

## O SURGIMENTO DE GÊNEROS MÚSICAIS POPULARES PARA PIANO NA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA

*The rise of popular music genres for piano in the Carioca belle époque*

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso<sup>1</sup>

---

### Resumo

Os símbolos da nova música popular que surgiu a partir da década de 1870 na cidade do Rio de Janeiro são inequívocos. O piano, representando status e poder para a classe dominante e emblema do próprio romantismo, foi incorporado paulatinamente aos salões das classes populares, onde ocupou aí um lugar privilegiado no grupo do choro, marco da música popular na *belle époque*. Ao mesmo tempo, o surgimento de novos gêneros musicais populares, entre eles o tango brasileiro, que dominaram neste momento a produção musical para piano, trouxeram como protagonistas os chamados *planeiros*.

### Abstract

The symbols of the new popular music that arose, starting in the 1870's in the city of Rio de Janeiro are unmistakable. The piano, representing status and power for the dominant class and an emblem of its very romanticism, was, little by little, incorporated in the living rooms of the popular classes, where it occupied a very special place in the "choro" group, the mark of popular music in the *belle époque*. At the same time, the flourishing of new popular musical genres, among them the Brazilian tango, that dominated at this very moment the musical production for piano, brought as protagonists the so-called "planeiros".

**Key-words:** Brazilian tango - carioca belle époque - popular music for piano - musical genres.

**Palavras-chave:** tango brasileiro– *belle époque* carioca – música popular para piano– gêneros musicais

**Data de submissão:** Setembro de 2013 | **Data de publicação:** Dezembro de 2013.

---

<sup>1</sup> PAULO ROBERTO PELOSO AUGUSTO - Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo e Professor Associado do Departamento de Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (cursos de Graduação e Pós-Graduação). Correio eletrônico [paulopeloso@yahoo.com](mailto:paulopeloso@yahoo.com)

## 1. Relações entre música popular e poder

A partir da década de 1870, podemos observar, no âmbito da cidade do Rio de Janeiro, o surgimento de novos gêneros musicais populares, que representaram, desde então, a fala de uma nova classe que se afirmava e uma proposta artística original, assim observada tendo em vista a cristalização de uma nova estética musical urbana. O ambiente cultural deste momento e em especial na virada do século, ocupado em todos os setores pela classe dominante, não privilegiava ou sequer permitia as manifestações culturais populares, estas vistas então como sinal e expressão do atraso em que estava imerso o país. Esta hostilidade implicava a adesão a um modelo de desenvolvimento e progresso, representado pela cultura francesa e ao consumo, tanto de produtos e mercadorias, quanto de músicas da moda parisiense, assim como o gosto pelas demais manifestações artístico-culturais daquela metrópole.

A elite burguesa brasileira transformou os salões familiares e os teatros em espaços de auto reconhecimento, tomando por paradigma sempre o código artístico-musical francês, através do qual se expressavam, negando a validade de um outro código, principalmente o que fosse advindo das camadas subalternas, que recordavam uma realidade a ser esquecida.

Este preconceito, entretanto, não colidia com a afirmação do ideal de nação brasileira ou conceito de brasilidade, uma vez que, segundo a óptica da elite dominante, ao se promover o progresso e o desenvolvimento do Brasil de acordo com os cânones dominantes da metrópole francesa, o nação encontraria assim sua identidade mais genuína. Na realidade, este era um ideal da burguesia brasileira de participar da chamada sociedade civilizada.

Neste momento, em que o músico popular é excluído do processo de construção da nação pela elite brasileira, a música popular urbana, que surge no Rio de Janeiro, apresenta uma nova proposta estética, caracterizada na seguinte fusão: de um lado o aproveitamento das formas musicais em voga na Europa, para a dança e o canto, como, por exemplo, a polca; por outro lado a introdução de novas expressões rítmico-melódicas e harmônicas, que viriam consolidar uma nova estética musical urbana, ou seja, um contraponto aos ideais estéticos europeizantes das elites.

Como afirmamos, estes novos gêneros populares, como o tango, derivavam, na realidade, de composições de sucesso na Europa, especialmente em Paris. Observamos que o tango antes de ser acolhido pelas plateias cariocas, no início da década de 1870,

já fazia enorme sucesso nos teatros parisienses, tendo, por isso mesmo, logo interessado a compositores brasileiros, como Henrique Alves de Mesquita, que logo o introduziram em suas operetas.

Esta predileção nos revela, também, que as camadas subalternas, longe de rejeitarem por completo o código musical das elites e em especial seus gêneros musicais favoritos - como forma de resistência à dominação e discriminação - assimilaram no discurso musical popular elementos importantes das falas dominantes, como as próprias formas musicais, com todas as implicações tonais, rítmicas e culturais.

