

# O choro carioca do gramofone ao tocante: relação e diferenças nas formas de produção e divulgação da música popular urbana entre as esferas erudita e popular da cidade do Rio de Janeiro

## *Rio de Janeiro choro – from gramophone to musicians: relations and differences between how urban popular music is produced and spread in erudite and popular circles in Rio de Janeiro city*

Leonardo Santana da Silva

Doutor em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),  
Professor e coordenador do Curso de História do Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM)  
e Bolsista-pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN)  
leonardocello@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este artigo tem como finalidade uma análise comparativa sobre a relação e as diferenças nas formas de produção e divulgação da música popular urbana entre as esferas erudita e popular. Esta abordagem específica se desenvolve a partir de uma análise da escrita do choro, no tocante aos processos de edição, consumo e venda de partituras. Neste sentido, buscamos elencar os aspectos comparativos entre a expressão artística musical e o seu espaço de possibilidades sociodemocratizante. Ao considerarmos o choro como prática musical e espaço de sociabilidade, seguramente será possível perceber que esses fatores foram contribuições significativas para o próprio processo de consolidação desse gênero musical.

**Palavras-chave:** Choro carioca; Circularização sociocultural; Democratização musical.

**ABSTRACT:** *This article offers a comparative analysis of the relations and differences between how urban popular music is produced and spread in erudite and popular circles. This specific approach was developed from an analysis of the processes of the publication, consumption and sale of written scores of choro music in an endeavour to identify comparative aspects of the relations between the music as artistic expression and its potential scope for producing social and democratising effects. Considering choro as a musical practice and a space for sociability, it will surely be possible to perceive that these factors made significant contributions to the very process of establishing this musical genre.*

**Keywords:** *Rio de Janeiro Choro; Circular Sociocultural Change; Musical Democratisation.*

## Introdução

Se pararmos para refletir sobre a história da trajetória musical do Rio de Janeiro, perceberemos que esta se confunde com um profundo contexto sociocultural polifônico narrado pelos grandes memorialistas, literatos, artistas, cronistas, juristas, poetas, críticos musicais, jornalistas e os próprios músicos como personagens principais deste enredo histórico original. Os escritos e os testemunhos de Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Joaquim Manoel de Macedo, Jota Efegê, Luiz Edmundo, Alexandre Gonçalves Pinto, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Pixinguinha, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros – entre inúmeros outros personagens – estão aí para retratar e reafirmar com toda legitimidade que a história carioca sempre foi e continua sendo uma história com sonoridade musical.

Longe de qualquer pretensão de nossa parte traçar aqui um perfil de construção literária quase arqueológico, no sentido de uma recuperação voltada para toda uma produção literária que verse sobre a polifônica cidade do Rio de Janeiro retratada em obras das personalidades que acabamos de citar. O fato é que, de acordo com essa bibliografia existente, a cidade do Rio de Janeiro, desde fins do século XIX, já era mesmo um lugar de tamanha efervescência cultural, transpirando sonoridades diversas que já faziam parte costumeira desta metrópole cosmopolita.

Os diferentes espaços de sociabilidade, guardando consigo, conseqüentemente, as diversas práticas musicais, podem ser bem perceptíveis por meio das rodas de choro, das modinhas, dos lundus, dos maxixes, das serestas de violões, das bandas de música civis e militares, das polcas, dos batuques, dos teatros, das óperas e das festas religiosas, tanto das igrejas quanto dos terreiros de candomblé. Enfim, não importa se era em becos e vielas, ruas e salões, morro e asfalto, casarões ou casebres; o que parece mesmo é que esses diversos sons ecoavam em todos os espaços da cidade.

O mais interessante disso tudo é que a música presente no cotidiano da sociedade carioca desempenhava um papel fundamental para unir as diferentes classes. Em cada espaço social eram visíveis as variadas formas de se realizar, escutar e difundir a prática musical. No entanto, essa peculiaridade de consumir, ouvir, fazer e propagar a música não criou – ou, pelo menos, não perpetuou um espaço segmentado. Ao contrário, as múltiplas trocas, fossem elas culturais, sociais ou econômicas, permitiram que as práticas musicais proporcionassem um diálogo entre os diferentes espaços de sociabilidade, estabelecendo, portanto, um laço de aproximações e apropriações mútuas a partir de possíveis e novas significações.

Trazendo para o centro da discussão o caso específico da música popular, esta, por sua vez, sempre manteve um papel importante e decisivo para a construção de um espaço multicultural de diálogo, privilegiando, por conseguinte, um espaço de discussão aprofundado, cujo tema versa sobre a problemática da desigualdade e as possibilidades de

igualdade sociocultural por meio da prática musical. Sua principal capacidade, então, é de instituir identidades culturais a partir das populações e comunidades, fortalecendo assim a ideia de memória coletiva sociomusical.

A música como fator cultural está inserida em um contexto no qual dialoga diretamente com outras dimensões da sociedade, como, por exemplo, os âmbitos político, social, econômico e material. É neste cenário de diálogo entre os diversos setores da sociedade que podemos perceber uma movimentação complexa e efetiva da música popular. No tocante à música popular brasileira, na maioria dos casos seu histórico demonstra que ela sempre busca desempenhar um papel contundente no processo de integração e desagregação dos agentes socioculturais, tendo em vista que a música popular, de modo geral, tem a capacidade de sintetizar não apenas ritmos, melodias, harmonias ou quaisquer outros elementos artísticos, mas, sobretudo, movimentar dinamicamente espaços considerados opostos: erudito e popular; elite e camadas baixas; alta cultura e baixa cultura.

Reunindo todas essas questões em seu universo criativo, a música popular brasileira, representada por seus diversos ritmos e gêneros musicais, visa a solucionar essas diferenças, com o intuito de romper as barreiras do preconceito e da exclusão social, atravessando as fronteiras desses diferentes espaços de diversidades. Como bem sugere o tema principal deste capítulo, veremos a seguir a relação e as diferenças nas formas de produção e divulgação da música popular urbana entre as esferas erudita e popular. Nesta perspectiva, passaremos a abordar, já no próximo item, algumas questões que envolvem o processo contextual de construção e consolidação do mercado musical no Rio de Janeiro por meio da impressão e venda de partituras musicais.

### **Impressão, consumo e venda de partituras na urbe carioca**

A escrita do choro por meio dos processos de edição, consumo e venda de partituras demonstrava que, tanto na sociedade imperial quanto no início da República, havia um mercado muito vasto de produção e consumo de partituras, devido a um número maior de diletantes que tocavam músicas, de modo que esta seria a possibilidade de levar música para as famílias burguesas numa época em que a tecnologia fonográfica ainda não estava estabelecida. Partindo desta premissa, convido o leitor a se transportar para o contexto histórico referente ao surgimento do processo de impressão, consumo e venda de partituras na cidade do Rio de Janeiro.

O processo de construção que, conseqüentemente, culminou na consolidação de um mercado musical mediante a (implantação) adoção das técnicas de impressão de partituras musicais na cidade imperial do Rio de Janeiro mostrou-se um significativo veículo de difusão e mediação cultural. Neste sentido, os vários estilos e gêneros musicais, que logo se consagrariam, abririam novos caminhos para a formação de diversos gostos musicais,

além de vislumbrar inicialmente um mercado muito vasto de produção e consumo de partituras.

A partir daí, inúmeras foram as impressões feitas no Brasil. Ao longo do século XIX e durante a primeira metade do século XX, houve uma grande concentração daqueles que se dedicaram às edições de partituras da música popular. Entretanto, isso só foi possível graças a um momento histórico que a cidade do Rio de Janeiro vivenciou. A chegada da Família Real portuguesa, junto com sua Corte, contribuiu para que a cidade se tornasse sede do governo português. Isso significou mudanças estruturais, políticas, econômicas, sociais e culturais.

Entre as inúmeras transformações – já bem conhecidas e muito exploradas por nós, historiadores –, têm-se como consequências da instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro a criação de alguns ministérios, como o da Marinha, o da Fazenda, o do Interior e o da Guerra. E não para por aí. Surgiram muitas outras instituições, como, por exemplo, o Banco do Brasil, a Junta Geral do Comércio, o Supremo Tribunal, a Academia de Belas-Artes, a Academia Real Militar, a Biblioteca Real e o Jardim Botânico. Todo este aparato estrutural contribuiu para que houvesse maior confluência comercial, o desenvolvimento das camadas sociais heterogêneas e a abertura para uma livre comercialização.

