

Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920):

trânsitos entre o erudito e o popular*

MÓNICA VERMES**

RESUMO: Neste artigo discute-se a vida musical no Rio de Janeiro no período entre 1890 e 1920, centrada especialmente nos teatros. O foco da discussão são as atividades dos músicos, transpondo fronteiras entre erudito e popular, fronteiras essas que servem tipicamente de pressuposto para as abordagens sobre a música no Brasil. Apresenta-se uma breve análise da historiografia musical tradicional quanto à diferenciação entre essas duas categorias e aponta-se para a permeabilidade entre elas, devido às características dos lugares em que se praticava música no Rio de Janeiro do período, aos tipos de repertório apresentado nos teatros e às peculiaridades do trabalho dos músicos.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro – música; Rio de Janeiro – teatros; Rio de Janeiro – músicos; Música popular; Música erudita.

Music and musicians in Rio de Janeiro theaters (1890-1920): transits between art and popular music

ABSTRACT: In this article we discuss the musical life in Rio de Janeiro in the period between 1890 and 1920, concentrated especially on the theaters. The focus of the discussion is the activities of musicians, crossing boundaries between art and popular music, boundaries that typically serve as assumption for the approaches to music in Brazil. The paper presents a brief analysis of the differentiation between these two categories in traditional musical history manuals and points to the permeability between them, due to the characteristics of the venues in which music was practiced in Rio de Janeiro during this period, the types of repertoire performed in theaters, and the features of the musicians' work conditions.

KEYWORDS: Rio de Janeiro – music; Rio de Janeiro – theaters; Rio de Janeiro – musicians; Popular music; Art music.

* O levantamento e análise das atividades nos teatros cariocas e sua recepção na imprensa entre 1890 e 1920 é objeto do projeto de pesquisa *Música nos teatros cariocas: repertório, recepção e práticas culturais (1890-1920)*. O projeto está dividido em duas partes, 1890-1905 e 1905-1920, a primeira das quais está em fase de conclusão. Ela é tema de um estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp e conta com financiamento do CNPq.

** **Mónica Vermes** é musicóloga e professora associada na Universidade Federal do Espírito Santo, onde lidera o Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora do MusiMid – Grupo de Pesquisa em Música e Mídia, do NOMOS – Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do Grupo de Pesquisa História e Música (Unesp). Realiza atualmente um estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp, onde desenvolve o projeto *A Música nos Teatros Cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)*, projeto financiado pelo CNPq. Participa regularmente de congressos e outros encontros acadêmicos no Brasil e no exterior (Argentina, Canadá, Chile, Cuba, Itália, Turquia, Espanha) e apresenta o programa semanal *Lugar da Música* na Rádio Universitária (UFES). **E-mail:** mvermes@gmail.com

O público carioca gostava de música. Constatação disso é o comentário de Machado de Assis em crônica de 11 de agosto de 1878:

Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, o que o fluminense mais adora é a boa música. Haverá, e não raros, os que jamais possam suportar uma cena do *Cid* ou um diálogo do *Hamlet*, que os achem supinamente amoladores, tanto como os antigos dramalhões do Teatro de São Pedro; mas nenhum há que não se babe ao ouvir um dueto. E isto vem desde a infância; nas escolas aprende-se a ler a carta de nomes cantando; e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio. (ASSIS, 11 ago. 1878)

Essa percepção ecoa na queixa de um crítico teatral do *Jornal do Commercio* publicada em 16 de março de 1895:

Pode-se assegurar que há muitos anos não temos arte dramática e apenas um ou outro representante que faz recordar os bons tempos em que em nossos teatros apareciam artistas dignos desse nome. Dizem alguns que a culpa desse desaparecimento viria da imprensa que não compreende a sua missão em matéria teatral, outros que a culpa é do público que foge do teatro quando se anunciam dramas ou mesmo comédias em que não há fados, tangos e outros excitantes [...]

Há uma diferença entre dois. Machado de Assis refere-se à ópera, o crítico do *Jornal do Commercio* às danças populares que animavam os vários subgêneros do teatro musical ligeiro que ocupavam os palcos cariocas, mas essa diferença talvez não seja tão importante se considerarmos que o público carioca se apropriava de um e de outro gênero de forma semelhante.¹

Mas, de fato, houve uma conversão massiva ao teatro musical atribuída geralmente às atividades do teatro Alcazar Lyrique, fundado no Rio de Janeiro em 1859 e responsável pela apresentação ao público carioca das operetas de Offenbach. Depois do enorme sucesso de *Orphée aux enfers* em 1865 (ficou mais de um ano em cartaz), os profissionais brasileiros de teatro passaram a produzir traduções, adaptações e obras novas ao estilo das operetas francesas. (FARIA, 2012, p. 219).

¹ Remeto aqui à observação de Cristina Magaldi (2004, p. xii) sobre a adoção de repertórios de música europeia no Rio de Janeiro do século XIX, de como não se trata necessariamente de uma reprodução de significados e valores: “Dada a maneira subjetiva pela qual a música adquire significado no momento de sua recepção, a identificação dos cariocas com vários estilos musicais europeus dependia de uma idealização interna e complexa da ‘música europeia’. Para eles, como para aqueles que viviam em Paris ou Londres, a ópera era o mais acabado símbolo de poder, mas os cariocas atribuiriam significados semelhantes de valor a outros gêneros e estilos importados da Europa, independentemente das conotações que lhes fossem dadas pelos europeus.”

A música parecia ser onipresente e o repertório que era apresentado nos teatros rapidamente migrava para outros meios: partituras, adaptações, novas canções, continuações e “a propósito”. Mesmo as obras dramáticas sérias recebiam muitas vezes números musicais. Tal é o caso da peça *O crime do padre Amaro*, adaptada do romance de Eça de Queiroz. A peça estreou em 25 de abril de 1890, depois de sucessivas proibições pela censura imperial, e com números de música encomendados a Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora associada ao teatro musical ligeiro. As peças musicais de Gonzaga logo (17 de maio de 1890) foram disponibilizadas em forma de partitura ao público, editadas pela casa Buschmann & Guimarães. Já em 02 de julho anunciava-se a apresentação do vaudeville *Os apuros do padre Amaro* e em 17 de outubro aparecia nos teatros um “a propósito”, quadro cômico inspirado pela peça, intitulado *A prisão do padre Amaro*. Além das peças musicais integrantes das obras teatrais, era frequente que se colocassem à venda músicas de compositores desvinculados da produção, mas inspiradas por uma peça. Melodias especialmente bem-sucedidas no apreço do público acabavam por ir parar nos realejos ou até mesmo nos festejos de rua do Carnaval.