Um outro elemento forte de assimilação das falas dominantes na música popular foi a incorporação do piano no conjunto instrumental do Choro. Este último possuiu, sem dúvida, a formação que melhor caracterizaria a música popular urbana na chamada *belle époque*: flauta, violão, cavaquinho, entre outras possibilidades, com a participação do piano, que se tornou indispensável em conjuntos de choro, como o de Chiquinha Gonzaga.

A incorporação do piano teria um significado especial. Na realidade, tratava-se de um símbolo importante, não somente musical, mas principalmente de poder e de ascensão social. Isto porque o piano era o símbolo de status da burguesia europeia e veículo privilegiado do código musical burguês dominante: o romantismo.

Podemos observar, então, que a interpretação de obras populares ao piano, a aquisição deste instrumento - de preço elevado - e a localização do mesmo, em lugar de destaque nas salas das casas de família, bem como a estilização de diversos gêneros oriundos da elite, sinalizavam um indicativo de promoção ou integração social. Estava, assim, o músico popular em busca da respeitabilidade, sem se opor frontalmente à música da classe dominante, símbolo da repressão.

Assim, observamos um diálogo entre a música popular e a da elite, em que há mais sintonias do que oposições radicais, propriamente ditas. Notamos uma aproximação das falas, pela incorporação de diversos códigos musicais dominantes, que serão analisados neste artigo. O signo musical, contudo, é polissêmico, devendo-se ter cautela, então, na análise destas comparações, que remetem, por vezes, ao campo subjetivo das interpretações.

## 2. O tango brasileiro


Dentre as várias manifestações musicais que podemos localizar na cidade do Rio de Janeiro, no período compreendido entre 1870-1920, destacamos o gênero tango, pela grande repercussão que obteve nos salões da época, quer populares, quer da elite.

Contudo, ao observarmos seus antecedentes formais, a sua duração enquanto gênero musical, com todas as suas variantes criadas e, finalmente, os gêneros que lhe sucederam e que influenciaram o gosto musical popular, citamos Zamacois, quando se pronuncia sobre a transformação e renovação dos tipos formais:

“Cada tipo formal tem sua história - curta ou longa - e esta não pode dar-se nunca por definitivamente encerrada, pois os compositores, com bastante frequência, voltam ao antigo e esquecido, aspirando dar-lhe novas aparências. Ademais, em cada tipo formal devem registrar-se seus períodos de gestação, desenvolvimento, crescimento, etc. Houve tipos formais que desapareceram sem deixar rastro; outros houve que frutificaram e deram seiva a outros, e há os que sobrevivem, com maior ou menor força. Nenhum tipo formal de longa história pôde, como é lógico, permanecer invariável através dela. Não há, pois, que esperar, por exemplo, que uma sonata de hoje se ajuste aos moldes das primitivas e nem sequer das beethovenianas. Aqui, como em tudo, ‘renovar-se ou morrer’ (ZAMACOIS, 1985, p. 4).

Podemos, assim, observar que o gênero tango, nunca apresentou uma estrutura modelar fixa, variando muito a célula rítmica geradora, o andamento, a forma e a própria denominação, já que os títulos faziam, frequentemente, alusão a outras danças. Daí ser mais apropriado falar em “tangos brasileiros”.






Na década de 1870, o Rio de Janeiro assistiria à representação, em teatro, de uma nova dança: a habanera. Em 1871, o maestro Henrique Alves de Mesquita ao adaptar duas habaneras espanholas da peça “O jovem Telêmaco” deu-lhes o nome de tango.

A habanera, popularizada em Havana, Cuba, logo foi difundida na Espanha e o seu ritmo característico no acompanhamento , era o mesmo do tango, este na origem uma dança mexicana, que se diferenciava basicamente da habanera pela variação no andamento, acelerando aos poucos até acabar abruptamente. Da mesma forma que a habanera o tango mexicano difundiu-se na Espanha, ambas as danças foram posteriormente executadas em números teatrais em Paris, de onde Henrique Alves de

Mesquita foi buscar o modelo para compor, então, o primeiro tango brasileiro, o qual denominou “Olhos matadores”, no mesmo ano em que fizeram sucesso as suas transcrições das duas habaneras espanholas, ou seja 1871, conforme relacionamos anteriormente.

Efetivamente, a acolhida do público a este novo gênero foi calorosa, tanto assim que no ano seguinte, 1872, compunha outro tango, agora para uma peça teatral, intitulado “Ali-babá ou os quarenta ladrões”, que obteve uma tal receptividade, que levou Machado de Assis a escrever na *Semana Illustrada*: “Ninguém se mata porque não tirou a sorte ou porque perdeu o primeiro ato do Ali-babá do Mesquita” (SIQUEIRA, 1969, p. 29).

