcas-choros já bem típicas, ou *Só para Moer* de Viriato.

As exigências de virtuosismo feitas ao instrumento solista em numerosos *chorinhos* podem levar os ouvintes à mais franca admiração. E esta cresce quando o ouvinte se dá conta de que o virtuosismo está a serviço da música e não é cultivado por ele mesmo. Para se convencer disto, ouça-se, por exem-

---

21 - Siqueira, Baptista. *3 Vultos Históricos da Música Brasileira.* Rio, 1969, p. 139.

22 - Ibid., p. 142.

- plo, o chorinho *A Vida É Um Buraco* de um dos grandes da música popular brasileira: *Pixinguinha* (Alfredo da Rocha Viana Fº; Rio, 1898 – Rio, 1973).

Não podemos deixar de citar um comentário de Marisa Lira, transcrito por Adhemar Nóbrega (*Os Choros de Villa-Lobos*). Referindo-se ao *choro* popular diz a autora: "Popularizou-se rapidamente... Todos sentiam que o ritmo brasileiro estava lançado e fixado por essa força nova que o marcara na música do povo do Rio. Havia nela algo mais rico, de precioso, de insuperável, que era esse ritmo nosso, inconfundível."[23]

No *Modernismo*, o *choro* teve ampla repercussão. O terreno já fora preparado, na música erudita, por Nazareth. De um modo geral, porém, a influência preponderante, em certos autores, veio diretamente das camadas populares. Villa-Lobos colhia *in loco* suas impressões. Segundo Adhemar Nóbrega: "Como violonista, Villa-Lobos freqüentava as rodas dos *chorões* mas, já prenunciando os fortes traços pessoais que o distinguiriam no futuro, como artista criador, não se limitava aos procedimentos usuais dos companheiros. Certamente introduzia, em suas atuações, pesquisas que já então fazia, em busca da sua linguagem. Os *chorões* o consideravam *difícil*."[24]

Na vasta produção musical de Villa-Lobos, os *Choros* ocupam um lugar importante não só pela qualidade – são 14, mais o *Choros Bis* e o *Quinteto em Forma de Choros* – mas também pelo nível estético. Compostos entre 1920 e 1929, os *Choros* abrangem obras para instrumentos solistas (nº 1, para violão; nº 5, para piano, denominado pelo autor de *Alma Brasileira*), duos (nº 2, para flauta e clarinete; *Choros Bis*, para violino e violoncelo), conjunto de câmara vários (nº 4, para 3 trompas e 1 trombone; *Quinteto em Forma de Choros*, para flauta, oboé, clarinete, corno inglês ou trompa e fagote; nº 7, *Settimino*, para flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, violino, violoncelo e um tantam oculto, usado só momentaneamente; nº 3, *Picapau*, para clarinete, saxofone alto, fagote, 3 trompas e trombone, acrescido de coro masculino), e, num plano de maior monumentalidade, orquestra, orquestra e coro misto, etc.

---

23 - Lira, Marisa. *A Música Popular dos Vice-Reis ao Estado da Guanabara.* IN: Diário de Notícias, Rio, 26/6/1960.

24 - Nóbrega, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos.* Museu Villa-Lobos/MEC, Rio, 1975, p. 16.

Os *Choros* de Villa-Lobos apresentam, de fato, numerosos pontos de contato (ou de partida) com a música dos *chorões*. Lembramos aqui apenas a *schottisch Yara*, de Anacleto de Medeiros, incluída no *Choros* nº 10. A melodia desta *schottisch*, aliás, fora acrescida de versos por Catulo da Paixão Cearense, algum tempo depois da sua publicação para piano. Em vista disto, a peça passou a circular sob o nome de *Rasga o Coração*. Por outro lado, já referimos a importância que teve a *schottisch* na prática musical dos *chorões*.

No entanto, os *Choros* de Villa-Lobos desvelam um mundo sonoro bem mais vasto do que o dos *choros* populares. Não falta neles sequer o elemento indígena (ver, por exemplo, *Choros* nº 3: *Picapau*). Porquanto as raízes dessa música penetram no solo da criação popular urbana, rural e primitiva, a seiva colhida, elaborada, acrescida de elementos novos, nutre a copa que se abre para o vasto céu da nossa potencialidade criadora.

Diante dos *Choros* mencionados, perdem em importância as poucas peças nas quais o compositor juntou ao título o qualificativo *choro*.

Na obra de Francisco Mignone, deixando de lado as peças nas quais o *choro* se manifesta apenas em termos musicais e não nos títulos, devem ser destacadas as já referidas *valsas-choros* e um *Choro* para violão (1953).

Também em Camargo Guarnieri o *choro* teve repercussão importante. A título de exemplo, mencionamos o conhecido *Choro Torturado*, para piano (impresso em 1948), e os *Choros* para violino e orquestra (1951), clarinete e orquestra (1956) e piano e orquestra (1956).

Como no caso dos outros gêneros populares, não pretendemos aqui arrolar todos os *choros* compostos pelos eruditos do Modernismo.

SCHOTTISCH, MAZURCA E QUADRILHA

Segundo Baptista Siqueira, a *schottisch* (entre nós também *xote* ou *chótis*) entrou no Brasil no início da década de 1850, difundindo-se pelo País. O nome da dança (é palavra alemã que significa *escocesa*) é enganoso, pois conforme o *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (5ª edição, 1955): "O ponto de vista moderno é que esta dança nada tem a ver com Escócia. Trata-se de uma dança francesa derivada do que os franceses imaginavam que fosse uma dança escocesa."

O compasso da *schottisch* é binário ou quarternário e o andamento rápido. O ritmo do acompanhamento apresenta um certo parentesco com o da

polca; o andamento, segundo os autores, seria, porém, um pouco mais lento do que o da polca.

Embora numerosas, as publicações de *schottisches* no século passado não podem ser comparadas, quantitativamente, com as das valsas e polcas. A título de amostra citamos uma coletânea chamada *Flores Brasileiras,* editada no final do Segundo Império pela *Lyra de Apollo – Armazém de Músicas, Pianos e Águas Minerais da Viúva Canongia & Cia.*, Rio de Janeiro, contendo uma série de *schottisches.*

Pelo que pudemos observar, não costumavam ocorrer nas *schottisches* os títulos humorísticos das polcas. Se percorrermos o catálogo das peças compostas por *Anacleto de Medeiros,* elaborado por Baptista Siqueira, toparemos, na dezena de *schottisches* registradas, com títulos como *Louco de Amor, Benzinho, Carícia de Amor, Olhos Matadores,* e outros neste estilo. Carlos Gomes compôs *Angélica;* um anônimo, *Zu-Zu* (editado por Narciso e Arthur Napoleão). Estes poucos exemplos já permitem formar uma idéia a respeito da natureza dos títulos.

Também a *schottisch* acabou se nacionalizando no decorrer do tempo. Segundo Luciano Gallet, citado por Renato Almeida, a *schottisch* brasileira pode ser dividida em dois tipos: um "de acentuações nítidas e colorido exagerado" e outro de "caráter triste e expressivo." [25]

---

25 - Almeida, Renato. Obra cit., p. 185.

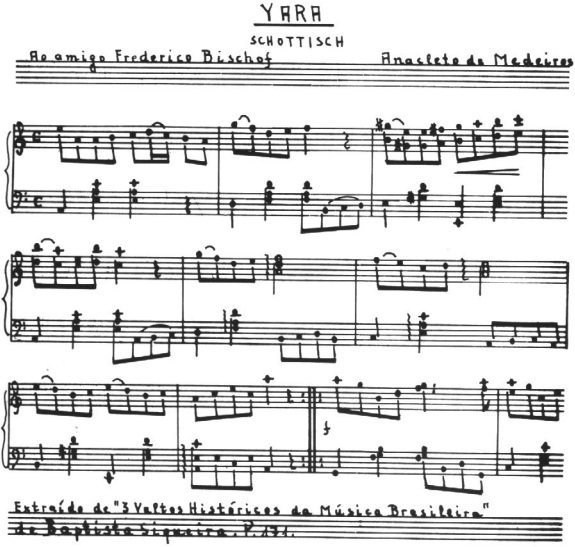


Ilustração nº 4 — Yara de Anacleto.

Em 1928, escrevia Luciano Gallet que a *schottisch*, "Em grande uso, não há muito tempo, não se dança mais agora"[26]. Sem dúvida, o período áureo da *schottisch* tinha passado; não obstante, a dança ainda seria cultivada durante muito tempo em núcleos mais conservadores.

No início deste século, algumas *schottisches* foram transformadas em canções pela adição de versos. Assim, já vimos, a *schottisch Yara*, de Anacleto de Medeiros, transformou-se em *Rasga o Coração* pelos versos de Catulo da Paixão Cearense. O mesmo poeta-músico juntou também versos à *schottisch* "de maior sucesso do princípio do século"[27]: *Os Olhos Dela*, de Ireneu de Almeida. Os exemplos poderiam ser multiplicados.

A *mazurca* é "Uma das danças nacionais polacas, originalmente cantada e dançada. É a três tempos, com uma característica acentuação no segundo. Através da Alemanha, espalhou-se na Europa nos meados do século XIX, fixando-se em Paris." (Dicionário de Música. Tomás Borba e Fernando Lopes Graça. Edições Cosmos – Lisboa, 1965).