Esse padrão de repertório era entendido por parte dos profissionais de teatro e de música e por parte significativa da imprensa como atestado de atraso e falta de sofisticação. Esse momento de transformação política é visto por muitos como propício para uma transformação, ensejando iniciativas reformistas, civilizatórias e modernizadoras. Mas, pensado de outra perspectiva, é um momento de consolidação, inclusive por limitações de ordem material, de um estado de permeabilidade entre circuitos paralelos interconectados pelo trânsito de músicos e público e pelo compartilhamento de espaços. É dessa permeabilidade que se perfaz aquilo a que José Miguel Wisnik, ao discutir o Modernismo brasileiro, identificou como “caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras” (2007, p. 56).

Neste artigo analiso o perfil da atividade teatral carioca entre fins de século XIX e início do século XX, a representação dessa atividade na historiografia da música brasileira, ressaltando as fronteiras estabelecidas entre um âmbito erudito e outro popular, e a observação da movimentação dos músicos (tipicamente anônimos)

entre espaços e repertórios diferentes e com pesos simbólicos diferentes, num momento de efervescência de projetos reformistas e em que começa a se consolidar uma indústria do entretenimento – com a chegada do cinema e dos discos.

Conceitos

A análise aqui apresentada apoia-se em três conceitos e perspectivas de análise, a “rede cultural” (*web of culture*) de Gary Tomlinson (1984), a “cena musical” (*music scene*) de Will Straw (1991) e os “mundos das artes” (*art worlds*) de Howard S. Becker (2008).

O conceito “rede cultural” (*web of culture*) se estabelece a partir do pressuposto de que “as obras de arte musical são codificações ou reflexos inscritos das ações criativas humanas, e portanto devem ser entendidas a partir de uma interpretação [...] do contexto cultural”² (TOMLINSON, 1984, p. 351). Ainda que não se trate aqui de obras artísticas singulares, mas de grandes categorias ou gêneros, importa entender de que forma escolhas feitas num âmbito daquilo que convencionalmente se tratava como “não musical” contribuem na delimitação de categorias e valores dentro de uma cena musical e a escolha de determinados projetos e repertórios em detrimento de outros.

“Cena musical” já era uma expressão corrente no meio da música popular (NEGUS, 1996, p. 22), quando de sua proposição como conceito por Will Straw, no artigo “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”. Segundo Straw, a cena musical seria “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências.” (STRAW, 1991, p. 373).³ O uso de “cena musical” aqui, no entanto, é mais amplo e elástico que o proposto por Straw, que o emprega no âmbito da música popular mediatizada (especialmente *rock* e *dance music*) da segunda metade do século XX.

² Esta e todas as demais traduções são nossas, salvo indicação contrária.

³ Tradução tomada de Napolitano (2002, p. 30-1).

O terceiro conceito, aqui empregado para refletir sobre o mecanismo de articulação dos diversos elementos que afetam a criação musical, é o conceito de “mundos das artes” (*art worlds*) de Howard S. Becker. A concepção de Becker se fundamenta em três pilares: primeiro, que a organização das atividades artísticas mobiliza uma grande quantidade de pessoas, “incluindo aquelas que convencionalmente não são consideradas muito importantes”, compreendendo aqui também os artefatos físicos; segundo, a ideia de que essas atividades se dão como processos, “nada acontece de uma vez, [...] tudo ocorre em etapas, primeiro isto, depois aquilo e que isso nunca para”; e, terceiro, que o estudo desses objetos e processos se beneficia de um estudo comparativo entre diferentes artes. (BECKER, 2008, p. xi, xii)

A partir desses três conceitos, ou perspectivas de análise, evidencia-se a relevância de uma investigação centrada em um dos aspectos da atividade musical carioca no período de nosso recorte cronológico (1890-1920): os teatros. Essas edificações, resultado de uma elaborada mobilização de recursos humanos e materiais, refletem projetos culturais, em sua construção e destinação primária e nas transformações em seus usos e atribuição de significados. Como aponta Becker, “[o]s membros dos mundos das artes coordenam as atividades pelas quais a obra é produzida tendo como referência um corpo de entendimentos convencionais materializados em uma prática comum e em artefatos empregados frequentemente.” (BECKER, 2008, p. 34) Em um momento de mudanças, como foi a virada do século XIX para o século XX, observaremos transformações e novos projetos que afetaram os usos e “entendimentos convencionais”.

Um quarto conceito, ainda que não tão precisamente definido, também será importante, o “circuito musical”. Circuitos musicais são entendidos aqui como configurações maleáveis que não se atêm a um determinado espaço ou a um determinado tipo de repertório, ainda que estes integrem a composição dos circuitos. O circuito é delineado a partir de vários elementos: o grupo organizador, os artistas profissionais/amadores participantes, o repertório, a forma de organização desse repertório em programas, um projeto musical/cultural/político mais ou menos explícito que conduz a atividade. Brunner (1985) fala em circuitos no âmbito da discussão das políticas públicas para a arte, Finnegan (2005) usa o termo para discutir as

atividades musicais profissionais e amadoras (o mundo musical) de uma cidade do interior da Inglaterra e conclui pela relevância dessa rede de atividades para a cultura num sentido mais geral (conceitual e geograficamente), Fonseca (2011) usa o trabalho desses dois autores para refletir sobre os chamados Pontos de Cultura implementados pelo Ministério da Cultura no Brasil. O conceito é extremamente útil para a discussão da vida musical carioca no período selecionado, pois permite uma saída das dicotomias tradicionais (popular/erudito; de elite/vinculado às camadas populares), dando lugar a uma observação de modos locais próprios de articulação da cena musical.