Nesta obra, o Ali-babá, as características do tango nativo mexicano, recém chegado ao Brasil após um longo percurso via Espanha-Paris-Rio, são bem explicitadas, ou seja, é uma composição que inicia em andamento moderado, na segunda parte, *poco più*, já está bem mais movimentado, até que nos últimos seis compassos surge a indicação *stringendo* o que leva a acelerar cada vez mais, concluindo abruptamente.


Entretanto, esta composição não tem a mesma linguagem que os similares tangos espanhóis. A célula rítmica da habanera e do tango estão presentes na primeira parte ; na melodia podemos notar a célula frequente no lundu, , que pode ser entendida, também, como uma transposição popular (carioca), da rítmica característica da habanera . Na segunda parte, enquanto a melodia apresenta o ritmo da polca, com feições cariocas , o acompanhamento estabelece a pulsação do lundu . Assim, não deixava dúvida a procedência da nova dança: a música popular carioca.

Observamos, contudo, que o caráter fundamental desta composição - tango mexicano - conforme foi descrito acima, não se repetiria mais nas composições intituladas tango, mas sim as recorrências da habanera, sendo uma dedução nossa, que se tornou uma incoerência o título “tango brasileiro”, que melhor significado teria se fosse nomeado “habanera brasileira”. Ao fazermos uma análise do chamado tango brasileiro, concluímos pela necessidade de se entender este gênero no plural: tangos brasileiros. Contudo, não só devemos entender o gênero tango brasileiro no plural, como também analisar a pluralidade de interpretações válidas, a partir dos diversos componentes rítmicos e sociais que entraram em sua composição. Componentes estes que fazem referência muito diretamente às mais variadas e complexas manifestações



musicais das classes menos privilegiadas, tanto quanto às músicas de salão das elites dominantes, sempre ao gosto francês.

### 3. Versões eruditas do tango

Na realidade, o ritmo empregado no tango e na havanera, como característico destas danças e que está tão presente no tango brasileiro, não é de origem recente. Nossa busca em direção de uma possível origem, tanto nos conduziu às músicas das camadas populares da América Espanhola, no início do século XIX, como também à música aristocrática da corte francesa da época de Luís XV, com o compositor e clavecinista Rameau (1683 - 1764).

Em sua composição para cravo *L'Égyptienne* podemos observar nos compassos 17, 18, 19, 47, 48, 50, 57 (entre outros), a presença da célula rítmica  na parte inferior. Esta referência só é consignada aqui em virtude de tratar-se de uma dança, que no caso, recebe um tratamento preponderantemente instrumental, como outras danças da época, que integravam as suítes. Não é um aproveitamento rítmico fortuito, mas sim bastante sugestivo. O que nos faz lembrar que grande parte das danças que integraram as suítes barrocas, dirigidas a uma plateia aristocrática, tinha origem popular, mantendo, inclusive, seus títulos originais.

Na Espanha o compositor e musicólogo Pedrell, da escola nacionalista, desenvolveu uma pesquisa aprofundada sobre a canção popular espanhola. Nas suas composições pode-se notar o emprego de células rítmicas específicas das danças populares, em especial do tango.

Outro compositor espanhol de expressão nacionalista, Albeniz, empregou em suas composições as células rítmicas próprias do tango. Podemos analisar em uma de suas obras para piano, intitulada tango, na qual está lançada toda a problemática rítmica e estrutural. Contudo é de se notar na melodia a presença da célula rítmica , em que as quiáteras iniciais, segundo Mario de Andrade, viriam, no Brasil, se transformar em ; que é um dos ritmos característicos do maxixe. Esta obra pertence a uma suíte intitulada *Espanha*.

Em Debussy (1862 - 1918) também podemos encontrar a célula rítmica própria do tango. O Prelúdio III do segundo livro, intitulado *...La Puerta del Vino*, com a

indicação expressa *Mouvement de Habanera*, exhibe claramente esta problemática, apresentando, igualmente um viés nacionalista, com a utilização da chamada escala árabe, integrante da música popular espanhola.

Este compositor, que empreendia a pesquisa tímbrica detalhada e a busca de sonoridades sempre novas, especificou logo no início deste prelúdio o seguinte caráter: *...avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée doucer*, indicando a concepção erudita destas danças populares.

Notamos que o compositor utilizou a indicação *habanera* e não *tango*. Assim, no tango brasileiro, existem mais traços do gênero *habanera* do que do *tango*, conforme mencionado anteriormente, uma vez que o *tango* se diferenciava da *habanera* pela flutuação contínua do andamento.