Referências muito sumárias de Baptista Siqueira sugerem que a mazurca entrou no Brasil depois da polca. É indiscutível que esta dança não logrou a mesma importância e difusão entre nós como as suas parceiras já tratadas. A *schottisch*, menos importante do que a valsa e a polca, superou, no entanto, em muito, a mazurca.

As edições saídas a lume no Rio de Janeiro do tempo do Império, apresentam um quadro análogo ao da valsa, no tocante aos autores: estrangeiros reeditados aqui; estrangeiros que, já formados, aqui se radicaram e autores nacionais. Entre os primeiros podemos citar Godard e Gottschalk; entre os segundos, Luigi Elena; entre os últimos, no plano erudito, Nepomuceno, João Gomes de Araújo; no semi-erudito, Henrique Braga, etc. Os títulos em francês são bastante freqüentes, mesmo entre os autores nacionais.

Marisa Lira constatou: "Como as outras músicas de dança, a mazurca apresenta variedades: *mazurca, mazurca brilhante, mazurca de salão, scherzo-mazurca, polca-mazurca*, etc."[28]

Tanto a *schottisch* como a mazurca incorporaram-se ao folclore brasileiro. Vem a propósito uma observação de Augusto Meyer: "Infiltrando-se

---

26 - Ibid., p. 185.

27 - Lira, Marisa. *Brasil Sonoro*. Ed. A Noite, Rio, p. 227.

28 - Ibid., p. 240.

nos bailes da campanha, as espécies européias — polcas, valsa, xote, mazurca, lanceiros, quadrilha, etc. — modificaram-se, transfundiram-se e em certos casos foram adotadas e logo rejeitadas, como a quadrilha e os lanceiros. Mas tudo isso, de modo muito complicado e mesclado: cada espécie, conforme o instrumento, o lugar, o intérprete, se comporta de acordo com as peculiaridades da reação que provocou."[29]

A *quadrilha* é outra dança que, a partir dos salões da classe dominante, difundiu-se até as camadas populares, produzindo, inclusive, peças folclóricas.

O *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1955) explica que a palavra *quadrilha* vem do francês *quadrille*. Originalmente, a expressão teria sido, na França, *quadrilha de contradanças* o que, por abreviatura, deu quadrilha. Por sua vez, *contradança* é corruptela de *country-dance,* antiga dança inglesa, alegre e simples. O nome da quadrilha se justifica, pois provém do número de dançadores, formado por quatro pares. E o *Dicionário de Música,* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, (1963) diz que a quadrilha é uma dança alegre e movimentada, constando de cinco figuras, a primeira em 2/4 ou 6/8, a terceira sempre em 6/8 e as restantes em 2/4. A parte final é sempre um *galope.* A quadrilha inglesa, também conhecida por *quadrilha de lanceiros,* também tem cinco figuras, com nomes característicos, como no caso da francesa. Muito em voga no século XIX, a quadrilha acha-se hoje esquecida.

Renato Almeida fornece informações valiosas sobre a quadrilha no Brasil: "A quadrilha, em cinco partes, com introdução vibrante, movimentos vivos em 6/8 ou 2/4, se dançou em todo lugar, terminando sempre em galope. Apareceu no começo do século XIX e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança francesas, como Milliet e Cavalier, que tocavam as músicas de Musard — *o pai das quadrilhas* — e Tolbecque. Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro, a começar por Calado, que as fez com acento bem carioca. Hoje é dança desaparecida em quase toda parte, como as suas variantes inglesas *Lanceiros* e o *Solo Inglês*."[30]

Como exemplo do que disse Renato Almeida, trazemos o testemunho de um cronista do Correio das Modas (1839), citado por Ayres de Andrade. Depois de descrever os salões embelezados e a numerosa platéia que veio para

---

29 - Meyer, Augusto. *Guia do Folclore Gaúcho.* **Presença, Rio, 1975, p. 211.**
30 - Almeida, Renato. Obra cit., p. 187.

assistir a um concerto realizado na *Casa de Baile do Catete,* no Rio, o cronista relata que, depois de uma abertura executada pela orquestra: "Seguiram-se depois quadrilhas de Tolbecque e Musard, as quais são sobremaneira elegantes e agradáveis."[31]

De fato, os dois compositores franceses Musard e Tolbecque (este, a rigor, nasceu na Bélgica, mas atuava na França), eram famosos em seu tempo como autores de quadrilhas.

De L.F. Milliet, regente de orquestra de baile francês que atuava no Rio, a Seção de Música da Biblioteca Nacional conserva *A Coroação de S.M.I.D. Pedro 2º* — Coleção de quatro quadrilhas, três de contradanças e uma de valsas, dedicadas à Família Imperial — sob a forma de arranjo para piano, de Carlos Neytz.

Se corrermos os olhos pelos catálogos de quadrilhas constantes das contracapas de peças impressas no Rio, durante o segundo Império, encontraremos aí a mesma situação, no tocante aos autores, como na valsa. Outro fato que chama a atenção é a freqüência de quadrilhas compostas sobre motivos de óperas ou operetas em voga, ao lado das quadrilhas originais. Diz a respeito Francisco Curt Lange, em seu estudo sobre Gottschalk: "As quadrilhas vieram em sua maioria da opereta francesa ou local, *La Vie Parisienne, Les Pompiers de Nanterre, Le Petit Faust, Carnavalescas do Inferno,* e tantas outras."[32] Seria fácil multiplicar os exemplos, incluindo ainda as óperas. Como amostra de um autor certamente brasileiro (pelo nome e circunstâncias), F.L. da Silveira, podemos citar uma *Quadrille* (sic) da *Opéra Comique Cloches de Corneville* de Robert Planquette, editada por Narciso & Cia., Rio de Janeiro.

Entre os compositores populares da segunda metade do século passado que cultivaram a quadrilha, cabe menção a Joaquim Antônio da Silva Calado, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita, cuja produção, nesse terreno, é bastante abundante. Na música erudita, Nazareth também contribuiu com algumas, como *Chile-Brasil, Flor de Meus Sonhos,* etc.

A quadrilha, pelo que conseguimos observar, não se constituiu em raiz de novos gêneros de música popular urbana. Teve, entre nós, seu período áureo no século XIX e desapareceu. Quanto às suas variantes folclóricas,

---

31 - Andrade, Ayres de. Obra cit., vol. I, p. 237.

32 - Lange, Francisco Curt. *Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro.* Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951-54, p. 33.

observa **Renato Almeida**: "A quadrilha não só se popularizou, como dela apareceram várias derivadas no interior. Assim a *Quadrilha Caipira*, no interior paulista, o *baile sifilítico* na Bahia e em Goiás, o *Saruê* (deturpação de *soirée*) no Brasil central e, porventura a mais interessante dentre todas elas, a *Mana Chica* e suas variantes em Campos. Várias danças do fandango usam-se com marcação de quadrilha, da mesma forma que o *Pericón* e outros bailes guascas da campanha do Rio Grande do Sul."[33]

Todas as danças que estudamos no presente capítulo foram cultivadas também em outros centros, acompanhando, de um modo geral, no tocante à importância, período áureo, etc., a história dessas danças no Rio. Tomemos como exemplo Belém do Pará, centro extremamente distante do Rio. Vicente Salles (*Música e Músicos do Pará* - Conselho Estadual de Cultura, Belém, Pará, 1970) fornece valiosas informações, resultantes de exaustivos estudos. A quantidade de editoras funcionando já na segunda metade do século passado na referida Capital é impressionante. São muito abundantes as composições de valsas, *schottisches*, polcas, quadrilhas, tangos, mazurcas, etc., nos últimos decênios do século XIX e início do atual. De um modo geral, como já dissemos, a importância destes gêneros corresponde à dos mesmos cultivados no Rio.

Os compositores eruditos do Modernismo não podiam deixar de dar atenção aos gêneros populares (ou semi-eruditos) nacionalizados, tratados neste parágrafo: *schottisch*, mazurca, e quadrilha. No catálogo de Villa-Lobos encontramos vários exemplos. Um dos movimentos da *Bachianas Brasileiras nº 7* é intitulado *Giga (Quadrilha Caipira)*; para Banda compôs *Quadrilha da Roça* (extraviada); no terreno da música coral deixou *José* (Quadrilha Caipira - 1945), *Quadrilha Brasileira* (1936), *Quadrilha das Estrelas no Céu do Brasil*. Além de uma *Mazurca*, em ré maior, para violão, extraviada, escreveu *Simples*, mazurca de 1911, para o mesmo instrumento. Sua *Mazurca-Choro* da *Suíte Popular Brasileira* já foi comentada, bem como a *Schottisch-Choro* da mesma obra.

Apenas mais um exemplo: Osvaldo Lacerda. Do catálogo de suas obras destacamos: *Brasiliana nº 1* (Dobrado, Modinha, Mazurca, Marcha de Rancho), de 1965; *Brasiliana nº 2* (Romance, Chote, Moda, Coco), de 1966; *Brasiliana nº 3* (Cururu, Rancheira, Acalanto, Quadrilha), de 1967; *Três Danças Brasileiras Antigas* (Chote, Lundu, Valsa), de 1972.

---

33 - Almeida, Renato. Obra cit., p. 187.