O decreto da abertura dos portos às nações amigas, a autorização para a instalação de indústrias, o que até então era terminantemente proibido por Portugal, e, por fim, o decreto de D. João que permitiu a criação da Imprensa Régia possibilitaram a fundação de uma tipografia brasileira. Segundo a pesquisa de Mônica Neves Leme, “foi essa Tipografia de Silva Serva em Salvador, Bahia, a pioneira, ao imprimir a primeira publicação relacionada à música, totalmente feita no país” (LEME, 2008, p. 8). Conforme a análise de Mônica Leme, fica bem claro que eram as primeiras publicações relacionadas à música, e não a impressão de fato das próprias músicas. De acordo com suas pesquisas, as primeiras músicas impressas propriamente ditas só apareceriam cerca de dez anos depois do surgimento da primeira tipografia no país (LEME, 2008, p. 8).

Essas casas impressoras de partituras musicais foram objeto de estudo em uma pesquisa realizada também pela musicóloga e bibliotecária Mercedes dos Reis Pequeno. A pesquisa, intitulada *Impressão Musical do Brasil*, faz parte de uma série de verbetes que compõem uma obra de fôlego conhecida como *Enciclopédia da Música Brasileira*. Neste trabalho sistematizado por Mercedes dos Reis Pequeno, temos registros históricos relativos a essas casas impressoras de partituras musicais, que podem ser consideradas uma das principais formas e os veículos responsáveis pela difusão da música popular no Brasil ao longo do século XIX até a década de 1930. Visando a uma maior elucidação, recorreremos ao trabalho catalográfico histórico realizado por Mercedes dos Reis Pequeno referente à existência dessas casas impressoras.

É de bom tom esclarecer ao leitor que não sabemos se este levantamento feito por Mercedes dos Reis Pequeno engloba todas as casas impressoras musicais que se estabeleceram

no Brasil dentro do referido recorte cronológico histórico. De qualquer modo, fica esclarecido também ao leitor que concentraremos especificamente nossas referências históricas da existência desses estabelecimentos justamente naquelas casas impressoras que se dedicaram, de alguma forma, à editoração das músicas populares brasileiras. Vejamos então, com atenção, a longa lista com os registros históricos relativos exclusivamente a algumas referências dessas casas impressoras de partituras das músicas populares brasileiras situadas no Rio de Janeiro e que foram catalogadas por Mercedes dos Reis Pequeno:



*Em março de 1828, chegou ao Rio de Janeiro o clarinetista João Bartolomeu Klier, natural de Bremen, Alemanha, estabelecendo-se inicialmente como professor de música e, mais tarde, instrumentista da Capela Imperial. Três anos depois, abriu uma loja de música na Rua do Cano, 189, transferindo-se em 1832 para a Rua Detrás do Hospício (hoje Rua Buenos Aires), 95.*

*A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge, músico francês estabelecido por volta de 1834 com “estamparia de música” na Rua do Ouvidor, 149, que teria sido o responsável pela gravação das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade para J. B. Klier.*

*Em 1837 instalou-se na Rua da Cadeia (depois Rua da Assembléia), 89, onde funcionou até 1851, tendo gravado inúmeras peças, em sua maioria de pequeno formato (28 por 18 cm) e sem qualquer capa ou folha de rosto, apenas com as indicações necessárias na cabeça da própria música. Sua produção era constituída principalmente de modinhas, lundus e árias de óperas, de compositores como o padre José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Pedro I, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, M. A. de Sousa Queirós, Francisco da Luz Pinto, Joseph Fachinetti, Antônio Tornaghi e outros.*

*Em 1850, iniciou a publicação de coletâneas para piano e canto, como Delícias da jovem pianista, Recreação da jovem fluminense, Progresso da jovem pianista, Ramalhete dos principiantes, Grinalda da jovem pianista etc.*

*No ano seguinte, a firma foi comprada por Salmon & Cia. — Sucursal de R. Laforge, mudando-se para a Rua dos Ourives, 60, onde funcionou até 1853. Salmon & Cia., anteriormente instalados na Rua da Assembléia, 86, haviam iniciado a publicação de uma série de seis variações para piano, intitulada Flores guanabarenses (1842-1857).*

*Em 1856 publicaram Rio de Janeiro — álbum pitoresco musical, com sete peças para piano de compositores brasileiros, impresso “em papel da China”, com litografias e desenhos de Martinet. Um fac-símile desse álbum foi lançado em 1958 pela Livraria Kosmos Editora.*

*Com a instalação, em 1846, da Casa de Filippone e Cia., Abridores e Impressores, na Rua dos Latoeiros (hoje Rua Gonçalves Dias), 59, no ano seguinte denominada Ed. Filippone e Cia. e por fim Imperial Imprensa de Música de Filippone e Cia., constituiu-se a primeira editora musical da cidade.*

*Em 1853, mudaram-se para a Rua do Ouvidor, 101, e dois anos mais tarde a firma admitiu como sócio Antônio Tornaghi (Filippone e Tornaghi), conhecido compositor e professor de canto e piano, que chegara ao Brasil em 1841 e do qual o próprio Filippone já publicara várias peças. Até então haviam lançado, entre outras coleções, Melodias celestes (1847), Tesouro da mocidade (1847), As ninfas brasileiras (1848), Pensamentos italianos (1848), Saudades de Bellini (1848), Choix de romances français (1851), Divertimento noturno (1850-1852), Noite do Rio de Janeiro (1850-1852), Saudades de Botafogo (1852), Brincadeira musical (1853), Ilustração musical (1854), Coleção de peças para concertina (1854), Novo álbum de modinhas brasileiras (1853) etc.*

*Domenico Filippone foi responsável pela editora entre 1873 e 1874; no ano seguinte, seus herdeiros assumiram a direção, e logo depois a firma passava à Viúva Filippone (1875-1884). A editora já não dispunha de oficina própria. Em 1884, o Estabelecimento de Músicas e Águas Minerais da Viúva Filippone & Filha publicava algumas peças de Ernesto Nazareth (Cruz, perigo! Beija-flor, Não me fujas assim), e J. Filippone Ed., Rua Moreira César, 93 (nome da Rua do Ouvidor de 1897 a 1916), publicou ainda alguma música popular.*

*Tiago Henrique Canongia, com duas gerações de antepassados músicos (pai português e avô catalão), foi professor de música e diretor de orquestra de salão. Em 1866 inaugurou uma loja de pianos e música, Lira d'Apoio, na Rua do Ouvidor, 111, "com distribuição da polca do mesmo nome no recém-aberto estabelecimento". Publicou mais de 400 peças, com chapas numeradas.*

*Com a morte de Canongia, a firma, em 1872, passou para a Viúva Canongia & Cia. — Estabelecimento de Músicas, Águas Minerais, Roupas etc., no mesmo endereço. Em 1877 transferiu-se para o nº 103 da mesma rua, e em 1881 passava a Viúva Canongia & Filho. Até 1872 publicou Éden musical, Novo álbum de piano e canto e Estrelas de ouro. Pela Viúva Canongia foram editadas Flores brasileiras, Álbum de música de piano, Coleção de tangos e havaneras, etc. Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Callado, Manuel Joaquim Maria, Aníbal Napoleão e Chiquinha Gonzaga foram alguns dos compositores com obras publicadas.*

*Em 1835, chegou ao Brasil, vindo de Gênova, Itália, Isidoro Bevilacqua, e a 7 de setembro de 1846 abriu com Milliet-Chesnay um Armazém de Pianos e Música, na Rua dos Ourives, 52, e sobrado do nº 53, onde morava, dedicando-se ao ensino de piano e canto e também vendendo músicas.*

*Bevilacqua & Narciso começaram a imprimir modinhas, lundus e música de salão de autores da época, como Joseph Ascher (1829-1869), Ignace Leybach (1817-1891), Alexandre Édouard Gloria, etc, em coleções intituladas As brasileiras — coleção de modinhas, Álbum de modinhas, Lundus para piano e canto, Lira dos compositores e outras, com chapas numeradas (B.&N. ...). Datam dessa época, entre outras, as edições das primeiras composições de Artur Napoleão, que, como jovem pianista, visitava frequentemente o Brasil e de quem Narciso era grande amigo, bem como os ensaios em composição de Francisco Alfredo, filho primogênito de Isidoro, que veio a ser professor de piano do então I. N .M.*