Nesta linha de argumentação ainda podemos citar Ravel (1875 - 1935), que em sua *Pièce en forme de habanera* dá um tratamento textural a esta composição semelhante ao *tango* de Albeniz, apresentando, contudo, uma outra linguagem, mas nomeando a obra não como *tango*, mas sim como *habanera*. É de se notar a indicação inicial do caráter *...Presque lent et avec indolence*. Assemelhando-se, assim, a Debussy, na escuta erudita destes gêneros populares.

Assim como os compositores franceses precedentes, Milhaud (1892 - 1974) empregou em suas composições os ritmos próprios da *habanera* e do *tango*. Entretanto, trata-se de um compositor que residiu no Rio de Janeiro, de 1916 a 1918, como secretário diplomático na missão de Paul Claudel e que pesquisou as diversas manifestações na música popular urbana carioca da época, em especial os pianeiros<sup>2</sup> que tocavam nos cinemas e por quem nutria particular interesse.

Neste caso, a observação do compositor francês foi feita a partir da audição dos tangos brasileiros, muitos deles executados por Ernesto Nazareth.

O momento histórico francês favorecia o chamado “primitivismo” das outras nações, que eram vistas como culturas a serem dominadas e incorporadas sob o eixo clássico-romântico europeu, passando por exóticas, mas “disciplinando-se” ao contato da cultura dominante. Um exemplo brasileiro deste primitivismo “dionisíaco” sendo submetido à esfera “apolínea” da linguagem “cultura” francesa é a coletânea de obras de Milhaud, que apresenta as chamadas melodias brasileiras visando ao exotismo, como

---

<sup>2</sup> Termo algo depreciativo com que se chamavam os pianistas que tocavam música popular durante a *belle époque* carioca, independentemente de sua técnica bem apurada.

em *Saudades do Brazil*, onde constatamos a presença sistemática da síncopa brasileira, mas numa linguagem politonal (como na peça *Corcovado*), conforme os cânones da música moderna da belle époque francesa.

#### 4. Os tangos no Rio de Janeiro

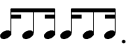

Falamos anteriormente das possibilidades da transposição e adaptação da habanera cubano-espanhola-francesa à rítmica e linguagem da região do Rio de Janeiro. Comentaremos agora a conceituação social da dança de maior penetração popular, o maxixe, que era taxada de reles, imoral e proibida pela classe dominante, sendo motivo de constrangimento público a simples citação do termo maxixe.

Em 1883, porém, o ator Francisco Correia Vasques mencionou e fez executar em público a dança proibida, assim na peça cômica de sua autoria encenada no teatro Santana e intitulada *Aí, caradura*, o maxixe foi dançado para o público de classe média que comparecera ao teatro para este fim. mas a partitura do referido maxixe indicava *polca-tango*, o que provava que o maxixe já era divulgado através do título *tango*, o que era bem aceito, executado e com penetração nos salões da elite.

Uma das razões que apontamos para a aceitação do termo *tango* como disfarce para a música do maxixe, ou mesmo das polcas e lundus mais agitados, é justamente a proveniência francesa deste termo, que fazia sucesso nos teatros parisienses, com outro conteúdo musical, como analisado anteriormente.

Podemos constatar uma segunda acepção para o termo *tango*, ou seja, como disfarce para as músicas proibidas, o que facilitava de maneira considerável aos compositores a circulação de suas partituras. Ao mesmo tempo evitava aos intérpretes e consumidores o constrangimento da discriminação:

“Para começar, o próprio nome maxixe devido à sua origem popular de última categoria, estava, como se viu, de tal maneira ligado à noção de coisa reles e imoral, que a sua indicação ostensiva implicava necessariamente no desagrado e no veto dos compradores de partituras para piano, que eram gente da classe média para cima” (TINHORÃO, 1986, p.69).

*Só no choro - tango característico* - de Chiquinha Gonzaga é, na verdade, um lundu, em vista do ritmo característico . Na parte C aparece a lembrança da polca . A nossa sugestão para o título seria polca-lundu.



Já no tango *Tupinambá* de Ernesto Nazareth, o ritmo acéfalo característico do maxixe é o que domina: ♪♪♪♪♪, assim como a outra célula frequente, também desta dança, no acompanhamento: ♪♪♪♪.

Nazareth, contudo rejeitava qualquer associação de suas obras com o maxixe, dizendo inclusive que as mesmas não deveriam ser dançadas, como analisaremos mais adiante. Não sendo destinadas à dança e nem ao canto, o compositor, com suas músicas, se aproximava do ideal clássico de Música Pura.

Notamos ainda que algumas variantes são detectadas nas partituras dos diversos compositores, no período 1870-1920.