CONFLUÊNCIAS DE DANÇAS ESTRANGEIRAS NACIONALIZADAS COM O LUNDU

O TANGO BRASILEIRO

Não há uniformidade entre os autores quanto a uma possível diferença essencial entre o *tango* e a *habanera*, danças cultivadas pelos negros escravos de Cuba e Haiti, desde o século XVIII. Segundo o *Grove's Dictionary* (1955), por exemplo, o *tango* teria perdido, no decorrer do tempo, elementos tipicamente africanos, passando a dominar aspectos ibéricos. Ritmicamente, a música do *tango* seria semelhante à *habanera* com exceção do andamento que, inicialmente mais lento que o da última, acelerar-se-ia no decurso da execução. A nosso ver, isto poderia corresponder a variantes regionais da *habanera*. Aliás, Francisco Garcia Jimenez, ao traçar a história do tango argentino, simplifica a questão, dizendo com referência à *habanera*: "Esta danza cubana se conoció simultaneamente en Europa por el mote genérico de tango americano."[34]

A *habanera*, depois de ter ido à Espanha, acabou aparecendo também no Brasil, na década de 1860. Sua influência, como veremos, sobre a nossa música popular, foi bastante significativa. Durante várias décadas imprimiam-se aqui *habaneras* em abundância, tanto estrangeiras como nacionais. Se percorrêssemos os catálogos, encontraríamos aí títulos como: *El Sol de Sevilla, La Paloma, Mi Gustan Todas,* etc. Encontraríamos também o tango *El Joven Telémaco,* que será comentado logo mais. Os títulos mencionados, e muitos outros, figuram em várias edições. Uma delas, que temos em mãos, é a 100ª (centésima) edição do então famoso tango brasileiro *Ali-Babá,* da *Grande Mágica* em 3 atos, de mesmo nome, com música de *Henrique Alves de Mesquita,* estreada no Rio em 1872. Tendo em vista a grande difusão desse tango e o número da edição, esta deve ser posterior, alguns anos, a 1872.

Preocupado com a origem do *tango brasileiro,* Baptista Siqueira, referindo-se a fatos da vida musical carioca, diz: "Porém em 1863 (...),

---

34 - Jimenez, Francisco Garcia. *El Tango.* Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964, p. 10.

reaparece, no teatro francês, grande número de obras do repertório espanhol notando-se, entre muitas novidades, as *havaneiras, peruviennes* e o famoso *Chico-Quendo*." Mais adiante acrescenta: "E foi no meio desses cômicos que surgiu o tango como título de uma música dramática. Tinha ele o seguinte nome: *Tango Chanson Avanaise* de M. Lucien Boucquet." Esclarece ainda que a palavra *tango* não correspondia aí a um gênero particular, sendo apenas título de uma peça musical ligeira.[35]

Ainda segundo o mesmo autor, em 1871 foi estreada, no Rio, a *zarzuela* espanhola *O Jovem Telêmaco,* cuja música era de José Rogel. Posteriormente, Henrique Alves de Mesquita e Eduardo Garrido teriam adaptado essa obra ao gosto do público carioca, substituindo aí, no entanto, o termo *habanera* por *tango*. Nesta substituição, teriam influído reminiscências da já citada peça de M. Lucien Boucquet.

O primeiro *tango brasileiro,* segundo Baptista Siqueira, teria sido *Olhos Matadores* (1871) de Henrique Alves de Mesquita. Logo no ano seguinte apareceria o segundo tango deste autor, o já referido *Ali-Babá.*

Não há dúvida: uma das raízes do *tango brasileiro* é a *habanera.* Aliás, é importante registrar, nesta altura, que o nosso tango nada tem a ver com o tango argentino, de origem posterior ao nosso (1880).

Nos dois primeiros compassos de *Ali-Babá* o acompanhamento é típico da *habanera.* A indicação *Allegro moderato assai,* se levada a rigor, implicaria um andamento mais rápido do que o da *habanera.* Se for correta a conclusão, poder-se-ia pensar numa influência da polca. Os compassos restantes, até o ritornelo, apresentam um esquema de acompanhamento derivado da *habanera.*

As síncopes, que aparecem na linha melódica a partir do compasso oito, talvez sejam coruptelas brasileiras (inspiradas pelo lundu) das tercinas freqüentes nas *habaneras.* No *Poco Più,* a linha melódica segue um desses lugares comuns das polcas européias da época. Quanto ao ritmo do acompanhamento desta parte não pode deixar de vir à lembrança o velho lundu. Embora o lundu-canção não tenha tido fórmula de acompanhamento fixa, as síncopes, no entanto, são bastante freqüentes aí. Examine-se, por exemplo, o lundu *Os Beijos de Frade* do mesmo Henrique Alves de Mesquita,

---

35 - Siqueira, Baptista. *3 Vultos Históricos da Música Brasileira.* Soc. Cultural e Artística Uirapuru, Rio, 1969, p. 78.

composto em 1856 (!), para ver confirmado o que dissemos. Os compassos iniciais e finais desse lundu tem exatamente o acompanhamento sincopado do *Poco Più* há pouco referido.

Torna-se assim visível, nesse segundo tango de Henrique Alves de Mesquita, a confluência da *polca,* da *habanera* e do *lundu.* Em parte tem razão, pois Oneyda Alvarenga, ao comentar os tangos brasileiros, fala em "polcas habaneradas".[36]

O mérito histórico de Henrique Alves de Mesquita como autor do primeiro tango brasileiro talvez poderá ficar abalado pela existência de uma peça intitulada *Joana do Arco - Tango para Canto,* de G. Cardim, que conseguimos localizar na Seção de Música da Biblioteca Nacional. Da duração de existência do *Imperial Estabelecimento Musical de José Maria Alves da Rocha,* Praça da Constituição, 11, Rio de Janeiro, que imprimiu a peça, pode-se concluir com certeza que o referido tango foi composto entre 1865 e 1868. Sintomático é que na folha de rosto conste: "Álbum de Canto Nacional". Sobre o autor não encontramos referências. O texto é um diálogo entre Joana e Saladim, com intervenção de um coro, o que sugere, quem sabe?, alguma peça teatral nossa ou a adaptação de uma peça estrangeira (pois o texto é em português). Lá pelas tantas, diz Joana: "Se a El-Rei tanto agrada/o tango cantado/é bom ser bisado/que é ordem do Rei/um tango tem graça/tem chique tem chiste/ninguém lhe resiste/nem corte, nem Rei."

Musicalmente, a peça é uma habanera, sem tirar, nem pôr.

---

36 - Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira.* Ed. Globo, Porto Alegre, 1950, p. 292.

JOANNA DO ARCO

TANGO PARA CANTO

Movimento de Tango.

Música de **G. GARDIM**

TANGO.

JOANNA.

1ª S'El-Rei me per-mi-te — por ell' in-ter-ce-do —
2ª Um ho-bo é per-ci-zo — no rei-no da I-lha —

p

CÔRO.

— que o po-bre com me-do não po-de fal-lar que o po-bre com me-do não po-de fal-
— sem ho-bo no pa-ço não ha ca-ma-rilha sem ho-bo no pa-ço não ha ca-ma-

f

JOANNA.

-lar Le-val-o pr'a côr-te — se-ria uma es-
-rilha Le-val-o pr'a côr-te — se-ria uma es-

p

Ilustração nº 5 – 1ª pág. da música de Joana do Arco - Impresso, entre 1865/68, por J.M. Alves da Rocha, Praça da Constituição, 11 - Rio de Janeiro.

É na década de 1870 que começa a numerosa produção de tangos brasileiros de *Chiquinha Gonzaga.* A Compositora: "... deu ao tango a sua preferência", diz Marisa Lira.[37] E sobre a repercussão afirma: "Os tangos da querida compositora, *e tantos são eles,* foram apreciadíssimos."[38] (O grifo é nosso.)

Por exemplo o tango *Sospiro,* da referida compositora, composto entre 1877 e 1880, se não antes, tem, no tocante ao acompanhamento, as caraterísticas da *habanera;* na parte melódica observa-se, pelo menos no início, um certo jeito sapeca, lembrando chorinho.

O tango *Yo te Adoro,* da mesma autora, de composição posterior, apresenta as mesmas caraterísticas, exceto a parte melódica que não nega seu ancestral: o lundu.

Num outro tango de Chiquinha ("Cantado pelo ator Machado na cena cômica *Carlino* desempregado"), o acompanhamento, como a linha melódica, mostram indiscutível procedência do lundu. No tango *Chi,* o acompanhamento mantém-se na vizinhaça da *habanera,* comparecendo, algumas vezes, elementos da polca.

---

37 - Lira, Marisa. *Brasil Sonoro.* Ed. A Noite, Rio, p. 242.

38 - ---------- *Chiquinha Gonzaga.* Rio, 1939, p. 42.