*Desfeita a sociedade com Narciso em 1865, com um total de uma centena de peças publicadas, Isidoro continuou imprimindo (I. Bevilacqua), mas já sem numeração, e em 1875 mudou-se para o nº 43 da mesma rua. Continuou as coleções iniciadas e mais Novo álbum de modinhas brasileiras, Álbum de canto italiano, Álbum de canto francês, Choix de romances françaises et italiennes, Colar de pérolas, Flores do baile, Pérolas e diamantes, Sucesso da dança etc.*

*Em 1879, o filho caçula Eugênio, assessorado pelo primo Ângelo Bevilacqua, assumiu a gerência do estabelecimento, dando grande impulso à imprensa de música, equipando as oficinas, tanto a de impressão como a de concertos de piano, com a mais moderna aparelhagem. Por volta de 1890, começaram a numerar novamente suas edições, partindo de 1.000, tendo sido republicadas e numeradas muitas das peças anteriormente impressas.*

*Em setembro de 1880, inauguraram o Salão Bevilacqua com uma festa a Carlos Gomes, concerto do qual participaram Alfredo Bevilacqua, Vincenzo Cernicchiaro e Marengo. Em 1888 publicaram um folheto em tiras desdobráveis, Miniatura musical, com seis peças para piano de compositores nacionais e estrangeiros e uma relação de obras impressas pela editora, uma espécie de prévia ao Catálogo geral das publicações musicais de E. Bevilacqua & Cia. (62 p.), que editaram em 1900, com as obras classificadas por instrumentos e por gêneros, inclusive obras didáticas, métodos etc., cada item acompanhado do respectivo número de chapa, num total de 4.446 peças.*

*Em 1912, a filial de São Paulo mudara-se para a Rua Direita, 17, e em 1924 foi vendida a J. Carvalho & Cia., continuando a loja até hoje com o nome de Casa Bevilacqua, mas desde 1941 de propriedade dos Irmãos Vitale. A matriz do Rio de Janeiro, que passara por sérias dificuldades, sob a direção de Eduardo, filho de Eugênio, em 1925 estava com a Viúva Bevilacqua no nº 115 da Rua do Ouvidor, tendo encerrado suas atividades em 1929. No ano seguinte, o Catálogo Bevilacqua foi vendido a A. Tisi Neto, que o arrendou a E. S. Mangione, para continuar a impressão das peças.*

*Em 1941, Adélia Bevilacqua, filha de Eugênio, recuperou a propriedade do Catálogo, mantendo Mangione & Filhos como editores autorizados. No referido Catálogo, constata-se uma presença equilibrada de compositores estrangeiros e brasileiros, entre os quais Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Ábdon Milanez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Barroso Neto, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e outros autores de música popular, num total de mais de 70.*

*Narciso José Pinto Braga, que fora sócio de Isidoro Bevilacqua (1857-1865), abriu em 1866 uma loja própria, na Rua dos Ourives, 62, vendendo pianos e músicas. Em 1867 recomeçou a impressão, com chapas numeradas, de composições de seu amigo Artur Napoleão: fantasias sobre óperas e operetas, bem ao gosto da época, inclusive algumas também de Alfredo, irmão do pianista, música de salão e várias peças para piano de Louis Moreau Gottschalk, pianista norte-americano que em 1869 realizou no Rio de Janeiro temporada de concertos.*

*Em fevereiro de 1869, Narciso comprou o acervo de cinco imprensas de música do Rio de Janeiro: Sucessores de Laforge, J. C. Meireles, Rafael Coelho Machado, Januário da Silva Arvelos e N. Garcia, enriquecendo assim seu patrimônio, que já atingia cerca de 1.540 peças, e estendendo a loja ao nº 60 da mesma rua.*

*Em março do mesmo ano, Artur Napoleão resolveu se fixar definitivamente no Rio de Janeiro e abriu um Grande Depósito de Pianos na Rua dos Ourives, 54-56. Passados poucos meses, os dois amigos entraram em sociedade, inaugurando em setembro de 1869 a loja, na Rua dos Ourives, 60-62, Narciso & A. Napoleão. A loja existiu até 1877, tendo mudado, cerca de dois anos antes, para a Rua dos Ourives, 56-58. Publicaram nesse período por volta de 2.000 peças de autores nacionais e estrangeiros, todas com chapa (N. & A.N. ...).*

*Em 1871 apresentavam um Catálogo das músicas impressas no imperial estabelecimento de pianos e músicas de Narciso & A. Napoleão (55 p.), talvez o primeiro a ser publicado por casa editora no Brasil. Em 1877, A. Napoleão deixou a firma, instalando-se, em setembro de 1878, em prédio que pertencera ao Diário do Rio, na Rua do Ouvidor, 89, que sofrera reforma geral para instalação não só da loja e oficinas de impressão, mas ainda de um salão de concertos. Leopoldo Miguez, que iniciava sua carreira de musicista, era seu novo sócio, e logo no ano seguinte começaram a publicação de um “semanário artístico” intitulado Revista Musical e de Belas Artes.*

*Em 1911, mudaram-se para a Avenida Central, 122 (no ano seguinte denominada Avenida Rio Branco), e em 1913, Sampaio, Araújo & Cia. tomavam conta da Casa Artur Napoleão - Estabelecimento de Pianos e Músicas. Em 1915, publicaram o Catálogo geral da Casa A. Napoleão de Sampaio, Araújo & Cia., impresso na Tipografia Leuzinger. São 209 páginas relacionando obras classificadas por instrumentos, gêneros, métodos etc., com predominância de compositores estrangeiros e, entre os brasileiros, Henrique Alves de Mesquita, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Ábdon Milanez, Chiquinha Gonzaga, Antônio Cardoso de Meneses, os irmãos Napoleão e outros. Claude Debussy (1862-1918) já figurava com suas Arabesques, bem como toda a série Les classiques du piano, editada por Félix Le Couppey (1811-1887); muitas coleções para principiantes de piano; inúmeras fantasias sobre óperas (só de Il Guarany, de Carlos Gomes, mais de 30); canto em português, francês, italiano e espanhol; vasto repertório de música de dança e peças para violino, violoncelo, flauta e bandolim.*

*Eduardo e Francisco Buschmann, afinadores de piano, anunciando desde 1869 no Jornal do Commercio e no Almanaque Laemmert, em 1873 abriram loja de pianos e oficina de concertos na Rua dos Ourives. Em 1881, Manuel Antônio Gomes Guimarães, que também possuía, já há alguns anos, loja de música, a eles se associou, formando a firma Buschmann & Guimarães, estabelecida na Rua dos Ourives, 52.*

*Iniciaram a publicação de músicas com chapas numeradas, que atingiam mais de 3.500 quando a firma passou, por volta de 1897, para Buschmann, Guimarães & Irmão. Entre as obras, predominavam a música de salão e o teatro musicado, de compositores brasileiros como Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Cardoso de Menezes, Júlio Reis, Anacleto de Medeiros, Paulino Sacramento, Aurélio Cavalcanti, Leocádio Rayol, J. Garcia Cristo, Costa Júnior, Assis Pacheco, Nicolino Milano, etc.*

*Foram publicadas diversas coleções, entre as quais Divertimento musical, Proezas musicais, Recreio dos salões, Flores do baile, Aurora dos pianistas, Pérolas dos salões, Arpejos da saudade, Noites alegres, Novidades musicais e Sucesso dos salões. No início do século, Manuel Antônio Gomes Guimarães tomou conta da firma, como sucessor de Buschmann, Guimarães & Irmão, sempre na Rua dos Ourives, 50-52. Mais tarde,*

*transferiu-se para a Travessa do Ouvidor, 25, e Rua dos Ourives (hoje Rua Rodrigo Silva), 10, até cerca de 1916, quando encerrou as atividades, tendo publicado mais de 5.500 peças numeradas.*