Tango, tango brasileiro, tango característico, tango carnavalesco, tango meditativo, tango de salão, tango fado, tango habanera, tango milonga, são denominações frequentes que têm significado de acordo com o caráter derivado de cada obra. Assim o termo “característico” recorda a presença de algum ritmo de outra dança. Desta forma os outros adjetivos.

Mais sutil, porém é a insistência do adjetivo “brasileiro”, que não era tão frequente, conforme pudemos apurar, mas que se tornou quase obrigatório a partir de 1914, quando o tango argentino divulgou-se rapidamente em Paris (o que contou com incentivo oficial do governo argentino). O adjetivo “brasileiro” também deve ser visto com reserva, uma vez que o Rio de Janeiro, tendo sido capital do Brasil, deu, muitas vezes, o designativo “brasileiro” ou “nacional” a manifestações exclusivamente cariocas e até mesmo restritas a certas regiões do Rio de Janeiro. Na realidade, estamos em presença do *tango carioca* ou *habanera carioca*.

Uma outra leitura do tango brasileiro podemos desenvolver ao observarmos sua divulgação na Europa. Quando Antônio Lopes de Amorim Diniz, O Duque, e Maria Lino divulgaram em Paris o que chamaram de *le vrai tango brésilien* (EFEGÊ, 1974, p. 49), em oposição ao tango argentino, na realidade dançavam o maxixe. Entretanto, desenvolvemos uma crítica a estes dois dançarinos, que apesar de terem alcançado grande sucesso, não apresentaram aquela coreografia “proibida”, original da Cidade Nova, mas sim passos estilizados, inspirados na dança da bailarina Isadora Duncan, tendo sido por isso duramente criticados pela imprensa brasileira da época. Entretanto, mesmo modificada, a coreografia mantinha muito dos antigos traços, o que levou à proibição da Igreja e a consequente fama de “dança excomungada”.

## 5. Possibilidades formais do tango

Um destaque, na trajetória do tango brasileiro, é a obra do compositor Ernesto Nazareth. Segundo Tinhorão:

“A ideia de mascarar o aproveitamento do maxixe com o nome de tango ia mesmo constituir, no caso especial de Ernesto Nazareth, uma verdade imprevista. Embora muitos compositores da época, como a própria Chiquinha Gonzaga, tivessem chamado seus maxixes de tango, os tangos de Nazareth seriam na verdade os únicos que mereceriam esse nome, como distintivo de uma criação particular” (TINHORÃO, 1986, p.72).

Compartilhamos esta afirmação, uma vez que a análise das obras de Ernesto Nazareth, em confronto com as composições de seus contemporâneos, revela um conteúdo e linguagem próprios.

A influência da habanera sobre este compositor, como em nenhum outro, a ponto de anotar esta designação em dois de seus tangos, foi decisiva para que ambientasse suas músicas com as características próprias desta dança, merecendo em especial o título de tango, devido à originalidade.


Podemos, ainda notar uma outra particularidade em Nazareth, que foi a sua formação musical, fortemente clássico romântica, o que transparece nas suas composições, que não são cantadas (à exceção de duas obras cujas letras foram acrescentadas por Catulo da Paixão Cearense), e nem foram feitas para serem dançadas, conforme instrução do próprio compositor, que por várias vezes criticou a velocidade exagerada com que os intérpretes as executavam<sup>3</sup>.

### 5.1 Tangos com ritmo de polca

Uma das possibilidades formais mais frequentes nas estruturas dos tangos é a apresentação do ritmo da polca, seja no acompanhamento ou na melodia. Em Ernesto Nazareth podemos observar claramente este procedimento. Por exemplo, no tango *Nenê* onde, após a introdução, toda a primeira parte se apresenta, no acompanhamento, com

---

<sup>3</sup> Verifica-se que esta crítica de Nazareth aos andamentos rápidos exagerados não tem sido acatada pela maioria de seus intérpretes pósteros.

o ritmo  próprio da polca. Caso semelhante, igualmente de Ernesto Nazareth, é o Choro *Apanhei-te Cavaquinho*, que vem intitulado em algumas edições como polca.

Na realidade, podemos argumentar que de uma vez que várias polcas com a mesma estrutura rítmica, assim como outras danças, foram publicadas ou gravadas como tangos, este choro também pode e deve ser entendido como um tango, uma vez que se adapta estruturalmente a este gênero popular. Deve-se recordar ainda que o termo choro designava mais propriamente o conjunto musical do que um tipo de composição. Nesta obra, por exemplo, são colocados em relevo dois dos instrumentos mais característicos deste conjunto: a flauta e o cavaquinho.