SOSPIRO

TANGO

POR *FRANCISCA GONZAGA*

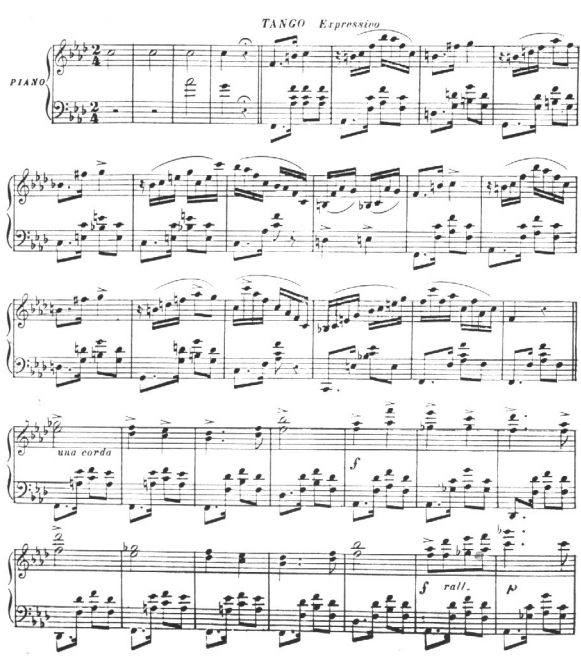
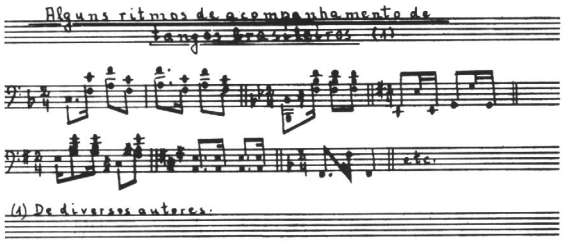


Ilustração nº 6 – 1ª pág. da música de "Sospiro" - Impresso entre 1880/82, por Narciso A. Napoleão & Miguéz, Rua do Ouvidor, 89 Rio de Janeiro.

Em relação ao número não desprezível de autores de tangos brasileiros (com ou sem o adjetivo) da década de 1880 em diante, as observações seriam semelhantes.



Ainda uma volta rápida a *Chiquinha Gonzaga*. Em 1897, a famosa compositora popular escreveu para a revista *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca, a música para a dança do *Corta-Jaca*. Esta música, o tango Gaúcho - vulgarmente *O Corta-Jaca* - possui "uma melodia travessa, maliciosa, em ritmo de tango (...). Esse número foi o maior sucesso da peça."[39]

Esse tango possui três fórmulas de acompanhamento. A primeira, correspondente à indicação *Batuque*, é, quanto ao baixo, da própria *habanera*, ligeiramente modificada pela nota pontuada no segundo tempo; a segunda, correspondente à indicação *Canto*, apresenta a famosa síncope interna que remonta ao velho lundu; a terceira é um misto da precedente e de uma variante da fórmula de acompanhamento da polca. Também o sincopado nas linhas melódicas não nega a sua procedência. Confirma-se aqui, novamente, a tríplice confluência já descrita. O andamento, no entanto, é mais vivo do que o da *habanera*.

Antes de voltarmos a estudar certos aspectos dos tangos de Ernesto Nazareth, não abordados no primeiro volume, é conveniente firmarmos a seguinte constatação relativa aos tangos brasileiros pré-nazarethianos: *esses tangos mantinham sempre - ou dentro de uma mesma peça ou de uma para*

39 - Ibid., p. 83.

outra - uma certa variabilidade rítmica, predominando uma das raízes apontadas ou alguma variante ou alguma mistura.

Quando Nazareth começou a usar a denominação *tango* — e isto se deu em 1892 com a polca-tango *Rayon d'Or*, segundo publicação da Biblioteca Nacional, comemorativa do centenário do nascimento do compositor (1963) - o tango brasileiro já tinha uma história, com sucessos, edições, etc. Aliás, o próprio título da peça citada reforça, parcialmente, o que dissemos sobre a confluência dos três gêneros.

Convém não perder de vista que, tratando-se na música popular de uma atividade espontânea, sem normas estabelecidas em congressos ou por decretos, a confluência de elementos de diversas procedências nem sempre implica, de imediato, a adoção de nomes adequados aos novos fatos, nem uma necessária homogeneidade do gênero resultante; já mostramos como na evolução da polca brasileira se fazia sentir, em certa altura, a influência da *habanera;* na polca-lundu misturam-se elementos estrangeiros, mais ou menos nacionalizados, com outros, de procedência negra. Nada impedia que a confluência dos três gêneros: *polca, habanera* e *lundu,* podia se dar perfeitamente sob diversas denominações, tendo estas durações históricas maiores ou menores. O que importa, neste nosso estudo, é que o *tango brasileiro* resultou das confluências citadas, sem atingir, contudo, uma estabilidade rítmica semelhante, digamos, à valsa ou, conforme veremos, ao maxixe. Maxixe: embora haja, em certos casos, uma semelhança entre o ritmo de algum tango e o do maxixe, nem por isso é admissível, a nosso ver, confundir os dois gêneros.

Nazareth encontrou, pelo visto, o tango brasileiro feito e divulgado. Não acrescentou nada de essencial a esse gênero algo flutuante em suas características rítmicas. Seu mérito foi ter criado - em termos eruditos - ao contrário de todos os outros cultores do gênero, obras definitivas, dando uma contribuição de suma importância para a expressão musical de nossa maneira de ser, ou melhor, da maneira de ser carioca. Não voltaremos a provar que os tangos de Nazareth não foram destinados aos salões de danças. São, na verdade, danças estilizadas.

Do catálogo de suas obras constam mais de noventa tangos. Predomina, de longe, a simples denominação *tango*. Quanto aos restantes: "... estes se subdividem numa curiosa classificação que extraio das edições originais feitas em vida do compositor: *tango caraterístico, tango carnavalesco, tango meditativo, tango de salão, tango fado, tango habanera, tango*

milonga e um *tango argentino*."[40]

Numericamente, estes títulos são escassos. Mais importante é o título *tango brasileiro* que, segundo Mozart de Araújo, comparece em onze peças: "... trazendo todas data posterior à divulgação do tango argentino na Europa, aí por volta de 1914. O sucesso do tango platino em Paris impôs a discriminação da nacionalidade: tango argentino, tango brasileiro."[41]

Além disto, a produção maior de tangos por Nazareth cai no século XX, terminando em 1930, "... ano em que compôs o tango *Pingüim*, ainda inédito."[42]

Conforme já dissemos, os acompanhamentos nos tangos de Nazareth oferecem uma multiplicidade de fórmulas ainda maior do que nos autores anteriores. As linhas melódicas apresentam, ao lado de segmentos sincopados, às vezes a mais perfeita quadratura. Realmente a síncope interna, seja na mão esquerda, seja na direita, não é onipresente. Mas não deixa de ser freqüente. Diante do que foi dito, cabe a pergunta: *por que, a despeito da multiplicidade rítmica apontada, os tangos de Nazareth são tão brasileiros (mais propriamente cariocas), tão inconfundíveis em seus traços - a despeito de o nosso tango não ser um gênero definido como, por exemplo, a valsa - e, ao mesmo tempo, tão pessoais?*

O tema mereceria uma análise musical mais detalhada, não só dos tangos de Nazareth, como também dos produzidos anteriormente. Diante da tarefa que nos propusemos, não teríamos condições de tempo, nesta altura, de nos aprofundarmos num trabalho de pesquisa tão vasto.

Deixando de lado o já citado tango *Joana do Arco*, de G. Cardim, pudemos constatar, a partir da década de 1880, a existência de tangos cantados. Só alguns exemplos: uma peça intitulada simplesmente *Tango*, de Chiquinha Gonzaga ("cantada pelo actor Machado ..."); *Frotzmac - Revista dos Acontecimentos de 1888*, de A. Rubio; *Muqueca, Sinhá - Tango Bahiano* ("Cantado pela Atriz Aurélia Delorme na Revista de 1888 O Bendegó"), de J.A. Pinto. Outros tangos são puramente instrumentais.

A produção de tangos nas primeiras décadas do século atual é, deixan-

---

40 - Araújo, Mozart de. *Ernesto Nazareth.* IN: Revista Brasileira de Cultura, nº 14, 1972, Conselho Federal de Cultura, Rio, p. 21.

41 - Ibid., p. 21.

42 - Ibid., p. 21.

do de lado os de Nazareth, bastante abundante. Entre os exemplos temos um tango *Os-8-Batutas,* editado por Vieira Machado & Cia., Rio, 1919, com a menção "Sucesso do Salão de Espera do CINE PALAIS". A música é de Pixinguinha. Na contracapa são anunciados numerosos tangos do repertório do referido conjunto, ao lado de não menos numerosas polcas e alguns sambas.

O tango brasileiro, nessa época, continua, como já dissemos, "flutuante em suas caraterísticas rítmicas". Às vezes a palavra é empregada para o que nada tem a ver com tango. Na década de 1930, praticamente desaparece.

Aparentemente os *tanguinhos* de *Marcelo Tupinambá,* pseudônimo de *Fernando Lobo* (Tietê, 1889 - São Paulo, 1953), representam a continuação paulista da tradição dos tangos cariocas.

Na realidade, porém, as coisas são um pouco diferentes. Em primeiro lugar, os numerosos tanguinhos de Tupinambá, que tivemos o ensejo de examinar, apresentam no acompanhamento uma uniformidade notável da seguinte fórmula rítmica:



Ora, esta fórmula, ou alguma variante próxima, é típica do maxixe. Na verdade, examinando bem as coisas, a fórmula já pode ser encontrada em lundus da década de 1850, portanto bem antes do aparecimento do tango brasileiro ou do maxixe (ver, por exemplo, os lundus *Os Beijos de Frade,* de H.A. de Mesquita ou o *Lundu das Beatas,* de J. da S. Ramos). Talvez o velho lundu tenha sido, pela sistematização deste tipo de acompanhamento, a raiz última.

O primeiro sucesso de Marcelo Tupinambá data de 1914. Suas composições eram executadas por conjuntos musicais famosos na época (inclusive *Os-8-Batutas*). Singular, dentro de sua posição de músico popular, é o fato de ter musicado versos de Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, etc.