*Hekel Tavares, J. Otaviano, Assis Republicano e Cardoso de Meneses foram alguns dos compositores com obras aí publicadas, incluindo-se ainda primeiras composições de Heitor Villa-Lobos e muita música popular. Sebastião Lima & Cia. compraram a firma por volta de 1934, mas pouco fizeram, e o Catálogo das Ed. Vieira Machado e suc. passou à propriedade de Ernesto Augusto de Matos, que, mediante contrato, mantém os Irmãos Vitale como editores autorizados.*

*Lino José Barbosa estabeleceu-se em 1905 com uma Secção Mozart na Rua do Ouvidor, 97, publicando músicas com chapas numeradas (L.J.B. ...). No mesmo ano, mudou-se para o nº 127 da Avenida Central, já como Casa Mozart. Publicou, principalmente nas duas primeiras décadas desse século, obras de Ernesto Nazareth, J. Garcia Cristo, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Paulino Sacramento e outros. Teve loja funcionando até a década de 1940 na Rua Sete de Setembro, mas só para venda de músicas.*

*Carlos do Nascimento e Silva, que estivera associado a Augusto Guigon até 1909, abriu, nesse mesmo ano, loja própria na Rua do Ouvidor, 175, com o nome de Casa Beethoven - Nascimento Silva & Cia. Publicaram principalmente música popular, com chapas numeradas (N.S.&Cia. ...) chegando a pouco mais de 200 peças por volta de 1920. Em 1912 tinham publicado Catálogo de músicas para pianolas e pianos-pianola.*

*Em 1899, os irmãos Cristiano Carlos João Wehrs e Cristiano Guilherme Augusto Wehrs assumiram a direção da casa, que, de modesta oficina de João Schlegel, em 1851, desenvolvida por seu pai, Cristiano Carlos Frederico Wehrs, na então Rua do Cano, 217, se transformara em importante fábrica de pianos do país. Em 1879, haviam-se transferido para o nº 175 da mesma rua. Criada a Casa Editora Brasileira Carlos Wehrs nos primeiros anos desse século, na década de 1910 já estava só com um dos irmãos C. Carlos J. Wehrs (antiga Casa Ed. Brasileira C. Wehrs), tendo se mudado para a Rua da Carioca, 47. As peças já atingiam mais de mil, numeradas (C. ... W.), quando, em 1925, admitiram como sócio Gustavo Eulestein e como interessado na firma o filho Carlos H. F. Wehrs, passando a Carlos Wehrs & Cia. Iniciaram publicando quase que só música de salão brasileira e, mais tarde, publicaram obras de Luciano Gallet, Barroso Neto (responsável pela coleção didática Ed. Euterpe), Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone, entre outros, tendo publicado muito material didático.*

*Em 1920, Eduardo Souto, conhecido compositor de música popular, abria a Casa Carlos Gomes — Eduardo Souto & Cia., na Rua Gonçalves Dias, 75. Imprimiram de início quase exclusivamente obras do proprietário da casa, com chapas numeradas (E.S.), abrangendo depois outros compositores de música de salão. Em 1922, mudaram-se para a Rua do Ouvidor, 153, e no final dessa mesma década passaram a filial da Casa Carlos Wehrs (MARCONDES, 2000, pp. 370-378).*



As atividades das editoras em alguns dos estados brasileiros começaram a entrar em declínio em meados do século XX. A exceção vem do estado de São Paulo, lugar em que ocorreu o inverso, pois São Paulo se transformou em um grande centro impressor de partituras para todo o país, inclusive para a própria cidade do Rio de Janeiro, em razão de um esvaziamento bastante progressivo do parque gráfico musical que veio se processando na cidade carioca.

Não obstante este mercado editorial ter se iniciado na segunda década do século XIX e de maneira que poderíamos considerar rudimentar, o fato é que a sua guinada ocorreu em 1840, avançando ainda mais a partir da segunda metade do século XIX até as décadas iniciais do século seguinte.

A indústria de impressão e comércio de partituras era bastante lucrativa. Esta indústria comercial de impressão musical se desenvolveu diante de um público que, de modo geral, era frequentador das diversas festas promovidas pela Corte, pelas famílias burguesas e por um número cada vez maior de diletantes que enveredavam pelo caminho da música. Sendo assim, o mercado comercial entre produtor e consumidor de partituras estava firmado. Ou seja, esta nova prática era sinônimo de lucratividade, de garantias econômicas e de um caminho aberto rumo ao longo processo de profissionalização musical. Todos os estilos e gêneros musicais se beneficiariam desse novo mecanismo tecnológico estabelecido aqui nos trópicos. Grandes peças de compositores famosos da época e até mesmo os estilos considerados mais populares, como as modinhas, as valsas, as polcas, os choros, os lundus, os romances e as árias de óperas, foram impressas e comercializadas em alguns dos mais importantes estados brasileiros.

Deste modo, a impressão de uma vasta obra musical, que incluía inúmeros gêneros, constituiu-se em um polo mercadológico em que a música editorada era seu principal produto. Assim sendo, a venda das partituras musicais desempenharia não só o papel de um produto consumível, como também seria um difusor de gostos e tradições, ao mesmo tempo que unia diferentes culturas e classes sociais.

Acreditamos que outras questões, igualmente relevantes, merecem ainda, com a devida atenção, ser abordadas aqui. A primeira dessas questões é ressaltar que, para além de a música tornar-se um produto de consumo como qualquer outro produto de mercado – foi o que de fato a edição musical proporcionou –, ela também exerceu outro papel fundamental. Os vários setores do mercado musical foram ampliados devido a esta nova postura adotada pela sociedade brasileira de legitimar, por meio de seu consumo, a dimensão mercadológica que a música brasileira ganharia. Com isso, houve, ao mesmo tempo, um aumento em larga escala de editores voltados para o mercado de impressão de partituras musicais, assim como maior versatilidade na forma de comercialização e dos próprios produtos comerciais atrelados a essa prática de impressão.

Só para citarmos um exemplo dessa ampliação comercial, temos, juntamente com esta prática de comércio e impressão musical, um mercado que envolve tanto comerciantes de instrumentos musicais quanto diferentes profissionais da área da música, como, por exemplo, compositores, músicos e professores de música. Nesse sentido, perspectivamente, a indústria de edição de partituras musicais se tornaria um dos mais importantes meios de divulgação, consumo e vendas do setor cultural. Não resta mais a menor dúvida de que a impressão musical foi um dos veículos que contribuíram decisivamente para que a música se tornasse um significativo produto de mercado com um alto índice de consumo; no entanto, não podemos esquecer jamais que esta mesma música que era consumida como forma de produto comercial, segundo o próprio princípio lógico que define a cultura como um tipo de produto consumível, ela também desempenharia uma função sociocultural.

Para efeito de constatação, basta consultarmos o *Almanak Laemmert*. Este primeiro almanaque publicado no Brasil é bastante conhecido por ter informações importantes de teor administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro. Desta forma, o *Almanak Laemmert*, com suas informações referentes a dados censitários, propagandas comerciais, ministérios, legislação imperial e, principalmente, sobre a sociedade e a Corte brasileira de modo geral, torna-se uma fonte, sem qualquer dúvida, primordial para se compreender um pouco mais sobre o cotidiano brasileiro do século XIX.

Não sendo objetivo central de nossa pesquisa fazer um levantamento exaustivo, em termos quantitativos, das fontes que nos trazem informações concernentes ao maior número possível de impressões musicais realizadas na cidade do Rio de Janeiro, num período que abrange desde as atividades dos primeiros impressores-editores até a consolidação da indústria fonográfica, queremos, de qualquer forma, explorar algumas dessas fontes documentais contidas nesse almanaque, para que possamos dissecar tais conteúdos com efeito ilustrativo e elucidativo. Para tanto, não nos debruçaremos somente sobre as informações referentes às impressões musicais. Trataremos de explorar também, conforme anteriormente descrito e na própria abordagem que será feita posteriormente, as informações que remetam aos elementos de toda essa movimentação sociocultural que se formou por meio do comércio de edição, venda e consumo da música, como é o caso de músicos copistas, lojas de música, profissionais da área que ofereciam seus diversos serviços, como compositores, professores, músicos acompanhadores, fabricantes e comerciantes de instrumentos musicais.