## 5.2 Tangos com ritmo de lundu ou maxixe


Conforme abordamos anteriormente, a coreografia do maxixe era inaceitável para a cultura de elite da época. Contudo, os compositores com o objetivo de penetrar nos salões abastados, camuflavam a dança proibida com o sugestivo e aceito título de tango, como o *Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga. Este tango, na realidade, intitula-se *Gaúcho*, mas é conhecido popularmente como *O Corta Jaca*, que é o nome de um dos passos da coreografia do maxixe.

*O Gaúcho* apresenta constantemente pausas nos primeiros tempos dos compassos (ritmo acéfalo), traço indicativo da presença de um dos ritmos do maxixe, também encontrável frequentemente no lundu.

A execução deste tango escandalizou as elites do início do século, quando Nair de Teffé, esposa do então presidente Marechal Hermes interpretou-o ao violão no Palácio do Catete (KIEFER, 1986, p.12).


Podemos observar em Ernesto Nazareth dois tangos de que apresentam a mesma problemática do *Corta Jaca*, reafirmando com isso o caráter de maxixe, que por sua vez era negado terminantemente pelo compositor.

## 5.3 Tangos com ritmo de habanera

Os tangos mais usualmente conhecidos apresentam o ritmo da habanera 

e apresentam a contradição da fusão de duas danças - o tango e a habanera - conforme abordamos anteriormente.


Outro aspecto que favoreceu a divulgação maior deste ritmo foi a semelhança com o tango argentino, que o utilizava constantemente. Entretanto, ressaltamos ainda uma vez, que esta célula rítmica é apenas uma das várias possibilidades estruturantes, de acordo com os exemplos até agora apresentados.

Em *A Pera de Satanz* de Henrique Alves de Mesquita, que introduziu o gênero tango no Brasil podemos observar a presença contínua da célula  no acompanhamento.

No tango *Tim-tim* de Chiquinha Gonzaga, verificamos a mesma sistemática na composição, dando ênfase às células rítmicas da habanera.

Nos dois exemplos anteriores e ainda em Ernesto Nazareth, observamos que apesar do ritmo constante da habanera no acompanhamento, as melodias variam os ritmos, apresentando frequentemente a célula temática do maxixe. Este mesmo ritmo foi o que encontramos anteriormente nos tangos e habaneras dos compositores eruditos, demonstrando, assim, uma certa preferência por esta estrutura rítmica.


#### 5.4 Tangos com ritmos constantes

Uma das fórmulas rítmicas mais usuais na construção do tango era o emprego da célula , que em certos tangos, como *Tambyquererê* de Chiquinha Gonzaga, aparece de forma constante no acompanhamento.

Este ritmo é mais um dos comprovantes de que sob o título de tango se escondia o maxixe, uma vez que é um dos mais propícios e usados nesta dança *proibida*. Anteriormente, quando foi apresentado o maxixe *Bafo de Onça* de Zequinha de Abreu, pudemos notar justamente o emprego desta célula rítmica constante.

Por comparação, podemos constatar na obra de Zequinha de Abreu, *Os pintinhos no terreiro*, a mesma célula rítmica constante, encontrada nos tangos anteriores, com a denominação de *Chorinho Sapeca*. Assim como observamos semelhante emprego rítmico no tango *Talisman* de Ernesto Nazareth.

### 5.5 Tanguinho

Em Marcelo Tupinambá (Fernando Lobo), podemos notar uma particularidade: o acompanhamento sempre com a célula rítmica , tal como nos exemplos anteriores, e a denominação de tanguinho, como uma disposição afetiva. Seus títulos são de caráter melancólico, quase sempre *toadas* (melodia de caráter dolente).

### 5.6 Tangos com ritmos combinados

Uma outra possibilidade estrutural para os tangos era a combinação entre si, no acompanhamento e na melodia, dos ritmos vistos anteriormente, ou seja, de polca, lundu, maxixe, habanera e, principalmente, das variações possíveis entre eles, o que traria uma pluralidade de interpretações, no que se refere ao conhecimento da proveniência da música, como à sua execução pelo pianista. Uma amostra desta combinação está no tango *Zênite* de Ernesto Nazareth.

### 5.7 Gêneros populares estruturalmente similares ao tango

Conforme já citado anteriormente, podemos localizar certas composições populares, que escapam às denominações mais conhecidas, como polca, lundu, habanera, tango, maxixe, choro, mas que na realidade, estruturalmente falando, se enquadram em um desses gêneros. Com mais frequência, podemos associar estas obras ao tango brasileiro, uma vez que como temos demonstrado, este gênero possui uma pluralidade rítmica e uma associação de influências de diversas procedências.