Música erudita, música popular e o trabalho dos músicos

Várias personalidades ligadas ao mundo da música erudita manifestaram-se, desde as últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do século XX, registrando sua insatisfação com a situação das orquestras destinadas à execução de música de concerto no Rio de Janeiro. Roberto Kinsman Benjamin (1853-1927), fundador do Clube Beethoven, queixa-se em artigo publicado a 15 de outubro de 1886 na *Gazeta de Notícias*:

[...] não possuímos número suficiente de professores capazes de formar uma boa orquestra. A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manietados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de um gênero trivial, forçados a assistir durante o dia a constantes ensaios de música de toda a espécie, menos de caráter elevado; se desejosos de tomar parte em algum concerto, tendo de caçar quem os substitua nos teatros - admira pouco que tenham escasso tempo e ainda menos inclinação para estudar, nem ocasião de alargar o conhecimento que têm das produções dos grandes mestres. Daí provém uma indiferença pelos intuitos mais elevados da arte musical, o mero interesse na música como meio de vida, e com isso aparece incontestavelmente uma negligência tanto de estilo como de forma, a qual, uma vez contraída, é difícil senão impossível desarraigar [...] (BENJAMIN apud PEREIRA, 2007, p. 47-48)

Também o crítico Oscar Guanabara (1851-1937) apresenta seus comentários sobre as práticas dos músicos de orquestra, ao fazer sua avaliação das condições de apresentação das óperas italianas no Rio, em artigo de 26 de outubro de 1895:

Não é nem podia ser numerosa a sua orquestra; não só por motivos de ordem econômica como pela necessidade de manter certo equilíbrio com as forças de cena; assim como não foi fácil arregimentar todos os elementos orquestrais para o desempenho de grandes óperas, sabido, como é, que os nossos professores passam muitos meses sem se reunirem para a execução sinfônica e que vivem desanimados pelos teatros tocando enfadonhas partituras de mágicas e revistas.

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) registra também sua queixa sobre o destino profissional de jovens virtuosos:

Provando-o, que valha a história destes últimos tempos. Virtuoses eméritos de piano, de violino, etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida. (CERNICCHIARO, 1926, p. 612)

As três passagens têm em seu eixo o entrelaçamento entre a organização profissional da área musical, sujeita a um mercado que demandava certos tipos de repertório mais do que outros, e um projeto artístico (ou projetos artísticos) que não consegue se consolidar, uma vez que não tem a possibilidade de satisfazer as necessidades materiais para sobrevivência dos músicos e que é incompatível técnica e esteticamente com a música “trivial”, “enfadonha” e “inferior” (empregando os adjetivos usados pelos autores citados) que parece manter reféns os músicos profissionais. Esses dois mundos que parecem opostos não estão isolados, ao contrário, estão entrelaçados, sendo compartilhados por/compartilhando os mesmos músicos que, entre as necessidades de sobrevivência e as convicções artísticas, transitam entre um e outro.

Tipicamente a abordagem dada às práticas e aos repertórios musicais é submetida a uma clivagem em duas grandes categorias: música erudita (associada a uma educação musical formal e à prática dos gêneros musicais do repertório europeu dos séculos XVIII e XIX) e música popular (abarcando grosseiramente todas as outras práticas musicais urbanas). Essa organização preliminar em duas grandes categorias tende a sugerir uma distribuição da vida musical em círculos mais ou menos estáveis e independentes constituídos em torno de camada social, gênero musical e espaço (por exemplo, elites – ópera – teatro).

Trabalhos recentes realizados principalmente na área de História têm evidenciado quanto essa ideia de uniformidade e independência é ilusória. Fernando

Antonio Mencarelli, em sua tese de doutorado *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, ao analisar a composição dos repertórios das companhias teatrais de fins de século XIX no Rio de Janeiro, aponta para a adoção de um repertório eclético, visando a atingir um espectro mais amplo de público:

Mesmo as companhias que se especializaram em operetas, mágicas e revistas vez ou outra encenavam dramas e comédias. Quando não o faziam com seu próprio elenco, abriam as portas dos teatros que ocupavam para outras companhias e atrações, imprimindo às casas de espetáculo o perfil eclético que ampliava sua penetração junto à população de espectadores. (MENCARELLI, 2003, p. 39)

Essa variedade de repertório dirigia-se a um público também variado. Andrea Marzano analisa a frequência aos teatros tendo como fonte a forma como estes eram representados nos romances da segunda metade do século XIX e, identificando o retrato sofisticado que se fazia de algumas dessas casas, conclui:

Não podemos ignorar que os romancistas da segunda metade do século XIX estiveram engajados no debate e nos projetos de civilização do Império, que se refletiram na defesa de um teatro elegante e europeizado. O mais provável é que tal engajamento tenha influenciado suas descrições dos espetáculos e plateias, contribuindo para a construção de uma memória glamourosa a respeito sobretudo dos teatros Lírico e São Pedro. (MARZANO, 2010, p. 112)

E prossegue evidenciando as possibilidades de acesso, mesmo aos teatros considerados mais exclusivos da elite, por um público que não tinha condições de pagar seus próprios ingressos, como era o caso dos cativos, ou de quem tinha uma renda limitada. Além disso, sugere que “os frequentadores dos teatros considerados mais elegantes, como o São Pedro, também lotassem as plateias dos circos e similares, cujos espectadores tinham origens sociais muito diversificadas” (MARZANO, 2010, p. 113, 118-21, 115).

Esse ecletismo de repertório e de público (em termos de origem social e poder aquisitivo) e o trânsito de um mesmo público entre teatros e espetáculos de gêneros muito distintos sugere, entendemos, uma complexidade e pluralidade compatíveis com aquelas encontradas por Martha Abreu (1999) nas festas do Divino Espírito Santo ao longo do século XIX:

Cabe ao historiador evidenciar o envolvimento dessas manifestações [festivas das classes populares] com as lutas sociais mais amplas e com a dinâmica entre o sentido por vezes comunitário das festas e as diferentes versões, significados e apropriações dos seus variados participantes, seus modos e tempos. Os modelos simplistas e dualistas de oposição entre cultura popular e erudita ou entre cultura dos dominados e dominantes devem ser revistos. (ABREU, 1999, p. 29)

Essa rigorosa separação entre música erudita e música popular é característica do tratamento dado à música brasileira na historiografia musical, conforme detalhamos a seguir.