A segunda questão é que, uma vez que o mercado editorial é constituído, há uma possibilidade acentuada no que diz respeito à democratização do consumo dos produtos culturais que se encontrava concentrado em determinados setores considerados elitizados pela sociedade carioca. Essa democratização do consumo dos produtos culturais só foi possível, e concretizada de fato, se compreendermos que a camada social classificada como popular se tornaria o principal público consumidor desse novo produto mercadológico. Ou seja: a música transformada em partituras impressas, prontas para serem comercializadas.

A democratização das partituras musicais como produto de mercado, que teria como principais consumidores o público das camadas populares e os próprios diletantes das famílias burguesas, acarretaria, conseqüentemente, o processo inicial que seria a ação de massificação cultural ocorrida no século XIX. Esses setores, portanto, cumpririam um papel contundente e taxativo para a formação da nascente indústria cultural.

Uma terceira questão se insere nesta discussão: a popularização do piano. Devido à proliferação deste instrumento musical – consequência do livre comércio, com a abertura dos portos brasileiros em 1808 a toda sorte de produtos estrangeiros –, ele poderia ser encontrado praticamente em quase todo o território nacional. Assim, o piano passou a ser então um componente obrigatório nas mais variadas esferas sociais, destacando-se, entre elas, as salas de concertos, os salões de saraus, os saraus privados da casa-grande, as pequenas e grandes orquestras dos teatros de revista, as salas de espera dos cinemas, e, como não poderia ser diferente, nas próprias casas de venda de instrumentos e partituras musicais.

A popularização do piano, por sua vez, estimulou ainda mais a venda de partituras musicais. Possibilitou aos músicos populares, sobretudo aos músicos chorões, se beneficiarem um pouco mais dessa fonte de renda. No entanto, precisamos informar com clareza que muitas das composições dos músicos chorões não foram publicadas em partituras, o que nos faria atentar para outro detalhe de riqueza. As obras do gênero chorístico que na época não fizeram parte dessa indústria editorial, se perpetuariam por meio de duas formas cruciais: uma seria pela tradição oral; a outra, pelo trabalho efetivo do chamado músico copista. As duas funções têm um grau de importância equilibrado. Se, por um lado, tínhamos músicos chorões que tocavam seus instrumentos lendo as partituras, por outro lado havia muitos músicos chorões também que tocavam seus instrumentos de ouvido. Daí a importância de se perpetuarem, via tradição oral, as melodias que eram tocadas de ouvido por músicos chorões.

De modo semelhante à tradição oral, a perpetuação do gênero chorístico ocorreu também por meio da participação fundamental dos músicos copistas. A partir de seus conhecimentos técnicos em música, sensibilidade, dedicação e um trabalho minuciosíssimo ao escreverem e transcreverem as composições musicais, os músicos copistas ajudaram a manter viva a memória e a produção musical de muitas gerações de músicos chorões. Neste caso, não poderia deixar de ser considerado que, paralelamente à impressão gráfica como forma mercadológica, havia também uma circularização de partituras manuscritas que funcionava lado a lado com a indústria editorial.

As necessidades de um público consumidor interessado em adquirir um repertório que não tivesse sido inserido pela indústria editorial poderiam ser supridas por meio desse mercado paralelo de músicas manuscritas. Conseqüentemente a estas trocas comerciais, as partituras manuscritas serviam também como forma eficaz de divulgação de um repertório representado pelo gênero chorístico. Apesar de as partituras manuscritas ainda se encontrarem quase inexploradas academicamente, temos apontamentos bastante

interessantes que corroboram a existência de um circuito voltado para as cópias de músicas manuscritas. Como exemplo dessas referências concernentes às partituras manuscritas, podemos apontar, primeiramente, as alusões que Alexandre Gonçalves Pinto faz em seu livro, ao recuperar a memória histórica daqueles chorões, uma vez que, logo nas primeiras páginas do livro, é facilmente verificável uma narrativa alusiva a alguns chorões detentores de partituras musicais manuscritas.

Vejamos, então, alguns exemplos que o autor Alexandre Gonçalves Pinto nos oferece em seu livro: “Gedeão. Sublime artista musical também, executor exímio do choro, possuía em seu caderno de música composições de diversos flautistas que também já se foram e de seus contemporâneos” (PINTO, 2009, p. 17). “Alfredo Vianna. Deixou ele um grande arquivo de músicas antigas e modernas que deve achar-se em poder de seu filho Pixinguinha, maestro e talentoso flautista que repercutiu as nossas glórias musicais no estrangeiro” (PINTO, 2009, p. 21). “Oscar Cabral. Tinha um arquivo que afirmo que muito poucos possuem não só em número como em beleza. Foi grande compositor, cujas produções devem estar em poder da sua distinta família” (PINTO, 2009, p. 23). “João Sampaio. Tinha diversos cadernos de choros. As suas músicas quase todas foram dos velhos e antigos chorões, como Callado e seus componentes. Ninguém arrancava uma música qualquer para fora, só deixava copiar em sua casa sob as suas vistas” (PINTO, 2009, p. 35).

Outras referências extremamente importantes, não só para a pesquisa, mas também para as próprias constatações da existência desse universo paralelo de partituras manuscritas frente à intensa indústria comercial de partituras editadas, são as fontes dos principais arquivos musicais situados no centro da cidade do Rio de Janeiro. Os acervos da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, as coleções do acervo Jacob do Bandolim e os cadernos de Jupyçara Xavier que fazem parte do acervo Almirante – ambos pertencentes ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – são alguns dos exemplos de instituições públicas que preservam a memória histórica da nossa música popular urbana carioca.

Partindo das três questões fundamentais que foram enumeradas e explicitadas anteriormente ao longo de alguns parágrafos, queremos trazer à luz de nosso trabalho algumas fontes documentais que fazem referências a toda esta movimentação sociocultural que se estabeleceu no Rio de Janeiro através da prática comercial de partituras e da própria presença de estabelecimentos comerciais, assim como dos músicos profissionais que ofereciam seus serviços à população carioca. De forma sistematizada, apresentaremos um conjunto de fontes que trazem informações bem objetivas, com o intuito de nos permitir identificar todo este aparato em torno da circularização sociocultural e mercantil que foi desenvolvida a partir da edição, da venda e do consumo de partituras, bem como da presença de professores musicais.

O primeiro instrumento de integralização entre a edição, a venda e o consumo de partituras que queremos destacar é o *Almanak administrativo, mercantil e industrial da corte e*

da capital da província do Rio de Janeiro para o ano de 1872, fundado e redigido por Eduardo von Laemmert. Chamamos atenção para a página 698 desse Almanak administrativo, com o objetivo de destacar o anúncio direcionado para o setor de artes e ofícios, cujo subtítulo é copistaria de música, que faz referência ao oferecimento de serviços de impressão musical, assim como ao de copista de música por meio de um anúncio realizado por Bento Fernandes das Mercês – um profissional copista e impressor de música da capela e casa imperial, localizado na Rua do Hospício, 172, sobrado (*Almanak Laemmert*, 1872, p. 698).

Na página 709 desse *Almanak administrativo*, o destaque está direcionado para o anúncio de três comerciantes cujos estabelecimentos comerciais e ofícios profissionais estão intimamente ligados à fábrica de instrumentos musicais. Assim, temos a seguinte ordem das fábricas divulgadas nesse anúncio: Carlos Clandio Tresse, especializado em órgão, realejo e piano, localizado na Rua de São José, 41; Luiz da Silva Duarte, situado na Rua Nova de São Pedro, 31ª, e Rangel & Cia, especializada em concertos de instrumentos musicais, na Rua de Gonçalves Dias, 25. (*Almanak Laemmert*, 1872, p. 709).

No tocante aos professores de piano, canto, música e de outros tipos de instrumentos musicais, encontramos nesta fonte uma longa listagem com nomes de profissionais dessas áreas oferecendo seus serviços. Da página 506 até a 509, são registrados mais de 80 nomes de profissionais de diferentes especialidades musicais, sem contarmos o anúncio referente a oito violeiros oferecendo seus serviços musicais, conforme descrito na página 759. Por questões de viabilidade e objetividade, não compete citarmos aqui toda essa listagem. No entanto, destacaremos alguns anúncios que achamos interessante e necessário mencionar, pois certamente a relação desses nomes que mencionaremos contribui para o desenvolvimento de nosso artigo.