Assim, no *Candomblé*, da peça Céu e inferno, de Chiquinha Gonzaga, observamos as estruturas rítmicas pertinentes ao que nos exemplos anteriores relacionamos como tango, ou seja, o caráter é o mesmo, só o título difere.

Outro exemplo desta prática é o *Fado característico brasileiro Caramuru*, igualmente de Chiquinha Gonzaga, onde se introduz o nome da conhecida dança portuguesa, porém sob os ritmos próprios do tango brasileiro.

## 6. A memória sonora

O Tango brasileiro, conforme expusemos anteriormente, apresenta em suas várias abordagens, ocasião de controvérsias e divergências acerca de sua caracterização enquanto gênero musical, desde a chamada belle époque carioca.

Frequentemente têm sido discutidas as recorrências formais que levaram à afirmação deste gênero, partindo de lugares comuns tais como, Henrique Alves de Mesquita foi o criador do tango brasileiro, em 1871, e Ernesto Nazareth seu “sistematizador genial”.

Problemas de ordem técnica levaram alguns musicólogos como Bruno Kieffer, em sua obra “Música e dança popular; sua influência na música erudita”, a afirmar que o tango brasileiro sempre foi um gênero completamente independente do maxixe, enquanto outros, como Tinhorão viram nesta última dança a essência do tango brasileiro, na realidade um disfarce sutil.

Outra possibilidade de diferenciação, partilhada, por exemplo, por João Chagas, seria uma distinção coreográfica:

A sua música (do maxixe) é a música dos tangos, com um ritmo novo, introduzido no Brasil por compositores brasileiros; mas, na realidade dança-se ao som de todas as músicas, de valsas, como de marchas, árias ou canções, porque o maxixe é o ato de dançar e não a própria dança (VASCONCELOS, 1977, p. 15).

Além das partituras analisadas, observamos atentamente as gravações da época, porque nelas podemos examinar as manifestações de expressão musical com a intenção desejada pelos artistas deste momento histórico.

Algumas variáveis como altura do diapasão, afinação, andamentos, licenças interpretativas, instrumentos preferidos e suas diversas formações, preferência por timbres, acentuação dos tempos, valorização de certas células rítmicas, valorização de certas linhas melódicas secundárias, marcação dos baixos e improvisações durante a execução.

Uma fonte especial para a realização desta análise sobre a produção musical da época foram os discos gravados na década de 1910 (que somam quase quinhentos exemplares), localizados no acervo do Centro de pesquisas Folclóricas da Escola de

Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro<sup>4</sup>. Este acervo encontrava-se originalmente na Biblioteca Nacional, na seção dos Direitos Autorais. Nesta seção encontram-se os livros de tomo do início do século, em que se lavravam os registros de Direitos Autorais. Nestes livros faziam-se registros de todas e quaisquer patentes, aí incluídas as composições musicais, que eram relacionadas indiscriminadamente ao lado das mais variadas requisições de direitos autorais. Com isso o levantamento das gravações foi dificultado por esta dispersão. Contudo, pudemos observar através dos registros, que os músicos na maior parte das vezes vendiam seus direitos autorais aos donos das gravadoras .

Além disso, o fato de registrarem as músicas através de discos e não de partituras , como seria mais natural supor, devia-se ao fato de esses músicos não terem possibilidade de gravarem a música em partitura, o que era um traço comum nestes artistas , grande parte deles autodidatas e improvisadores.

As gravadoras, na época, tiveram uma penetração muito grande em todas as camadas sociais, podendo-se provar isto, argumentando-se que só em 1910 foram vendidos mais de um milhão de discos só na cidade do Rio de Janeiro, os quais eram gravados nesta cidade e prensados, em sua maioria, nas principais capitais europeias, fato este que contribuiu, indiretamente, para a divulgação da música popular na Europa, especialmente entre as bandas militares, que incluíam em seus repertórios tangos brasileiros e maxixes, como o sucesso *Vem cá mulata*.

Marcas estrangeiras da recém-nascida indústria fonográfica, aqui disputavam o mercado, não só gravando os discos, como vendendo-os juntamente com fonógrafos, grafofones, cilindros, gramofones, vitrolas e outros engenhos que eram superados em pouco tempo devido às modernas tecnologias (FRANCESCHI, 1984, p. 79). Entre estas marcas as mais conhecidas eram a Odeon Record, que tinha como sede comercial a Casa Edison, do proprietário do introdutor desta indústria no Brasil, Fred Figner. A Favorite Record, da Casa Faulhaber; a Colúmbia e a Casa Phoenix.