Música erudita, música popular e a historiografia musical brasileira

As obras consideradas são os manuais de história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX, a saber:

- *A música no Brasil* (1908/1947)⁴ de Guilherme Pereira de Melo;
- *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro;
- *História da música brasileira* (1926 e 1942) e *Compêndio de História da música brasileira* (1948/1958) de Renato Almeida;
- *Compêndio de História da Música* (1929) e *Pequena História da Música* (1942/1987) de Mario de Andrade;
- *História da música – volume 1 (Música Brasileira)* (1940) de Ulisses Paranhos;
- *História da música brasileira* (1948) de F. Acquarone;
- *A Música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França;
- *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo;

⁴ As datas separadas por barra indicam primeira edição / última edição; as datas separadas por “e” indicam duas edições significativamente diferentes, tipicamente revisões e ampliações substanciais.

- *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976/1997) de Bruno Kiefer e
- *História da música no Brasil* (1980/2009) de Vasco Mariz.

A análise dessas obras como uma unidade enseja ao menos dois problemas metodológicos. O primeiro deles é o manejo das várias temporalidades envolvidas. Além do corte cronológico relativo ao período estudado, cada uma dessas obras foi produzida em um momento diferente e reflete inquietações características desse momento. O segundo problema metodológico que nos parece importante destacar é a dificuldade de se estabelecer uma definição do que seja “música popular” e a variedade de significados e de vínculos com espaços, práticas e repertórios atribuídos pelos autores a essa categoria.

No que diz respeito ao primeiro item, entendemos que – a despeito das diferenças e temporalidades individuais – essas obras constituem um *corpus* que, ao longo do século XX, ajudou a formular um discurso bastante uniforme sobre a história da música no Brasil e seu cânone. Parte desse discurso diz também respeito a uma divisão entre essas duas categorias que não são, evidentemente, invenção brasileira ou dos historiadores da música brasileira, mas que no Brasil ganha contornos e desdobramentos particulares. A constituição desse discurso se evidencia também na cadeia de citações que liga as obras umas às outras. É importante observar também a função pedagógica da maioria dos livros analisados (particularmente os dois últimos, que continuam sendo editados e que servem de subsídio aos professores de história da música brasileira e aos não profissionais interessados no assunto). Essa constante reatualização da presença desses manuais, sem que necessariamente passem por revisões significativas na sua organização interna e conteúdo, tende a sugerir uma suspensão da percepção de temporalidades diferentes, perpetuando um modelo de representação, das categorias pelas quais se ordena e dos critérios que servem de fundamento a essas categorias. Deste modo, os manuais têm operado como formadores de uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006) relativa ao meio musical, como geradores de escalas de valores e como consolidadores de certas categorias / referências para a construção da historiografia posterior.

No que diz respeito aos diferentes entendimentos sobre o que seja música popular, discutiremos mais adiante as perspectivas adotadas pelos autores.

As obras analisadas constituem, até onde nos é possível saber, a totalidade dos manuais de história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX. Na impossibilidade de discutir aqui cada um dos livros individualmente, devido à limitação do espaço, apresento uma síntese geral que certamente obscurece particularidades das obras.

O entendimento do que seja “música popular”, ou um entendimento unívoco do emprego dessa expressão, é tarefa de difícil resolução com a qual os especialistas da área de música popular têm se enfrentado. Os autores das *Histórias* aqui analisadas se servem de três definições da música popular, às vezes cumulativamente:

- música popular como música folclórica ou tradicional;
- música popular como música urbana, principalmente vinculada à dança (diferente da música erudita);
- música popular como música disseminada através dos meios de comunicação de massa (discos e rádio).

Mas, se observamos mais atentamente, percebemos que a classificação da música popular seja como grande categoria ou dividida em subcategorias apresenta discrepâncias quanto aos critérios que servem de fundamento a tais classificações. São empregados indistintamente critérios geográficos – numa separação mais ampla entre rural e urbano e entre subdivisões internas, por exemplo, na cidade: o salão doméstico, a rua, os teatros, as regiões da cidade; critérios relativos aos meios de circulação – oral, escrita, meios de comunicação de massa (cinema, discos, rádio); critérios relativos ao domínio técnico da música – incluindo educação formal em conservatórios; critérios relativos à funcionalidade da música considerada – música para dança, música para entretenimento, música para o “puro gozo estético”; critérios relativos aos gêneros musicais praticados – danças, canções, teatro musical ligeiro, ópera, obras derivadas da tradição clássico-romântica europeia. Não aparecem explicitamente indicados critérios étnicos (salvo num sentido ancestral, como matriz de formação) ou relativos à camada social dos praticantes.

Esse maior refinamento na atenção aos critérios de classificação evidencia a dificuldade em estabelecer um ponto de corte entre as categorias, uma vez que os critérios empregados se superpõem em combinações diversas e que frequentemente se chocam com as práticas efetivas.

O espaço destinado à música popular muda também caso a caso: Guilherme Pereira de Melo, Renato Almeida e Mario de Andrade dividem seus livros (ou, no caso de Mário de Andrade, a parte dedicada à música brasileira) entre as duas grandes categorias. Os demais autores, ainda que de formas diferentes, narram uma história da música erudita, mas dedicam algum segmento de seus livros para tratar da música popular. Renato Almeida, Mario de Andrade e Acquarone são os únicos autores a reconhecer a existência da música popular que circulava em discos e, a partir da década de 1930, pelo rádio.

Os autores analisados usam estratégias diferentes para tentar conciliar um gênero historiográfico a essa altura já tradicional (ainda que não no Brasil) e que tinha valores estabelecidos com as complexidades que começam a se impor na cena musical do começo do século e com as próprias características da vida musical brasileira/carioca. A dificuldade dessa conciliação é evidente quando nos deparamos com certas áreas “cinza”, como, no caso de gêneros, a modinha e o lundu, que transitam entre registros diferentes (uma superposição de categorias ou trânsito entre categorias) ou no caso de compositores que ou se encaixam em mais de uma categoria ou não se encaixam confortavelmente em nenhuma delas, como Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga.