O primeiro nome que nos chamou a atenção nessa lista foi o do músico Henrique Alves de Mesquita. O motivo pelo qual destacamos o nome desse músico decorre do fato de que ele pode ser considerado um dos mais importantes músicos chorões brasileiro. Os outros dois nomes que queremos destacar justificam-se pela descrição detalhada das diferentes especialidades musicais que esses profissionais apresentaram em seus respectivos anúncios comerciais. Vejamos então: Archangelo Fiorito, cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa, maestro efetivo, compositor e regente de música do Imperial Conservatório de Música e Honorário da Imperial Câmara. Mesmo com todas essas funções, Archangelo Fiorito continuava a dar lições de harmonia, contraponto, piano e canto, declamação, com um novo método adotado por ele para reforçar a voz dos cantores em pouco tempo. Abreviar e simplificar as outras matérias acima referidas, para não enfastiar os amadores e diletantes dessa suave e celestial arte. As pessoas interessadas nos serviços deste profissional poderiam procurá-lo na Rua dos Lazaros, 27 QQ; recados na Rua do Ouvidor, 101, ou no Imperial Conservatório de Música, das 2 às 4 horas da tarde. (*Almanak Laemmert*, 1872, p. 506).

O terceiro nome que destacamos é o de D. Barbara Rufina da Silva Gomes dos Santos Pereira, uma distinta professora habilitada pelo Conselho de Instrução Pública para lecionar música, piano, canto; oferecia seus préstimos para as pessoas que a quisessem honrar com sua confiança, que poderiam procura-la em sua residência, situada na Rua de Santa Thereza, 60. (*Almanak Laemmert*, 1872, p. 507).

Em relação aos violeiros, que certamente serviram como fonte de algum tipo de entretenimento na urbe carioca em determinados momentos específicos, podem ser destacados nesse *Almanak* os seguintes nomes: Antonio de Souza Franco, Rua do General Câmara, 193; Francisco Fernandes, Rua Estreita de São Joaquim, 35; Francisco Machado Linhares, Rua de São Pedro, 108; João Pedro Alves da Fonseca, Rua Estreita de São Joaquim, 26; J. J. Rodrigues Loureiro, Rua da Quitanda, 7B; José Alves de Carvalho, Rua Estreita de São Joaquim, 42; José Pedro Gomes de Oliveira, Rua Estreita de São Joaquim, 119; Manoel Alves de Paula Costa, Rua Estreita de São Joaquim, 37. (*Almanak Laemmert*, 1872, p. 759).

O segundo instrumento de integralização entre a edição, a venda e o consumo de partituras que podemos observar está direcionado para as próprias edições e propagandas de venda de partituras. As imagens que mostraremos a seguir nos ajudam a compreender um pouco mais esse universo que foi o comércio musical que envolvia não só venda e consumo de partituras, mas toda uma circularização sociocultural por meio da prática musical.

Em termos de mercado, o setor musical consolidado contribuiu para a profissionalização de sujeitos considerados populares. A profissionalização dos agentes ligados à música, como compositores, autores, músicos e letristas de canções, abriu caminho para a concorrência com um dos campos que mais se sobressaíam nesse contexto do século XIX: a literatura. Assim sendo, a profissionalização que fora se formando por meio desse contexto de mercado musical consolidado criou um impasse, que pode até ser considerado positivo, na medida em que abriu espaço para uma discussão sobre determinadas formas de se pensar o conceito de arte naquele contexto.

A arte musical de um lado e as formas literárias como arte do outro formavam o epicentro do debate de determinados setores da elite cultural, que outrora sobrepujavam os campos tradicionais ligados a publicações de obras artísticas literárias. Nessa perspectiva, a sorte estava lançada. A solução prevista então seria repensar definitivamente o conceito de arte. Desse modo, mais do que enxergar como um confronto meramente vaidoso ou como uma simples queda de braço entre a arte musical e as formas literárias consideradas também como uma forma de arte, devemos estar atentos ao grau de complexidade que tal discussão provocou. Ou seja, estamos falando do processo de profissionalização que trazia em seu bojo formas, signos, tradições e outros tipos de manifestações culturais consideradas populares. Eis aí o motivo de se repensar o conceito de arte dentro daquele contexto.

Figura 01 - Partitura manuscrita de um tango intitulado *Canhoto no choro*, e só foi possível identificar o primeiro nome de seu autor: Demetris.

Fonte: Arquivo particular Fred Fagner da Casa Edison do Rio de Janeiro.  
In: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapu, 2002, CD-ROM 2 – Partituras manuscritas.

Provavelmente, o autor prestou uma homenagem ao músico Canhoto, cujo nome era Américo Jacomino. Canhoto foi um músico importante que viveu entre 1889 e 1928. Apesar de esta composição ser um tango, o fato curioso é que o autor faz referência a um músico na roda de choro, o que caracteriza bem que o choro não era só um gênero musical, mas também um lugar, um ambiente de trocas culturais por meio da música.



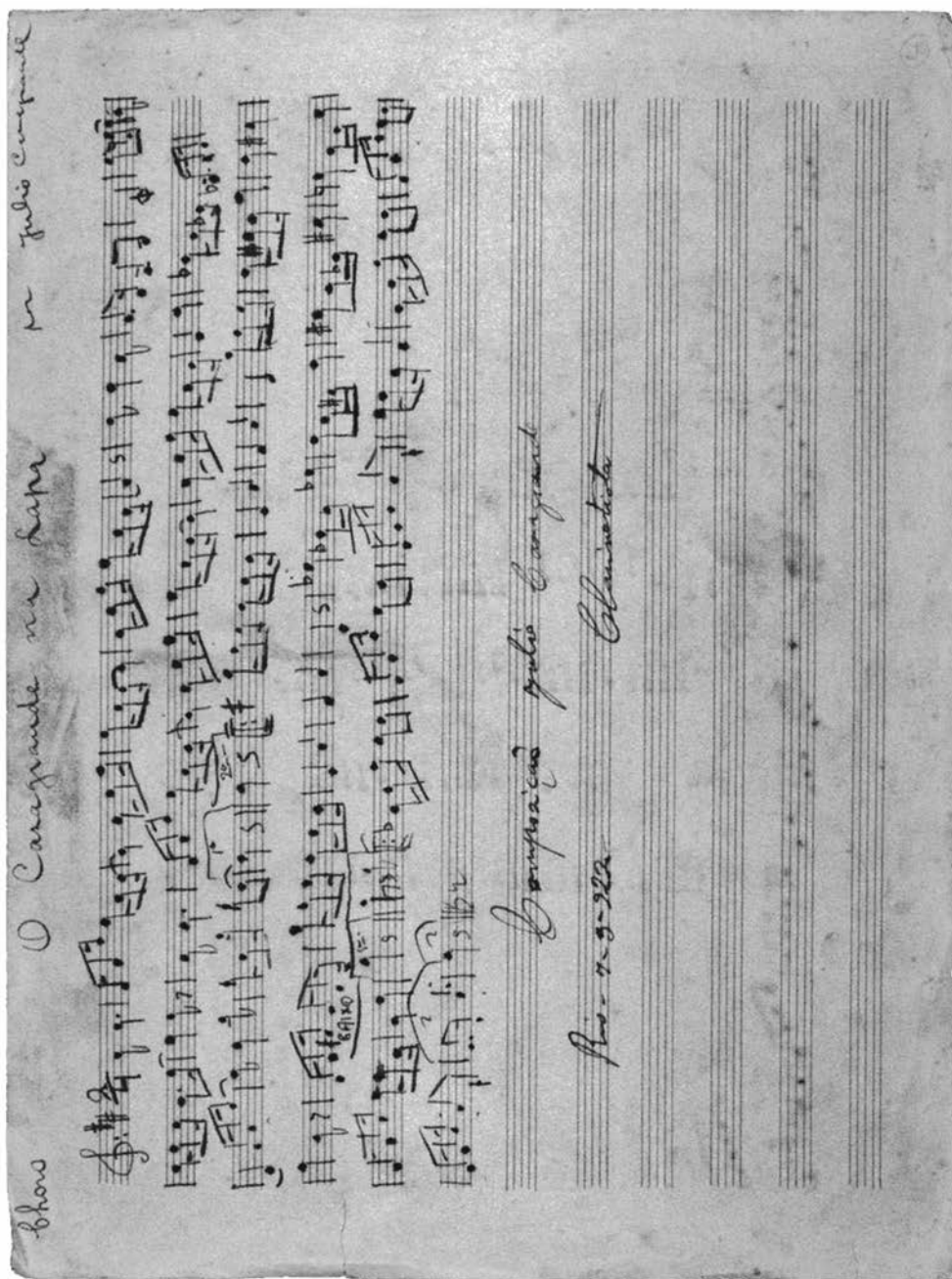


Figura 02 – Partitura manuscrita do choro intitulado *O Casagrande na Lapa*. Fonte: Arquivo particular Fred Fagner da Casa Edison do Rio de Janeiro. In: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, CD-ROM 2 – Partituras manuscritas. Segundo as informações contidas na partitura, é uma composição datada de 1922, de autoria de um músico clarinetista chamado *Júlio Casagrande*. Pelo próprio título do choro, dá para perceber que o autor faz referência a si mesmo como um músico chorão frequentador de um bairro carioca bastante significativo para este circuito de música brasileira.