Estas casas possuíam entretenimentos disputados, na época, como a exibição e audição de discos, com entrada paga. Além disso colocavam à disposição dos

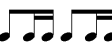
---

<sup>4</sup> Em 1997 foi publicada pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro a obra *Música popular gravada na segunda década do século*, de autoria da professora Dulce Martins Lamas e com revisão minuciosa da professora Rosa Zamith, que apresenta um catálogo importante deste acervo trazendo novas luzes sobre este tema.

compositores suas bandas e orquestras, estas últimas constituídas, às vezes, curiosamente, por quatro instrumentos.

Estes discos, em 78 rotações p.m., apresentam em sua grande maioria a voz do locutor da gravadora, anunciando em voz alta, na maior parte das vezes, o nome da música, o gênero correspondente, o conjunto e o nome da casa proprietária do disco. Os referidos anúncios das músicas, por parte dos locutores tornou-se uma fonte importante de informações, tendo em vista as inúmeras contradições que são elucidativas para o debate em torno do tema tango brasileiro.

Assim se tomarmos como exemplo a peça *Afinadinho*, veremos que o selo do disco traz impresso tango; no livro dos Direitos Autorais da Biblioteca Nacional está registrado polca-tango e o locutor anuncia choro. Devemos notar, que a indicação dada pelos intérpretes era aquela anunciada pelo locutor, uma vez que o mesmo repetia o que os músicos lhe diziam no momento da gravação. Não quer dizer, contudo, que sejam as classificações definitivas, uma vez que cada denominação refletia um aspecto musical e social da composição.

Nesta composição, particularmente, o nome choro atribuído pelo locutor, refere-se muito mais à maneira de tocar dos executantes - chorões -, nos seus instrumentos - clarineta, cavaquinho e violão -, que imprimiam um estilo particular de interpretação, cujo caráter era denominado de choro (não como forma). O registro de polca visava o ritmo constante e presente nesta obra , próprio desta dança. Mas o título do selo - tango -, seria uma garantia de venda da música, uma vez que disfarçava sutilmente a polca e o choro.

Podemos, através do registro sonoro da época, com o signo musical, estabelecer as relações entre história e música de forma interativa, conseguindo levantar e esclarecer questões, que a bibliografia, somente, não poderia subsidiar.

Os diversos conjuntos instrumentais podiam ter formação diversa. O conjunto do choro: flauta, violão e cavaquinho (e ainda clarineta e/ou oficlíde). As bandas de pequeno ou grande porte e as orquestras, que às vezes apresentavam dimensões próprias de um pequeno conjunto, a que se podia se somar o piano.

Em especial devemos considerar as bandas, que às vezes pertenciam à gravadora, mas na maior parte eram militares. Integrar uma banda militar era considerado símbolo de ascensão social. Muitas vezes estes músicos tinham patentes militares, das quais eram desobrigados do trabalho, como os bombeiros, para apenas se dedicarem à música. Estas bandas representavam para a maior parte da população, uma



das poucas ocasiões de escutar música, fato este que propiciava prestígio e concorrência entre estes conjuntos.

Observamos que, sendo estes músicos vindos das classes subalternas, incluíam nos repertórios destas bandas a chamada *música proibida*, inclusive animando bailes carnavalescos ou comemorações oficiais em que estava presente o tango brasileiro.

Como amostra do levantamento das partituras da época, na Biblioteca Nacional, publicadas como tango brasileiro, encontramos duzentos e sessenta e cinco partituras para canto com acompanhamento instrumental; trezentas e cinqüenta para piano solo; quinze para conjunto instrumental. Estes dados refletem, proporcionalmente, que os compositores das duas primeiras categorias possivelmente dominavam a escrita musical, por isso veiculavam suas obras através de partituras. Já o terceiro grupo não apresentava esta habilidade, registrando e divulgando as suas composições através de discos, cedendo os direitos autorais aos proprietários das indústrias fonográficas.

Quanto à divulgação dos termos tempo e gênero musical, pode-se concluir que a larga divulgação do tango argentino, em fins da década de 1920, no Rio de Janeiro, contribuiu para que o tango brasileiro pouco a pouco desaparecesse, dada a ambiguidade do nome com aquela dança e, ainda, as contradições internas relacionadas anteriormente. O surgimento do samba despertou a preferência entre as camadas populares.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EFEGÊ, J. (1974). *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista
- FRANCESCHI, H. (1984). *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF.
- KIEFER, B. (1986). *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento.
- SIQUEIRA, J. B. (1969). *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Edição do Autor.
- TINHORÃO, J. R. (1986). *Pequena história da música popular brasileira; da modinha ao tropicalismo*. (5ª ed.). São Paulo: Art Editora.
- VASCONCELOS, A. (1977). *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna.
- ZAMACOIS, J. (1985). *Curso de formas musicales*. (6ª ed.). Barcelona: Editorial Labor.