Observa-se nessas obras um entendimento tácito de que a música brasileira se organiza em duas grandes linhas genealógicas: uma, descendente da tradição artística europeia, que pode ser historiada, que pode ser avaliada esteticamente, mas que tem um caráter alienígena; outra, que é fruto nacional, forjado na fusão ou síntese das contribuições de várias etnias/nacionalidades formadoras e que seria a fonte a partir da qual a música erudita se alimentaria para conquistar um caráter nacional. Em praticamente todos os manuais, as seções dedicadas à música popular são organizadas por gênero musical ou origem étnica/nacional e as seções dedicadas à música erudita são organizadas cronologicamente, tendo como marcos eventos importan-

tes da história política. Destacam-se, nas partes dedicadas à música erudita, a vida e obra de seus atores, que são principalmente os compositores. Daí, então, história da música resulta ser história da música erudita, pois a música popular (que tanto é outra coisa que precisa do qualificativo) não cabe nesse mesmo tipo de ordenação, aparecendo como fenômeno pré-histórico (quase mítico).

Como praticamente todas as obras em tela (é importante marcar a exceção de Cernicchiaro) articulam seu discurso a partir do eixo da constituição da nacionalidade e como a fonte musical para essa nacionalidade é a música popular – ainda que entendida de formas diferentes –, os autores se veem em um dilema entre critérios para a inclusão de compositores e obras em suas *Histórias*: a excelência técnica/estética, que seria o principal critério, parece muitas vezes se contrapor ao compromisso de nacionalização. Mas, o que mais nos interessa aqui, é que os manuais de história da música, comprometidos em construir uma história da constituição da música nacional brasileira, não conseguem fugir, mesmo que seja/ fosse seu intento, de lidar com a música popular, uma vez que seria esta a fonte para a nacionalização da música de concerto.

A partir da década de 1930 começa a surgir uma “vertente paralela” da historiografia da música brasileira, dedicada especificamente à música popular (MORAES, 2010 e 2011; e NAPOLITANO, 2006). Produzida em seus primeiros tempos por cronistas, memorialistas e jornalistas, só na década de 1970 começa a ganhar um perfil mais profissional/acadêmico. É interessante observar o olhar lançado à música erudita em algumas dessas obras. Alexandre Gonçalves Pinto – o Animal – inclui em sua obra de 1936, *O Choro*, uma quantidade impressionante de nomes relacionados ao mundo dos chorões, além de anedotas, lembranças e divagações sobre a música, sobre o tempo, sobre a lembrança e o esquecimento de músicos, repertórios e circunstâncias de sociabilidade em torno da música. Ao enumerar os músicos – instrumentistas, cantores e compositores – anota quando se trata de um músico com conhecimento da leitura musical, algo, segundo ele, não tão frequente nesse meio, de alguém que tenha passado por uma educação musical formal ou de quem, além de frequentar as rodas de choro, toque em bandas ou orquestras. Um dos nomes que menciona é o do “grande maestro” Villa-Lobos (1887-1959), que conhecera, segundo

ele, “quando ainda era chorão” (PINTO, 1936, p. 145). Em outra obra, *O samba* (1933), de Orestes Barbosa, observa-se a invocação do samba como culminação do processo de nacionalização da música brasileira e o desprezo pelas manifestações eruditas como antiquadas e alienígenas. Essa vertente historiográfica vai ajudar consolidar a separação das duas categorias.

O Rio de Janeiro, sua população, os lugares da música

Uma observação abrangente, ainda que rápida, da cidade do Rio de Janeiro, de sua população e das práticas musicais correntes no período em tela nos permite vislumbrar a complexidade das redes culturais em que a música está inserida. Com sua população de 522.561 segundo o censo de 1890, o Rio de Janeiro, não era uma cidade grande em comparação com as metrópoles europeias, mas certamente o era para os padrões americanos. Não temos dados de censos oficiais sobre a quantidade de estrangeiros por origem presentes na cidade, mas podemos observar pelas estatísticas que mais de um quarto da população carioca entre 1890 e 1900 era de estrangeiros. Entre os cidadãos estrangeiros que aportaram no Brasil entre 1884 e 1903 encontram-se contingentes importantes de alemães, austríacos, espanhóis, italianos, portugueses, russos e grupos menores de franceses, argentinos, belgas, holandeses, suecos, suíços, uruguaios, poloneses e norte-americanos. Em 1890, mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro eram identificados como negros ou mestiços.

Essa multiplicidade da população em termos de origem e etnia se traduz também numa multiplicidade das práticas musicais e dos lugares destinados a essas práticas.

Fazia-se música doméstica, em saraus familiares ou destinados a um grupo mais amplo. Fazia-se música nas ruas, havendo, inclusive, algumas personagens que integravam a paisagem visual e acústica da cidade, como documenta o cronista/memorialista Luiz Edmundo (COSTA, 1957).⁵ Fazia-se música em bares e restau-

⁵ Entre os vários músicos de rua mencionados por Luiz Edmundo, encontram-se: vendedores entoando pregões, o homem dos sete instrumentos, o homem do fonógrafo, o realejo, o vendedor de modinhas, seresteiros.

rantes que tivessem autorização para tal.⁶ Fazia-se música nos clubes e associações, que, só no ano de 1890, somavam cerca de sessenta.⁷ Nessas associações e clubes realizavam-se vários tipos de eventos: bailes, festas e banquetes; espetáculos teatrais produzidos por amadores; competições de bilhar; e recitais, incluindo tanto a participação de amadores quanto a de profissionais de destaque do meio musical carioca e artistas estrangeiros em passagem pela cidade. Os programas desses recitais eram tipicamente compostos por árias de ópera, miniaturas instrumentais, peças de salão e composições recentes de compositores eruditos brasileiros. E fazia-se música também nos teatros.

Os teatros do Rio de Janeiro e seu repertório

Os principais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro no período de nosso recorte são:⁸ Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro Lírico, Teatro Fênix Dramá-

⁶ O *Código de posturas da cidade do Rio de Janeiro* de 1889 registra na Seção IV, Artigo 8º: “São proibidos, nas casas de bebidas, tavernas e outros lugares públicos, ajuntamentos de pessoas que se entreguem a tocatas, danças e cantares. Penas: multas de 30\$000 ao dono da casa e 6\$000 a cada pessoa que ali se achar, resolvendo-se a multa em quatro dias de prisão, no caso de impossibilidade de pagamento. Parágrafo Único: Excetuam-se as casas de bebidas e cafés cantantes que tiverem licença especial da Câmara para canto e música.”