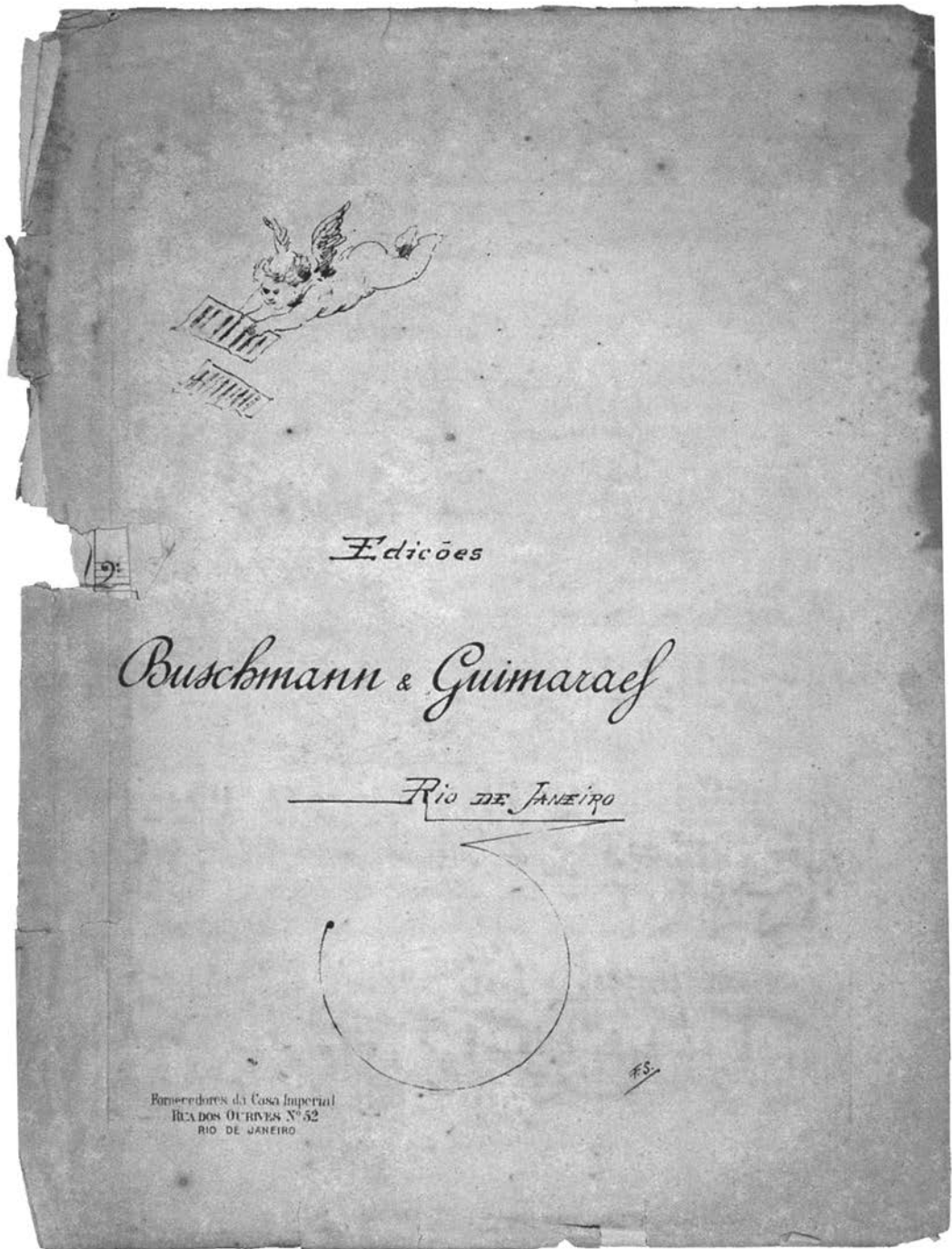
**J. SANTOS & C<sup>A</sup>.**  
FORNECEDORES DOS MINISTERIOS DA MARINHA  
GUERRA, JUSTIÇA E DAS PRINCIPAES BANDAS DE  
MUSICA DESTA CAPITAL E ESTADOS. =====

**SECÇÃO DE MUSICAS IMPRESSAS**

**RUA DOS OURIVES 36  
RIO DE JANEIRO**



Figura 03 - Anúncio referente à música impressa: “J. Santos & Ca – Secção de Músicas Impressas”.  
Fonte: Arquivo particular Fred Fagner da Casa Edison do Rio de Janeiro. In: FRANCESCHI, Humberto Moraes.  
*A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002, CD-ROM 1 – Documentos.



Figuras 04 e 05 – Anúncio do estabelecimento Buschmann & Guimarães trazendo propaganda de uma composição de Henrique Alves de Mesquita, regente, compositor, organista, trompetista e professor de música. Fonte: Arquivo particular Fred Fagner da Casa Edison do Rio de Janeiro. In: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002, CD-ROM 1 – Documentos.

**A VAIDOSA**  
TOCATA  
para  
Pianoforte  
por

**Henrique A. de Mesquita.**

Grande Estabelecimento  
de PIANOS E MUSICA  
de  
**BUSCHMANN, GUIMARÃES & IRMÃO**  
52 Rua dos Ourives 52  
RIO DE JANEIRO.

Exemplos musicos de C. F. Peters, Leipzig.

Não querendo entrar no mérito mais aprofundado sobre a discussão de caráter teórico em relação ao conceito de arte descrito anteriormente, mas sem querermos também deixar transparecer uma ideia totalmente superficial de nossa parte em relação ao assunto, abrimos um parêntese para trazer à luz um exemplo, que acreditamos ser o suficiente para esboçar um panorama geral da resistência de uma parte da elite intelectual carioca em aceitar a música popular e seus atuantes respectivamente como espaço cultural e classe profissional. Vejamos então, por exemplo, alguns trechos bastante pejorativos elaborados pelo cronista João do Rio em uma de suas crônicas. Com este exemplo, especialmente a partir dos trechos grifados, constataremos o próprio autor deixando transparecer em sua locução a desvalorização da música popular como expressão artística e produto cultural.

A musa das ruas é a musa que viceja nos becos e rebenta nas praças, entre o barulho da populaça e a ânsia de todas as nevroses, é a musa igualitária, a musa-povo [...] *Se o Brasil é a terra da poesia, a sua grande cidade é o armazém, o ferro-velho, a aduana, o belchior, o grande empório das formas poéticas.* Nesta Cosmópolis, que é o Rio, a poesia brota nas classes mais heterogêneas [...] esse curioso gênero de engrossamento tipográfico e indireto, as tabuletas, os reclamos, os jornais proclamam incessantemente a preocupação poética da cidade [...].

*A modinha é o instinto bárbaro* de independência e de maravilha do homem. Louva aos deuses, incita à guerra, canta a mesa, chora desejos de carne, e – ó coisa admirável! – foi ela que trouxe desde Atenas para os superficiais prazeres de civilização esses sons *frívolos* que nos cafés-cantantes nos fazem tanto bem, foi ela que modificou a onomatopéia *selvagem* no delicioso tralalá [...].