O lado importante da música de Tupinambá não foi o ritmo. Costuma haver concordância, quanto a isto, entre os autores. Seu forte foi a melodia. Em 1955, escreve Duprat Fiuza na *Revista da Música Popular,* nº 9, Rio

(p. 22): "...suas numerosas melodias, escritas na maioria baseadas em temas do folclore paulista, lhe deram renome quando há cerca de quarenta anos eram divulgadas com sucesso assinalado e perdurável..."

Mario de Andrade foi o que melhor penetrou na essência estética dessas melodias em conferência realizada em São Paulo (1926): "...a tristura de Marcelo Tupinambá é uma tristura gostosa de se escutar, é franca, é molenga, é caldo-de-cana, é melado grosso, nem bem tristura, antes a lombeira do corpo amulegado pelo solzão do Brasil, espírito de fatalismo e de paciência. Nazaré (sic) não sabe ter essa tristeza sonora e chiando, que não faz mal."[43]

Quanto ao aspecto rítmico, não podemos deixar de registrar o seguinte depoimento de Mário de Andrade: "Marcelo Tupinambá conserva-se dentro de um ritmo mais comum, sem que por isso possa chamar-se de vulgar. Não raro o movimento sincopado estabelece-se unicamente no primeiro tempo. É mesmo a fórmula mais usada por ele." Mais adiante comenta ainda: "É curioso notar-se que essa constante rítmica, usada como fórmula básica por Tupinambá e a grande maioria dos compositores de maxixes, muito inferiores a ele (e de que apenas se poderia lembrar ainda o autor de *Pemberé*, Eduardo Souto) não era muito comum no século XIX, no qual apenas se delineia."[44] Esta última asserção é, conforme vimos, um pouco exagerada.

E mais este depoimento de Renato Almeida: "Entre outros compositores de maxixes, há a referir Marcelo Tupinambá, que fez o maxixe caboclo de acento triste e predomínio melódico, embora lhe desse a denominação de tanguinho."[45]

Já os títulos de alguns tanguinhos de Tupinambá confirmam aspectos há pouco abordados: *Que Sodade!...; Viola Cantadera; Tristeza de Caboclo; Toada; Sou Batuta;* etc.

---

43 - Andrade, Mário de. IN: Revista da Música Popular, nº 3, dez. 1954, Rio, p. 32.

44 - Andrade, Mário de. *Música, Doce Música.* Martins, S.Paulo, 1963, p.117.

45 - Almeida, Renato. *História da Música Brasileira.* F. Briguiet & Cia., Rio, 1942. 2ª ed., p. 191.

VIÓLA CANTADÊRA.

Preço 1$000.

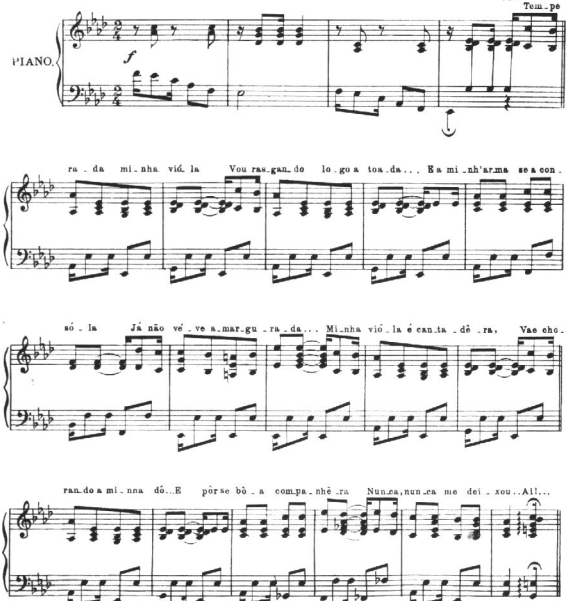
Repertorio dos duettistas:
"OS GARRIDOS"

Tanguinho.

CANÇÃO SERTANEJA.

Da opereta sertaneja
"SCENAS DA ROÇA"
original de Arlindo Leal

Marcello Tupynamba.



Propriedade de Sotero de Souza, *Editor S. Paulo.* S.101 S.

Ilustração nº 9 – 1ª pág. de música de "Viola Cantadera" de Tupynambá - Campassi & Camin - Rua Líbero Badaró, 135 - S. Paulo.

Não foram poucos os autores de tanguinhos e tangos em São Paulo. Por exemplo: o já citado *Eduardo Souto* (1882–1942); *José Gomes de Abreu* (o Zequinha de Abreu) (1880–1935).

Antes de estudarmos a influência do tango brasileiro nos compositores do *Modernismo*, é importante relembrar o *Tango Brasileiro* de Alexandre Levy, composto em 1890. O acompanhamento deriva, nitidamente, da *habanera,* abrasileirado pela síncope interna no primeiro tempo, em boa parte da peça. A confluência da *habanera* com o lundu é evidente. E a linha melódica, depois da barra dupla, não nega, como o ritmo da *habanera*, a descendência espanhola.

Pelo que conseguimos apurar, o tango brasileiro teve pouca ressonância entre os compositores do *Movimento Modernista*. Mas teve. Por um lado Nazareth e, por outro, conforme já dissemos, os tangos em geral.

Segundo a publicação relativa à *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Ernesto Nazareth* (1963), organizado por Mercedes Reis Pequeno, chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional (Rio), o *Choros* nº 8, para orquestra, de Villa-Lobos, composto em 1925, foi inspirado no tango *Turuna* de Nazareth. Foi a única referência ao tango que encontramos na obra de Villa-Lobos. Possivelmente haja influências indiretas ou disfarçadas em certas obras do autor dos *Choros*.

Frutuoso Viana contribuiu com dois *Tanguinhos* que talvez se situem na linha dos tanguinhos de Tupinambá. Mignone, a julgar pelos títulos do catálogo de suas obras, pouco se interessou pelo tango: encontramos apenas um *Tango Brasileiro* para piano. Também Camargo Guarnieri não teve muita inclinação para o lado do tango. Entre os pouquíssimos exemplos, citamos o *Tanguinho para Miriam*, da coletânea para piano *As Três Graças*, que não se assemelha, pela sua estrutura polifônica, nem aos tangos de Nazareth, nem aos tanguinhos de Tupinambá.

Se percorrermos os catálogos de outros autores, procuraremos em vão algum tango brasileiro.

A história do *tango brasileiro* terminou com a entrada da década de 1930. Fazendo um retrospecto, não pode haver dúvida: seu maior cultor, aquele que fixou para sempre, no patrimônio cultural brasileiro, este gênero pouco rígido quanto aos esquemas rítmicos, foi Ernesto Nazareth.

Não podemos deixar de concluir este capítulo com uma observação magistral de Mário de Andrade: "Nazaréth (sic) é um virtuose do ritmo. A síncope na sua mão é como o jogo de bolas na mão do pelotiqueiro. Faz dela

o que quer. Ela se transfigura, move-se dentro do compasso, irriquieta e irregular, num saracoteio perpétuo. Sem nunca perder o caráter brasileiro, as músicas de Nazaré já são pura arte de ficção."[46]

O MAXIXE

Em 1926, quando a Cultura Artística de São Paulo apresentou Nazareth em concerto público, Mário de Andrade disse na ocasião:

"A contradição de que os tangos de Ernesto Nazaréth (sic) possuem rítmica do maxixe e este é que se dança com eles, não tem valor nenhum. As próprias *habaneras* são maxixáveis desde que a gente lhes imprima andadura mais afobada. E justamente quando Ernesto Nazareth estiver executando, os senhores porão reparo em que *ele imprime aos tangos andamento menos vivo que o do maxixe*. Na verdade, Ernesto Nazaré não é representativo do maxixe, que nem Eduardo Souto, Sinhô, Donga e o próprio Marcelo Tupinambá, este uma variante provinciana da dança originalmente carioca. Ernesto Nazaré poderá quando muito ser tomado pelo grande anunciador do maxixe, isto é, da *dança urbana genuinamente brasileira, já livre do caráter hispano-africano da habanera*."[47] (O grifo é nosso.)

A asserção de que Nazareth poderia ter sido o "anunciador do maxixe", carece de fundamento histórico. O compositor tinha, isto é sabido, ojeriza a esta palavra.

E o nome da dança ? Qual seria sua origem ?