⁷ Arcádia Dramática Esther de Carvalho, C.D.F. Andaraí Grande, C.U. Prazer da Estrela, Cassino de S. Domingos, Centro Familiar Recreativo, Centro Familiar Recreativo de Todos os Santos, Centro Republicano, Club 23 de Julho, Club Beethoven, Club Campesino, Club da Gávea, Club de S. Cristóvão, Club do Engenho Velho, Club dos Democráticos, Club dos Fenianos, Club dos Huguenotes, Club dos Políticos, Club dos Progressistas, Club dos Progressistas da Cidade Nova, Club Dramático Familiar da Gávea, Club Dramático Oito de Outubro, Club Familiar 1º de abril, Club Familiar das Fenianas, Club Familiar de Sant’Anna, Club Familiar dos Democráticos - Niterói, Club Guanabareense, Club Mozart Niteroiense, Club Musical Recreio do Engenho Velho, Club Musical Treze de Junho, Club Ordem e Progresso, Club Recreio do Comércio, Club União Prazer da Estrela, Club Villa Izabel, Congresso Brasileiro, Congresso do Catete, Congresso dos Idealistas, Congresso dos Idealistas do Engenho Novo, Congresso Familiar, Congresso Familiar de Sant’Anna, Congresso Familiar Filhos de Diana, Congresso Filhos da Lua, Congresso Ginástico Português, Congresso São Domingos, Congresso Terpsicoreano, Grupo Dramático Cosmopolita, Meyer Club, Primeira S. de Dança Familiar, Sociedade Coral Fluminense, Sociedade Dramática Dez de Agosto, Sociedade Dramática Estrela de São Cristóvão, Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, Sociedade Familiar Musical Conde d’Eu, Sociedade Recreativa São José, Societé Française de Gymnastique.

⁸ A partir de um levantamento inicial que tomou como referência os teatros listados no Anexo “Teatros do Brasil” na *Enciclopédia da Música Brasileira* (MARCONDES, 1998, p. 863), complementado a partir das informações tomadas dos trabalhos de Andrea Marzano, particularmente o artigo “A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX” (2010), e do site “Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro” (<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/bibliografia.asp?acao=A&>), chegamos a esta versão final após consulta a *Teatros do Rio* de José Dias (2012, lançado em 2013).

tica, Teatro Sant'Anna, Teatro Polytheama Fluminense, Teatro Lucinda, Teatro Recreio, Teatro Eden Lavradio, Cassino Nacional, Parque Fluminense, Teatro Maison Moderne, Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool, Cinematógrapho Pathé e Teatro Apollo, Theatro Municipal do Rio de Janeiro.⁹ Alguns deles aparecem frequentemente na literatura identificados com repertórios específicos. Tal é o caso, por exemplo, do Teatro Fênix Dramática, associado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a “ce- nas de operetas e peças musicais ligeiras” (AZEVEDO, 1956, p. 70), associação repri- sada mais adiante na mesma obra e à qual se somam outros teatros, “música de peças ligeiras que eram representadas nos teatros Sant'Ana, Lucinda, Fênix, Apolo, Varie- dades e outros do gênero” (AZEVEDO, 1956, p. 205). No entanto, Cernicchiaro iden- tifica o Teatro Fênix como palco de um recital do pianista virtuose Tommy Thomson (CERNICCHIARO, 1926, p. 450). Outros casos como esse, nos quais verificamos a identificação prioritária de certos teatros com um repertório específico em aparente contradição com o registro de eventos com gêneros musicais “incompatíveis” nos mesmos teatros, nos leva a considerar – para além da possibilidade de erros nas fon- tes – um uso menos rigorosamente homogêneo desses espaços.

Ao observar o repertório apresentado nesses teatros, percebe-se a intensi- dade da vida teatral do Rio de Janeiro de finais de século XIX. As apresentações eram diárias em praticamente todos os teatros e a elas se somavam inúmeros saraus e “partidas” nos clubes e associações.

O grande volume de atividade teatral, no entanto, era considerado insufi- ciente, especialmente devido ao fato de a programação estar centrada nesses gêneros “menores”. Eram frequentes as críticas à falta de um teatro sério, por um lado, ou de uma programação musical mais sóbria, por outro. Foram empreendidas tentativas de “sanar” essas “deficiências” e o momento da proclamação da República, com a per- cepção compartilhada de transformação e renovação, foi um ponto especialmente fértil nesse tipo de iniciativa.

No âmbito mais especificamente musical, a insatisfação dizia respeito à falta de instalações adequadas, à falta de músicos qualificados e à falta de um apoio

⁹ Muitos destes teatros mudaram de nome (em alguns casos várias vezes) ao longo de sua existência. Registramos aqui os nomes com que apareceram pela primeira vez dentro do período aqui contemplado.

governamental que ajudasse a sanar ambos. Iniciativas pontuais e isoladas ocorreram ao longo da segunda metade do século XIX, mas ganharam apoio e caráter mais institucional com a mudança de regime em 1889.

Que tipo de eventos ocorria nesses teatros? A maioria dos espetáculos era dedicada a peças de teatro musical ligeiro, revistas, mágicas, zarzuelas, vaudevilles e operetas. No ano de 1890 houve 157 peças em cartaz, destas quatro foram mágicas, seis foram revistas, três zarzuelas, onze vaudevilles e dezessete operetas e similares (óperas buffas, óperas cômicas, por exemplo, gêneros que aparecem de forma intercambiável na imprensa da época). Havia também dramas (65), comédias (37) e entre-atos (2), além de dez peças sem identificação de gênero. Poderia parecer que se apresentavam muito mais dramas que operetas, mas o tempo em cartaz de um gênero e outro eram muito diferentes. Um drama raramente passava das 30 apresentações, quando uma opereta poderia atingir as 200. Havia também espetáculos de outros tipos: circo, variedades e, ocasionalmente, concertos de música erudita. Era comum a presença de obras estrangeiras traduzidas ou adaptadas e, no caso das obras com partes musicais, estas eram frequentemente adequadas ao gosto do público brasileiro, inclusive com a inclusão de peças de compositores locais.

Os músicos

Com o intuito de identificar, na medida do possível, quem fazia música, quem eram os músicos no período em questão, procedemos à tabulação dos músicos em atividade no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 que são citados em duas obras, a *Storia della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926) e *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto (1926).