As artes são por excelência ciências de luxo. *A modinha, a cançoneta, o verso cantado não é ciência, não é arte pela sua natureza anônima, defeituosa e manca* [...].

É exatamente assim a nossa musa urbana. *Dispéuticos* intelectuais, vêm-la tristemente à margem da poesia. Que idade tem ela? Tem séculos e parece nascida ontem, passou por todas as vicissitudes e *chalra* como uma criança [...].

A musa renovou aqui o símbolo do filho pródigo. Teve pais notáveis, princípios sérios, e viveu no *palácio dos reis, frequentou os gênios e os salões fidalgos.* Mas um belo dia, sem dizer água-vai, foi-se, *degenerou, pintou o sete, embebedou-se,* vive pelas alfurjas e chombergas, afina o violão em sítios escusos, e – ó acontecimento! – está forte, está sacudida, é a única musa que não tem cefaléias e não sofre de artrismo [...].

A modinha entrou no paço dos reis, *ensandeceu* os peraltas e as sécias da decadência rocalhante do XIX século lusitano [...]. A modinha era o soluço, era o gemido, era o riso, era o suspiro ardente da selva ardente [...].

A modinha dera na gandaia, a modinha era vagabunda, a modinha descera à ralé, integralmente anônima, desprezada. Melo Moraes empresta a sua companhia de homem sério a tamanha bambochata, precipita-se nas vielas e bodegas para apanhar a história dos mais célebres e mais notáveis poetas, que ninguém conhece, e traz-nos naquele seu estilo, tão seu, tão complexo, tão bizarro, esses curiosos períodos: “No Olimpo das serenatas do tempo, percebemos neste momento desfilar espectralmente, orvalhados dos relentos daquelas noites, vultos de transcendente nomeada, excelentes

rapazes que passaram neste mundo para deixar lampejos fugazes e duradouras recordações. E foram eles pelo crisma popular conhecidos por Zuzu Cavaquinho, Lulu do Saco, Manezinho da Cadeia Nova ou Manezinho da Guitarra, Zé Menino, Vieira Barbeiro, ainda o Caladinho, o Inácio Ferreira, o Clementino Lisboa, o Rangel, o Saturnino, o Luizinho, Domingos dos Reis, que lá desceram para os túmulos, que ora volteio, agitando os ciprestes que os resguardam sob o céu sem eco das necrópoles”.

*A modinha tinha por cultores o Manezinho do Saco e o Zuzu Cavaquinho. Pobre modinha!*

A indústria, o interesse, o lucro, o lucro, essa miragem que tanto faz progredir os povos como as literaturas, propagou-a, espalhou-a, tornou-a torrencial. A musa delira hoje numa pândega infrene, de bodega em bodega, de chopp em chopp, de tablado em tablado. Nesse turbilhão de bardos e cantares surgiam alguns mais dados à evidência – o Geraldo, o Eduardo das Neves, o esteta Catulo da Paixão Cearense! [...]

Dudu, entretanto, canta apenas as suas obras. Há um outro sujeito, chamado Baiano, que sabe de cor mais de mil modinhas, e para o qual trabalham, a oito mil réis por número, meia dúzia de poetas que nunca saíram nos suplementos dominicais dos jornais [...].

Há nessas modinhas e nessas cançonetas, de par com a paixão, a tristeza e a troça, *um milhão de erros de gramática e demetrficação*. O verso é quase ignorado pelos trovadores ocasionais. Mas que lhes importa isso, se não se importam com a honra, o bem-estar, a glória? Os poetas não têm versos, têm cavaquinhos, violões e a voz para dobrar e quebrar os nossos nervos. Ao povo basta a cadência, o som sugestionador que chega a atrair os crocodilos.

*Vagabundo sim! A musa da cidade, a musa constante e anônima, que tange todas as cordas da vida e é como a alma da multidão, a musa triste é vagabunda, é livre, é pobre, é humilde. E por isso todos lhe sofrem a ingente fascinação, por isso a voz de um vagabundo, nas noites de luar, enche de lágrimas os olhos dos mais frios, por isso ninguém há que não a ame – flor de ideal nascida nas sarjetas, sonho perpétuo da cidade à margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas!... [todos os grifos são nossos]* (RIO, 2008, pp. 211-215; 217, 218, 225 e 226).

## Considerações finais

Diante da linguagem empregada por João do Rio nesta crônica intitulada *A musa das ruas*, fica bastante evidente que sua posição em relação a todo esse processo de transformações que o Brasil vinha sofrendo de modo geral, e, sobretudo, a cidade do Rio de Janeiro mais especificamente, era fruto de um conflito bem acirrado, em que o autor deixa transparecer nitidamente uma recusa a reconhecer uma valorização da expressão musical popular, assim como o artista de sucesso ligado diretamente a esse tipo de música. O que estava acontecendo, na verdade, era justamente o resultado dos novos rumos que o mercado consumidor, concomitantemente com os anseios da indústria cultural, poderia proporcionar à prática musical.

Com o intuito de se manter em uma posição privilegiada, talvez a postura assumida por João do Rio de atacar de maneira difamatória esta expressão popular musical fosse uma saída pensada para tentar frear o crescimento dessa indústria cultural musical. De fato, não foi uma postura adotada só por João do Rio, e tampouco uma justificativa plausível que explicasse suas posições. À medida que aumentava o reconhecimento da profissionalização da música popular, as elites letradas, com sua posição de classe dominante, se sentiam cada vez mais ameaçadas, por causa do lugar de destaque que os artistas populares estavam ocupando dentro do círculo sociocultural da época.

Esta crônica, portanto, pode ser identificada como uma linguagem metafórica, na qual o autor faz uma analogia entre a modinha e outros gêneros musicais populares, como sendo algo de negativo para a sociedade carioca. O título *A musa das ruas* nada mais é do que uma roupagem sarcástica que o autor veste para tratar desse fenômeno que a música popular vinha se tornando. De qualquer forma, embora João do Rio visse de maneira negativa essa manifestação musical popular, pode ser percebida nas entrelinhas uma autoconfissão do próprio autor, admitindo a grande difusão que a música popular alcançaria socialmente. Não precisamos ir muito longe, basta olharmos para o próprio título da crônica – *A musa das ruas!* Acredito que não foi sem propósito a sugestão do título.

De fato, João do Rio queria fazer uma crítica aos gêneros musicais de cunho popular. No entanto, se por um lado havia a intenção de crítica condenatória por parte de João do Rio, por outro, este cronista, ainda que fosse de maneira inconsciente, acabou fazendo uma declaração bastante positiva quanto à autenticidade dos fatos.

Compor não era uma tarefa fácil. Ainda que possa parecer simples, pela grande quantidade de composições musicais brasileiras que circulavam na sociedade durante todo o seu percurso histórico, a composição musical necessitava de talento, inspiração, competência, domínio técnico e o gosto do público. As edições impressas das modinhas, dos choros, dos lundus, das polcas, das cançonetas, das quadrilhas e dos maxixes eram verdadeiramente um reflexo do reconhecimento do gosto popular, e iam se tornando cada vez mais uma obra de arte, patrimônio cultural e, acima de qualquer dúvida, a musa das ruas!

### Fontes

*A Semana* – Rio de Janeiro: 1886.

*Correio da Manhã*: 02/08/1902; 05/08/1902.

*Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*: 03/11/1879; 02/08/1902; 05/08/1902.

*Gazeta do Rio*: 08/07/1820.

*Jornal Correio da Manhã*: 02/08/1902.

*Jornal do Commercio do Rio de Janeiro*: 20/11/1847; 17/10/1910; 01/08/1926.

*O Globo*: 02/08/1926.

*O Jornal*: 01/08/1926.

*O Jornal do Brasil*: 02/08/1902; 05/08/1902; 03/12/1922.

### Referências Bibliográficas

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

DINIZ, André. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEME, Mônica Neves. **E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, et.** – Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Niterói: Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, 2006 (Tese de doutorado).

MARCONDES, Marcos Antonio (Org.). **Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica**. São Paulo: Publifolha, 2000.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas - Crônicas**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SILVA, Leonardo Santana. **A contribuição do chorinho para a inserção do negro na sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Publit, 2011.

Recebido em 03/06/2015

Aprovado em 04/08/2015