Limitar-nos-emos à apresentação de três hipóteses. Em *Música, Doce Música*, Mário de Andrade, ao retificar um trecho da biógrafa de Chiquinha Gonzaga, Marisa Lira, fornece informações interessantes:

"Num outro passo do seu livro ainda Mariza Lyra dá como de aceitação definitiva a versão sobre a origem da palavra 'maxixe', para designar a nossa dança urbana que antecedeu o samba carioca atual. Conta-se que essa designação derivou de um indivíduo que numa sociedade carnavalesca do Rio, chamada os *Estudantes de Heidelberg*, dançou de maneira tão especial e convidativa que todos começaram a imitá-lo. Esse indivíduo tinha o

---

46 - Andrade, Mário de. *Música, Doce Música*. P. 117.
47 - Ibid., p. 125.

apelido de Maxixe; e como todos principiassem a dançar como o "Maxixe", em breve o nome do homem passou a designar a própria dança. Ora, quem deu esta versão fui eu, que a ouvi do compositor Villa-Lobos que por sua vez a teria ouvido de um velho, carnavalesco em seu tempo de mocidade, freqüentador dos Estudantes de Heidelberg e testemunha do fato. A versão é muito plausível, nada tem de extraordinária. Mas eu a dei com as devidas reservas, pois me parece que a coisa carece de maior confirmação. O que eu apenas fixei é que o maxixe, como dança carioca, apareceu na década que vai de 1870 a 1880, e isso coincide, de fato, com a existência dos Estudantes de Heidelberg. Não conheço texto algum de 1870 em que a palavra apareça. Em 1880 ela principia freqüentando regularmente as revistas e jornais do Rio. Mas as minhas pesquisas pararam nisto, eu levado por outros interesses mais profundos."[48]

Um exemplo para ilustrar. Diz Tinhorão que: "... o cronista França Júnior, em uma de suas crônicas no O Globo Ilustrado, do Rio de Janeiro, publicadas de 1881 a 1882, aponta o nome maxixe como gíria, sinônimo de *forrobodó* e *xinfrim*, e significando baile em 'habitação modesta'."[49]

Tinhorão, aliás, apresenta uma segunda hipótese sobre a origem da palavra, também plausível se levarmos em conta aspectos históricos que serão vistos mais adiante.

"O próprio nome de maxixe que a dança tomara pela década de 1870 era usada ao tempo para tudo quanto fosse coisa julgada de última categoria. Talvez até porque o maxixe, fruto comestível de uma planta rasteira, fosse comum nas chácaras de quintal dos antigos mangues da Cidade Nova, onde nasceu a dança, e também não tivesse lá grande valor. O certo é que, quando em 1884 um grupo de apaixonados por corridas de cavalo fundou nos antigos alagadiços da Vila Guarani, na Praia Formosa, o Prado Guarani, a má qualidade dos animais inscritos, e das próprias pistas e arquibancadas, levou o povo a apelidá-lo imediatamente de maxixe."[50]

Jota Efegê, em aprofundado estudo do maxixe, cita, entre outras, a seguinte hipótese, também vinculada à planta denominada maxixe:

---

48 - Ibid., p. 332.

49 - Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1974, p. 63.

50 - Ibid., p. 59.

"Uma dessas suposições, valendo pelo simbolismo que lhe serve de base, é a de que o fruto do maxixeiro (planta) sendo formado por muitas centenas, talvez milhares de sementes agrupadas, ou, dizendo melhor, apinhadas em seu âmago, assemelha-se aos bailes de ínfima classe, os *crioulléus*. Tais bailes, realizados em pequenas salas, com muitos pares comprimindo-se em dança estabanada, rebolante, despreocupados da etiqueta e num *agarramento* antifamiliar, sugeriram a alcunha, a designação. Essa designação foi aceita por Antenor Nascentes, que com ela avalizou o verbete *Maxixe* em *A Gíria Brasileira* (pág. 117), dizendo: 'Antigamente também se chamava assim o salão onde, com entrada paga, se dançava o maxixe'." (*Maxixe - A Dança Excomungada*. Conquista, Rio, 1974)

Tudo que foi exposto até aqui nada diz respeito à música do maxixe. Como a nossa atenção se concentra neste aspecto do maxixe, voltaremos mais adiante ao assunto.

Ao estudarmos a época em que se originou o maxixe, devemos ter em mente que, dado o lugar de origem por um lado, e, por outro, a "indecência" da coreografia, segundo o conceito da moral oficial da época, deve ter decorrido um bom tempo até que peças denominadas maxixes fossem escritas (o pessoal da Cidade Nova tocava de "orelhada"), impressas, comentadas em jornais e revistas, ou mesmo anunciadas como atrativo de *gafieiras*.

Estudos exaustivos e bem sistematizados realizados por Jota Efegê levaram este autor a fixar 1880 como o ano do primeiro registro da palavra. Eis a notícia da *Gazeta da Tarde*, de 29/11/1880, na qual aparece um derivado da palavra maxixe, grafado com *ch*, o que, para a época não tem nada de estranhável.

"U.R. - *Primeira Sociedade do Catete* !!! - Poucas machicheiras ..., grande ventania de orelhas na sala ... Parati para os sócios em abundância. Capilé e maduro para as machicheiras não faltou, serviço este a capricho do 1º orelhudo dos Seringas. - *O Poeta das azeitonas*."

Comenta Jota Efegê que o parati e o capilé (refresco vulgar) afastam qualquer dúvida quanto à qualidade do lugar.

Quanto ao aparecimento do maxixe no teatro, voltemos a Tinhorão:

"O primeiro a dançar um maxixe no teatro, para um público de nível médio, foi, ao que tudo indica, o ator Vasques. (...) Assim, quando em 17 de abril de 1883 Francisco Correia Vasques realizou no Teatro Santana um espetáculo em seu benefício, incluiu uma cena cômica de sua autoria intitulada *Aí, Caradura* !, cuja maior atração eram trechos cantados e dançados de

maxixe."[51] Musicalmente, terão sido realmente maxixes ? Ou então: existia, na época, um gênero musical definido, chamado maxixe ? Ou tratava-se apenas de um tipo especial de coreografia adaptável aos mais diversos gêneros musicais ?

Em relação ao caso do ator Vasques, Tinhorão ainda diz que a orquestra devia atacar uma *polca-tango* ! Quem sabe se os maxixes em questão não eram apenas a coreografia dele (ou, quiçá, um caricatura) ? Concluir desse episódio que o termo polca-tango era uma espécie de disfarce do maxixe, parece-nos precipitado. E, além do mais, para que disfarçar ? , se o chocante para as classes mais "finas" era justamente a coreografia do maxixe (e, talvez, algumas letras).

Mas vamos ao ponto de partida sócio-geográfico do maxixe: a Cidade Nova, bairro carioca surgido nas vizinhanças do Canal do Mangue, depois dos aterros, realizados por volta de 1860. Tinhorão explicará melhor o que interessa:

"O bairro da Cidade Nova, situado na paróquia de Santana, era, pelo recenseamento de 1872, o mais populoso da cidade, com seus 26.592 habitantes, e revelava uma particularidade: 22.931 desses habitantes, a quase totalidade, se declarava fluminense, o que explicava muita coisa. Como a decadência da cultura do café no Vale do Paraíba estava no auge, isso queria dizer que o excedente de mão de obra era atraído pelo centro urbano mais importante, que era a Corte, e sua chegada correspondia ao período de uma *Cidade Nova,* pobre e fedorenta, nascida dos mangais. E tanto isto era verdade, que, nessa população, nada menos de 3.836 pessoas eram de cor preta, sendo 1.440 africanos livres e 1.396 escravos, empregados por seus senhores em serrarias, em construções e em fundições de metais.

"A mestiçagem que logo se estabeleceu nesse núcleo de população urbana pobre também poderia ser claramente explicada pelos dados colhidos nesse primeiro censo nacional de 1872: na área da *Cidade Nova* havia 8.010 portugueses, o que indicava a presença de imigrantes recentes, levados logicamente a morar ao lado dos negros pela comodiade dos aluguéis."

Um pouco mais adiante, comentando os resultados da promiscuidade que fatalmente se instalara aí, diz o pesquisador:

"A primeira criação foi a dança. Tão presos ainda ao ritmo dos batu-

---

51 - Ibid., p. 60

ques que os negros cultivariam aí, em terrenos baldios, ao lado dos lundus dançados com umbigadas por mestiços e brancos, a gente da Cidade Nova seria levada a adaptar o miudinho dos sapateadores daquelas danças de rodas à rígida marcação dos três passos básicos da polca."

E, para completar a citação, ainda esta descrição importante:

"Quando a novidade da dança de par permitiu o enlaçamento dos corpos, a tendência dos bailarinos foi a de estilizar esses movimentos, através da criação de uma série de passos mais tarde conhecidos por nomes como *cobrinha, parafuso, balão caindo* e *corta capim,* todos bastante expressivos para darem idéia de quão coleante, remexido, balouçante e ágil de pés viria a ser o maxixe."[52]

A expressão "dança de par" refere-se, naturalmente, à polca.

Nascido na classe da miséria, o maxixe - considerado, inicialmente, dança indecente pelas classes mais elevadas - acabou, no entanto, conquistando estas mesmas classes, via teatro de revista, bailes de sociedades carnavalescas, etc., e por força do apelo a impulsos reprimidos. Vejam este exemplo de práticas mais "reservadas", narrado por Tinhorão:

"Numa época de tantos preconceitos, em que até nas aulas de dança treinavam homens com homens (a primeira escola de danças com moças é de 1877), esses 'indivíduos do comércio', que representavam a nova burguesia citadina, trataram de arranjar as coisas de molde a afastar dos seus clubes as esposas e filhas. Assim, ao mesmo tempo em que, na rua da Vala (hoje Uruguaiana, no Rio), o empresário francês Joseph Arnaud criava num galpão o *Alcazar Lyrique,* trazendo francesas para dançarem e cantarem o chamado *gênero alegre,* aqueles senhores respeitáveis do comércio marcavam reuniões noturnas para tratar do carnaval e de política (os clubes tiveram papel saliente na campanha da Abolição), mas faziam-nas terminar sempre em jantares e bebedeiras com as amantes, *francesas* e mulheres livres em geral.

"Dessa forma, tão logo esses honestos chefes de família tomaram conhecimento de que, para os lados da Cidade Nova, negros, mestiços e brancos das últimas camadas cultivavam uma dança que lhes permitia empernar as mulheres com toda a liberdade, não é de estranhar que tivessem procurado logo seguir-lhe literalmente os passos."[53]

---

52 - Ibid., p. 56.