O livro de Cernicchiaro é uma obra alentada, de 617 páginas, nas quais ele narra a história da música brasileira desde o período colonial até aproximadamente o ano anterior ao de sua publicação. O livro foi redigido em italiano e publicado em Milão, mas Cernicchiaro, italiano de origem, estava radicado no Rio de Janeiro desde cerca de 1880, participando intensamente da atividade musical carioca. O livro contém erros factuais e é caracterizado por um tom pessoal na descrição dos eventos e

personalidades, mas tem o mérito de arrolar uma enorme quantidade de nomes de músicos, profissionais e amadores, particularmente no período que aqui nos interessa. Apesar de tratar mais especificamente da música erudita, Cernicchiaro dedica capítulos separados à opereta, à música de diletantes e à música popular (que, para ele, era a música de dança). O registro desses gêneros musicais, no entanto, sequer se esforça no sentido de uma neutralidade, Cernicchiaro deixa bem claro seu desprezo pela opereta e pelos gêneros mais ligeiros do teatro musical, por exemplo, ao falar dos teatros de opereta e *cafés-chantants*: “E se mantiveram presentes na memória popular os crimes impunes de certas cenas desagradáveis e mal-educadas, provocadas por uma arte despudorada e de especulação, disfarçada sob uma aparência de arte” (CERNICCHIARO, 1926, p. 293) e deixa claro seu entendimento de distinção de valor entre a música de dança ou de salão e a música erudita.

Alexandre Gonçalves Pinto, ou Animal, apelido pelo qual era conhecido, foi carteiro e chorão. Seu livro *O choro* foi publicado em 1936. O texto tem como objetivo registrar a memória dos praticantes do choro no Rio de Janeiro, pois muitos deles, segundo o autor, já naquela época caíam no esquecimento. O texto é confuso, crivado de erros de ortografia e de empregos criativos de vocábulos. O autor reconhece seus erros e limitações, e Catulo da Paixão Cearense, na carta que serve de introdução ao livro refere-se, com humor, às idiossincrasias de autor e livro. Ainda assim, o livro de Gonçalves Pinto é uma fonte importante e única em muitos casos para o conhecimento dos músicos dedicados ao choro no Rio de Janeiro, desde seus primórdios, na década de 1870, até a época da publicação do livro.

Os nomes dos músicos de cada um dos livros foram tabulados, junto com outros dados de identificação, como datas e locais de nascimento e morte, gênero musical ao qual aparecem associados, instrumentos musicais que tocavam, dedicação ou não à composição e à docência musical, se tinham outra profissão. Essas informações foram posteriormente verificadas e em alguns casos retificadas utilizando outras fontes bibliográficas: *Enciclopédia da Música Brasileira, 150 anos de música no Brasil* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e *Panorama da Música Popular na Belle Époque* de Ary Vasconcelos.

Chegamos dessa forma a uma tabela com mais de 1500 nomes de músicos (e alguns “agregados”). Estão aí incluídos músicos amadores e profissionais, que desenvolveram suas atividades no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 ou que ali passaram algum tempo durante esse período. A maior parte deles está associada a uma atividade especificamente musical, como compor, tocar um instrumento, cantar ou reger algum tipo de agrupação musical, mas há alguns poucos que eram poetas/letristas, teatrólogos, atores profissionais ou amadores, ou simplesmente anfitriões que costumavam receber festas musicais em suas casas.

Desse total, dezesseis aparecem citados em ambas as fontes: Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), poeta, teatrólogo, cantor e compositor; Agostinho Luís Gouveia (1880?-1940?), oboísta e regente; Gregório Couto (1870?-1896?), flautista; Chiquinha Gonzaga, compositora, pianista e regente; Ernesto Nazareth, pianista e compositor; Pedro de Assis (1880-1934), flautista; Domingos Raimundo (?-?), flautista; Luís Gonzaga da Hora (1870?-1930?), que tocava oficleide e bombardão; Patápio Silva (1881-1907), flautista e compositor; Jerônimo Silva Jr. (?-?), flautista e professor; Paulo A. Duque-Estrada Meyer (1848-1905), flautista e professor; Frederico de Barros (1870?-1930?), flautista; Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), regente, organista, compositor e professor de música; Brant Hora (1876-1940?), violonista e poeta; Pedro de Assis Porto Júnior (1870?-1930?),¹⁰ flautista e Heitor Villa-Lobos, violoncelista e compositor.

Os gêneros musicais aos quais eles aparecem associados são choro, modinha, opereta, música de salão/dança, música de câmara e música clássica em diversas combinações intergêneros. Mas é importante ter em mente que, dado o caráter das duas fontes empregadas e os círculos musicais que elas registram, vários gêneros musicais não são incluídos e vários músicos que atuam tanto no âmbito da música erudita quanto da música popular deixam de ser citados em uma ou outra fonte. Assim, Abdon Milanez (1858-1927), por exemplo, compositor também de operetas e música de salão, não é apresentado na obra de Gonçalves Pinto, dedicada mais especificamente ao choro e não à música popular como um todo.

¹⁰ Não sabemos se Pedro de Assis e Pedro de Assis Porto Júnior são a mesma pessoa. Em Vasconcelos (1977) aparecem em entradas diferentes e a forma de apresentação dos dados nas outras fontes consultadas não ajudam a esclarecer essa dúvida.

Outro caso interessante é o de Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), que aparece com esse nome como um dos músicos que tocou trombone sob a regência do maestro Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996, p. 15) e que é mencionado nos registros relativos ao choro como Irineu Batina, tocando oficleide e que, segundo Gonçalves Pinto, quando participava da banda do Corpo de Bombeiros, tocava bombardino (GONÇALVES PINTO, 2009, 78-79).

Apesar das diferenças, há um ponto coincidente entre Cernicchiaro e Gonçalves Pinto: ambos se concentram nas atividades de músicos solistas ou cameristas, que tocavam em pequenas formações. A maior parte dos músicos citados por Gonçalves Pinto que tocava em formações maiores era de músicos de banda. Esse contingente de músicos, muitos deles invisíveis nos registros históricos, que partilhavam desses dois universos, certamente transportavam de um lado para outro sutilezas de interpretação que modificavam as músicas que tocavam e interligavam nesse trânsito partes que parecem distantes do Rio de Janeiro musical.