53 - Ibid., p. 58.

E assim, aos poucos, o maxixe foi se difundindo até tornar-se, durante o início do século atual, a manifestação musical popular urbana mais importante do Rio, projetando-se, inclusive, até a Europa.

Tendo em vista a preexistência do lundu-dança (e também canção), não nos parece correto afirmar, como já temos visto, *ser o maxixe a primeira dança puramente brasileira.*

Relativamente às componentes rítmico-melódicas do maxixe durante o período de sua formação, só nos resta fazer conjeturas. Claro está que descrições literárias da época tem o seu valor; mais importantes, porém, seriam gravações (que ainda não existiam aqui na época) e partituras. Pensando na década de 1880, existirão partituras de autênticos maxixes ? Lembrando que o povo, criador do maxixe, tocava de "orelhada", não vemos onde descobrir partituras anteriores à penetração dessa dança nas camadas mais elevadas da população. Isto, talvez, só se tenha dado a partir da década de 1880. Talvez.

Pretender remediar a situação, como tem acontecido, dizendo que os tangos brasileiros impressos nessa época seriam, na verdade, maxixes, não passa de arbitrariedade. Alguém, no entanto, poderá apontar - mas só em época posterior à que estamos considerando - para a eventual semelhança ou até identidade entre o ritmo de algum tango e o ritmo caraterístico do maxixe. De fato, é indiscutível que tem havido confusões. Estas, porém, segundo nossa convicção, não autorizam uma generalização que leve ao estabelecimento de uma identidade entre os dois gêneros. Estamos falando aqui do ponto de vista musical.

A enorme difusão da polca pelas camadas populares, confirmada, em termos literários, por descrições da coreografia e menção do nome da dança, permite dizer com segurança que essa dança européia (já nacionalizada, nessa altura) foi uma das componentes fundamentais do maxixe. A outra foi, sem dúvida, o velho lundu (dança e canção), fato que, além de outras fontes e conjeturas, pode ser comprovado pelo exame das partituras ainda acessíveis.

O estudo comparativo de numerosos maxixes, impressos desde os primeiros anos do século em curso (enraizados, naturalmente, no anterior), permitiu-nos chegar à conclusão de que a *habanera* não exerceu influência perceptível sobre o maxise. As raras exceções só confirmam a regra.

Outra conclusão foi a de que o ritmo de acompanhamento predominante — cremos que se pode chamá-lo de típico — é o que vem exemplificado abaixo. O famoso "samba", *Pelo Telefone,* de Ernesto dos Santos (o Don-

ga), registrado na Biblioteca Nacional sob o nº 3295, em 16/12/1916, não deixa de ser um maxixe.

O esquema básico de acompanhamento é o seguinte (compasso 10 em diante):



Claro, podem ocorrer variantes, mas estas, em geral, não alteram fundamentalmente o esquema apresentado. Chama a atenção o aparecimento da síncope só no primeiro tempo do acompanhamento. E o sincopado das linhas melódicas lembra – é óbvio – o velho lundu-canção.

Em comparação com o tango brasileiro, o maxixe parece-nos mais uniforme em suas características, mais definido como gênero.

Concordamos, pelo exposto, com Mozart de Araújo que, ao comparar as duas danças, diz que elas "não se confundem, quer do ponto de vista da coreografia, quer do ponto de vista da realização musical..." [54].

Com a entrada do século XX, o maxixe começou a tomar conta do Rio (deixando de lado alguns núcleos de resistência pertinaz). Aliás, a letra do *Maxixe Aristocrático,* da *Revista em 3 Actos, 11 Quadros e 3 Apoteoses,* de Tito Martins e Bandeira de Gouvêa, com música de José Nunes, intitulada *Cá e Lá...,* chega a ter um cunho meio profético:

O maxixe aristocrático,
Ei-lo que desbancará
Valsas, polcas e quadrilhas.
Quantas outras danças há!

A estréia da revista deu-se no Rio em 1904. O exemplar do referido maxixe que temos em mãos já é a 10ª edição.

---

54 - Araújo, Mozart de. Obra cit. p. 24.

CÁ E LÁ...

Revista em 3 Actos, 11 Quadros e 3 Apotheoses
de Tito Martins e Bandeira de Gouvêa

MAXIXE ARISTOCRATICO — Musica de JOSÉ NUNES

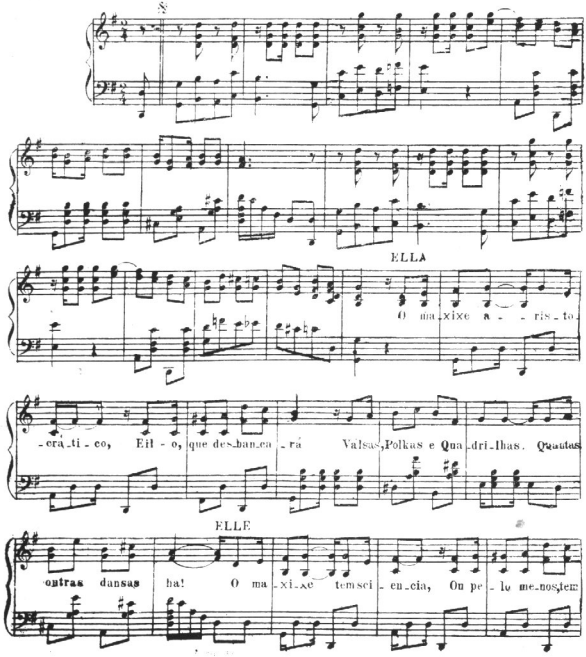


Ilustração nº 11 – 1ª pág. musical de "Cá e Lá", Composto em 1904, Rio de Janeiro, por Nascimento e Silva, Rua do Ouvidor, 175.

É compreensível que o maxixe, tendo se adonado do Rio, partisse daí para outros estados. Chegou, inclusive, a ter repercussão na França, por volta de 1910, e, a seguir, em outros países da Europa, graças ao baiano Antônio Lopes de Amorim (o *Duque*). A quem estiver interessado em maiores detalhes, recomendamos o livro de José Ramos Tinhorão: *Pequena História da Música Popular.*

Na década de 1920, o maxixe entra em declínio; ao mesmo tempo o *samba* urbano vai em busca de seu modo de ser próprio. Como sempre acontece no campo da produção musical popular (e também da erudita), a oferta é imensa, mas o que há de original, de valioso, capaz de resistir ao tempo — juiz implacável — é pouco. Não será com atitudes populistas ou com iniciativas empresariais, as primeiras pretendendo atribuir a tudo que vem do povo valor indiscutível e as outras querendo forçar as coisas na base de grandes capitais, que se beneficiará a história da nossa música popular. A única saída para uma correta apreciação dos fatos é, em nosso entender, o critério estético, baseado não só na sensibilidade natural, mas em horizontes suficientemente amplos no campo da história e estética musicais.

É dentro desta perspectiva que devemos compreender Mário de Andrade quando diz, no artigo *Originalidade do Maxixe* (com o qual, aliás, não concordamos em todos os pontos): "E antes de mais nada, vou afirmando desde logo, que o meu entusiasmo por ele (maxixe) é muito relativo. Como toda produção folclórica urbana do mundo, ele tem doenças hereditárias temíveis. A principal de todas é a banalidade." [55] Numa época em que o conceito de banalidade parece não existir mais, esta frase deveria incitar à reflexão.

Escassa foi a influência deixada pelo maxixe nas obras dos compositores eruditos do Modernismo. Peças denominadas maxixes não encontramos no catálogo de obras de Villa-Lobos. Francisco Mignone compôs um *Maxixe* (1925) para orquestra, outro para piano (1928); nas *4 Peças Brasileiras* (1930), a segunda intitula-se *Maxixando.* Este último termo aparece também na *Suíte Infantil* (1929) de Camargo Guarnieri, para orquestra. No mesmo ano compôs *Três Danças,* para canto e orquestra, sendo a última um *Maxixe.*

Talvez tenha havido influências do maxixe não indicadas pelos títulos, influências, quem sabe, às vezes fugitivas, às vezes mais pronunciadas, mais próximas do popular ou mais transfiguradas.

---

55 - Andrade, Mário de. *Originalidade do Maxixe.* IN: Revista Ilustração Musical, ano I, nº 2, 1930, p. 45.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA DE CARNAVAL

Aos leitores interessados em aspectos do velho *entrudo* (do latim *introitu,* conforme o Aurelião) e na passagem deste para o carnaval, aqui no Brasil, recomendamos especialmente obras como *Pequena História da Música Popular,* de José Ramos Tinhorão; *Folclore das Festas Cíclicas,* Rossini Tavares de Lima; *História da Música Brasileira,* de Renato Almeida.

No tocante às origens da música de carnaval brasileira, Tinhorão é bem definido: "A música de carnaval – pelo menos a produzida especialmente para ser cantada durante os três dias de brincadeira – é uma criação dos últimos anos do século XIX." [56]

Um exemplo que marcou época é a marcha *Ó Abre Alas!*, composta em 1899 por Chiquinha Gonzaga para um rancho carnavalesco. Antes de historiarmos o surgimento dessa música, que durante muitos anos foi uma das mais cantadas nas épocas de carnaval, uma nova consulta ao Aurelião: *Rancho Carnavalesco.* Bras., RJ. *Bloco carnavalesco ou grupo de foliões que percorrem as ruas dançando e cantando em coro as músicas mais populares do carnaval, ou a marcha característica do grupo, desfilando em préstito e geralmente levando estandartes alegóricos.* A palavra rancho, que vem do espanhol *rancho,* designa, em termos mais amplos, grupo de pessoas em passeio, marcha, jornada ou trabalho.