Questão de grande importância e que se evidencia na superposição das informações encontradas nessas duas fontes é a invisibilidade dos músicos de orquestra e de banda que, por motivos diferentes em uma e outra fonte, aparecem como um vazio no mapa resultante. É a esses músicos que os críticos das orquestras cariocas se referiam e, sendo parte central dessa rede musical, sua identificação e o estudo dessa mobilidade intergêneros resulta importante da perspectiva sociológica, da estética e das práticas interpretativas.

As principais fontes que empregamos são obras de dois cronistas do meio musical. Cernicchiaro, apesar de seu livro abranger a história da música no Brasil desde o descobrimento até a data da publicação (1926), ao falar de seu tempo e de seu ambiente de vida e trabalho, narra o dia-a-dia musical do Rio de Janeiro num texto pessoal em que transparecem suas simpatias e antipatias, suas explicações subjetivas para determinados eventos. Gonçalves Pinto é muito mais informal e pessoal, deixando-se muitas vezes levar pelas reminiscências. Duas fontes que poderiam ser consideradas altamente suspeitas, mas adotamos a defesa de Carlo Ginzburg, acredi-

tando que a falta de objetividade de uma fonte não a invalida.¹¹ Mais do que um elemento dado, o documento histórico precisa ser estabelecido (RICOEUR, 2007, p. 177-78) e tal estabelecimento se dá, também, através da elaboração de perguntas e da construção de hipóteses (RICOEUR, 2007, p. 188-189).

Considerações Finais

A cena musical carioca de finais de século XIX e início de século XX tem características próprias (NAPOLITANO, 2002; MAGALDI, 2004; CANCLINI, 2008). Ela demanda atenção para superposições e trânsitos que subvertem as tentativas de delimitar suas práticas e repertórios dentro de categorias como erudito e popular. Um dos fatores que caracteriza essa cena é a ausência de instituições musicais consolidadas que sirvam de base para uma regular formação e profissionalização de músicos e, portanto, a ausência de condições materiais que permitissem aos músicos uma carreira mais ou menos estável. Como consequência disso, era frequente que as personagens se dedicassem a uma multiplicidade de frentes de atividade: compositores que produziam tanto repertório sinfônico quanto teatro musical ligeiro e peças de salão (ainda que sob pseudônimo), músicos de orquestra que transitavam entre a orquestra sinfônica e as “orquestrinhas” do teatro popular, motivo frequente de queixas de maestros e críticos.

Ao expandir o campo de observação para um panorama da vida musical carioca, ainda que aqui fortemente centrado na atividade teatral, desprezamos a divisão entre música erudita e música popular que tipicamente serve como primeiro recorte ao tratar das atividades musicais. Procuramos assim adotar a atitude que Sharpe atribui ao historiador social: “situar um acontecimento social dentro de seu contexto cultural pleno, de forma a ele poder ser estudado mais em um nível analítico que apenas em um nível descritivo” (SHARPE, 1992, p. 58), amparando-nos aqui nos conceitos de “rede cultural” (TOMLINSON, 1984), “cena musical” (STRAW, 1991) e “mundos das artes” (BECKER, 2008). Com esse procedimento não pretende-

¹¹ “Devemos admitir que quando se fala em filtros e intermediários deformadores também não se deve exagerar. O fato de que uma fonte não seja ‘objetiva’ (e nem um inventário o é) não significa que seja inútil.” (GINZBURG, 1999, p. 14)

mos desprezar as diferenças que existem entre as várias manifestações musicais e seus significados, que não necessariamente se acomodam confortavelmente numa dessas duas categorias, mas pretendemos desfazer uma configuração bastante consolidada de centro e periferia, na qual ora uma grande categoria ora a outra ocupa a posição central. Ao proceder assim, procuramos dar visibilidade a outras tensões, trânsitos, superposições e trocas.

Além disso, pensar a vida musical como um panorama contextual abrangente que integra essas duas grandes categorias (música erudita e música popular) não significa simplesmente agregar camadas a uma explicação/narrativa histórica previamente estabelecida. A incorporação de novos elementos coloca em cheque premissas anteriormente válidas, convidando a uma reflexão e reconfiguração/redimensionamento do objeto de estudo: o que é música, qual é o papel dela nessa sociedade ou grupo, quais são os critérios pertinentes para refletir sobre ela, o que é mais ou menos importante.¹²

Referências

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves; Editora Paulo de Azevedo, [1948].

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

_____. *História da Música Brasileira*. 2. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

_____. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

ANDRADE, Mario de. *Compêndio de História da Música*. 3 ed. São Paulo: L.G. Miranda, 1936.

_____. *Pequena História da Música*. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

¹² Guardadas as diferenças e particularidades, parece-nos interessante observar como um paralelo estimulante a integração da história das mulheres à história tradicional. Ver "História das mulheres" de Joan Scott (1992).

ASSIS, Machado de. Notas Semanais. *O Cruzeiro*, 11 ago. 1878.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, Orestes. *O Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BRUNNER, José Joaquín. *La cultura como objeto de políticas*. Documento de trabajo. Santiago de Chile: Programa Flacso, 1985.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão; Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

COSTA, Luiz Edmundo Pereira da. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Conquista, 1957.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Música no Ponto: etnomusicologia e política pública. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2011, Belém. *Anais...* Belém: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011, pp. 158-68.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.

GINZBURG, Carlo. *El Queso y los Gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. 3. ed. Barcelona: letra e, 1999.

GUANABARINO, Oscar. *Artes e Artistas – Teatro Lírico. O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 out. 1895.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, 2004.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX. In: MARZANO, Andrea & MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos conservatórios de música na Europa*. Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS – UFU*, v. 24, n. 2, 2011.

- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge; Oxford: Polity Press; Blackwell Publishing, 1996.
- PARANHOS, Ulysses. *História da música*, vol. 1. São Paulo: Magione, 1940.
- PEREIRA, Avelino Romero. Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho. *Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 2-8, jan. 2002.
- _____. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (Reedição facsimilar do original de 1936)
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SCOTT, Joan. História das mulheres In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, pp. 368-388, 1991.
- TEATROS e Música, *Jornal do Commercio*, 16 mar. 1895.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TOMLISON, Gary. The Web of Culture: a Context for Musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, pp. 350-362, 1984.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.
- WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, pp. 55-72, 2007.