Vejamos agora como surgiu a música de Chiquinha. A narração é de Marisa Lira:

"Aproximava-se o carnaval de 1899. De fronte à casa de Chiquinha Gonzaga, no Andaraí, um cordão desesperava a vizinhança com os ensaios dos cânticos e danças, em barulheira infernal.

Chiquinha pôde apreciar, certa vez, as evoluções dos figurantes, vendo os negros caminharem aos arrancos, em negaças, requebros e contorções incríveis, em ritmo estranho.

Era o cordão Rosa de Ouro.

Uma tarde de domingo, foi procurada por uma comissão, três ou quatro negros fortes, de largas calças bombachas (como se dizia então), fraques pretos, colarinhos muito altos e chapéus de coco; esperavam-na de pé. Vi-

---

56 - Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. P. 105.

nham pedir um obséquio: fazer a música para o cordão Rosa de Ouro.

A compositora nada sabia negar e a comissão saiu certa que teria a música.

Inspirando-se no ritmo estranho dos negros, nos seus passos coreográficos originais, na alegria ruidosa, Chiquinha pôde compor o famoso:

Ó Abre Alas!
Que eu quero passar
Eu sou da lira
Não posso negar.

Ó Abre Alas!
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar.

E Rosa de Ouro ganhou mesmo." 57

No decorrer do tempo, e pensando inicialmente no Rio de Janeiro, dois gêneros de música impuseram-se para a movimentação dos cordões e ranchos carnavalescos: a *marcha* e o *samba urbano carioca.* O último, de aparecimento posterior ao da primeira, desenvolveu-se, como gênero bem definido, ao longo da década de 1920. Ambos, marcha e samba, tornaram-se também música de dança em salões.

Mas não se pense que as coisas evoluíram de maneira simples e linear. Tinhorão constata: "Assim foi que, no início do século, enquanto os ranchos já modernizados desfilavam evoluindo lentamente ao som de músicas dolentes, e a gente da camada baixa berrava estribilhos anônimos de batuques, ou cantava chulas e quadrinhas soltas como:

Eu vô bebê
Eu vô me embriagá
Eu vô fazê barulho
Pra polícia me pegá.

O grosso da gente média continuava a divertir-se cantando, indistintamente, a marcha *Ó Abre Alas!*, de Chiquinha Gonzaga, o tango-chula *Vem Cá, Mulata,* de Arquimedes de Oliveira, a polca *No Bico da Chaleira,* do ma-

57 - Lira, Marisa. *Chiquinha Gonzaga*. P. 55.

estro João José da Costa Júnior, ou até — como aconteceu em 1913 — um *one-step* intitulado *Caraboo,* lançado pouco antes no palco do Teatro São Pedro, em versão brasileira, sob o título *Ó Minha Carabu.*" [58]

A marcha carnavalesca, sofrendo influências daqui e dali, acabou adquirindo uma feição "que pela sua extrema esquematização rítmica permanece praticamente inalterada, até hoje". Tinhorão ainda acrescenta — e estamos de acordo — que a marchinha "nem chegou, como aconteceu com o samba, a inspirar-se em motivos da tradição popular". [59]

De resto, se omitíssemos o estudo da marchinha carnavalesca, não haveria perda maior de substância na história da música popular brasileira.

O mesmo já não seria verdadeiro no caso do *frevo* (de ferver, frever em Pernambuco). Conviria fixar bem as frases incisivas com que Valdemar de Oliveira inicia seu trabalho *O Frevo e o Passo, de Pernambuco,* publicado no *Boletim Latino-Americano de Música* (1946), tomo VI:

"PERNAMBUCO (...) tem uma música e uma dança carnavalescas, coisa absolutamente sua, original, que se criou no meio do povo, quase espontaneamente, e se cristalizou depois, como um traço marcante de sua fisionomia urbana. Urbana, sim. Até seria mais justo dizer Recife, do que Pernambuco. Porque foi, de fato, no Recife, que isso tudo aconteceu. Foi no Recife dos fins do século XIX, começos deste, que a música foi aparecendo, conduzindo a dança, ou a dança se foi personalizando, sugerindo a música." E logo acrescenta: "É possível, porém, afirmar que o *frevo* foi invenção dos compositores de música ligeira, feita para o Carnaval, enquanto o passo brotou mesmo do povo, sem regra nem mestre, como geração espontânea." [60]

Conquanto a origem da coreografia do frevo fosse a *capoeira,* a música "surgiu de uma mistura heterogênea, cujos ingredientes têm menos interesse do que a criação coletiva que deles nasceu", diz ainda o autor citado. Esses ingredientes seriam: a modinha, o dobrado, a quadrilha, a polca e o maxixe.

Mais detalhes a respeito das raízes do frevo os leitores poderão encon-

---

58 - Tinhorão, José Ramos. Obra cit., p. 118.

59 - Ibid., p. 121.

60 - Oliveira, Valdemar de. *O Frevo e o Passo, de Pernambuco*. IN: Boletin Latino Americano de Música, tomo VI, 1946, Rio, editado pelo Instituto Interamericano de Musicologia. P. 157.

trar no referido trabalho de Valdemar de Oliveira. Destacamos apenas esta referência à influência do maxixe:

"O começo do processo de cristalização do *frevo* coincide, mesmo, com o apogeu do maxixe, naquela época em que Brandão Sobrinho, no Helvética, alucinava o Recife com os tremendos maxixes do 'Pra Burro!' e tudo quanto era casa de mulher onde se dançava era conhecida por 'maxixe', como o da Júlia Peixe-Boi, em Santo Antônio. Foi por esse tempo, de 1905 a 1915, que o frevo cresceu, ganhou fama e se batizou." [61]

Foi nosso intuito, neste capítulo, abordar sinteticamente os principais gêneros de música popular urbana que floresceram até o advento do Modernismo. O termo *popular* deve ser entendido aqui em sentido (urbano) o mais lato possível. Não há dúvida, com algum esforço de imaginação poder-se-iam estabelecer níveis dentro da faixa popular, níveis correspondentes às camadas econômicas, níveis de compreensão musical (que não coincidem, fatalmente, com os econômicos ou de instrução) e talvez outros. Partindo de um outro pólo de criação, o chamado erudito, poder-se-ia pensar no fenômeno da popularização o qual, absolutamente, não é raro.

Todas estas distinções, porém, só ajudariam a complicar um estudo que pretendíamos sintético. Num trabalho monográfico talvez teria sentido discutir, digamos, a maior ou menor popularidade do maxixe em relação ao tango brasileiro, naturalmente com base em variados e bem documentados levantamentos.

Em vista do exposto, não entramos aqui no estudo do samba urbano, cujo florescimento se dá depois do início do movimento modernista. Deixamos de lado também o estudo do aparecimento de um novo foco de influências: os Estados Unidos. De fato, a partir da segunda década do nosso século, a influência americana se torna progressivamente mais intensa. Inicialmente aparecem danças como o *one step* (step = passo) e o *fox-trot* (passo-de-raposa), esta uma das danças americanas mais características introduzidas com o *jazz-band* e que acabou se tornando comuníssima em nossos salões de dança. Claro, desta e de outras danças, viriam influências mais ou menos importantes sobre a nossa música popular. Na década de 1920, para citar apenas um

61 - Ibid., p. 162.

exemplo, encontramos até *chorinhos ragtime.*

O estudo da música folclórica, extremamente rica no nosso País e ainda hoje passível de descobertas, novas hipóteses, etc., está totalmente fora das nossas cogitações neste trabalho, pois exigiria um tratado à parte e uma competência no setor que não possuímos.

Ainda algumas breves referências a uma invenção que revolucionou em muitos sentidos a vida musical: o fonógrafo. Deve-se ao grande inventor americano Édison o aperfeiçoamento (1878) da primeira "máquina de falar", criada, no ano anterior, por Charles Cross. Durante vários anos as gravações eram feitas em cilindros. Em 1887, Emile Berliner, alemão imigrado aos Estados Unidos, inventa aí o disco (nossa antiga *chapa*) que passou a substituir, com vantagem, o cilindro. É supérfluo acrescentar que, dentro de pouco tempo, os inventos foram industrializados. No Brasil foi a Casa Édison, do Rio, que lançou os primeiros discos. Isto foi em 1902, ano em que a mesma casa pôde publicar um catálogo com mais de setenta músicas gravadas por seresteiros e violonistas da época. Mais informações a respeito da história das gravações no Brasil os leitores poderão encontrar em *Sambistas e Chorões*, de Lúcio Rangel (Ed. Paulo de Azevedo Ltda., S. Paulo, 1962).

Terceira edição

Este livro foi impresso por Editora Gráfica Metrópole S. A. para a Editora Movimento em agosto de 1990 no seu XXIII ano de Fundação.
143 / 90



Mais que um simples documento e registro de uma época,
pode-se notar neste trabalho
uma análise da constante integração e interinfluência
da música brasileira
em todos os seus níveis .

Mais um livro de valor da
EDITORA MOVIMENTO