

PIANISTAS, PIANEIROS E O TANGO BRASILEIRO NA *BELLE ÉPOQUE* CARIOCA: 1870-1920

*PIANISTS, PIANO PLAYERS AND THE BRAZILIAN TANGO IN THE
CARIOCA BELLE ÉPOQUE: 1870-1920*

*Paulo Roberto Peloso Augusto*¹

RESUMO: A expressiva produção de obras para piano durante a *Belle Époque* carioca indica o destaque e a preferência deste instrumento na vida musical deste período. Essas composições revelam ainda mais que o piano estava presente tanto nos salões abastados da elite como nas residências mais pobres, ou seja, representava também um símbolo de ascensão social. Podemos observar a partir daí o surgimento de novos gêneros musicais populares, entre eles e com destaque o tango brasileiro, que representou no universo do piano uma ponte de ligação entre os extremos sociais.

PALAVRAS-CHAVE: tango brasileiro; *Belle Époque* carioca; música popular para piano.

ABSTRACT: *The expressive outpour of piano pieces during the carioca Belle Époque points to the prominence of this instrument in the musical life of the period. These compositions reveal that the piano could be found in the rooms of the well-to-do, but also in the houses of the poor, as a symbol of social ascension. We can observe the birth of new popular musical genres, such as the Brazilian tango, which represented a link between social extremes.*

KEYWORDS: *Brazilian tango; Carioca Belle Époque; piano popular music.*

UM HOMEM CÉLEBRE: PIANISTA OU PIANEIRO?

Pestana, durante os primeiros dias, andou deveras namorado da composição, gostava de a cantarolar baixinho, detinha-se na rua para ouvi-la tocar em alguma casa, e zangava-se quando não a tocavam bem. Desde logo, as orquestras de teatro a executaram, e ele lá foi a um deles. Não desgostou também de a ver assobiada, uma noite, por um vulto que descia a rua do Aterrado.

Essa lua de mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. Vexado e enfadado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de gestos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de

¹ Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (1996); Professor Associado da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando no Programa de Pós-graduação em Música. paulopeloso@yahoo.com

si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que uma vez que abrisse mão da música fácil...

– As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada ao deitar-se.

Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. Vinham à casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais do que o tempo de as compor, imprimi-las depois gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde não lhe manava nada. Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar. (ASSIS, 1997, p. 44)

Esse dilema, no qual o personagem de Machado de Assis se debate, na realidade, possui dois aspectos: o de luta interior, contra o próprio gosto musical e o de luta exterior, para alcançar a respeitabilidade social da classe dominante.

Uma luta que se defronta com ambiguidades. Num primeiro momento entrega-se inteiramente às suas composições populares, que fazem sucesso e lhe dão prazer. Num segundo momento, ao comparar sua produção com a arte *culta* lamenta-se por não se julgar à altura de seu paradigma e tenta imitá-la, sem sucesso. Vêm então o descontentamento e o sentimento de inferioridade.

Longe de ser um caso isolado, o conto de Machado de Assis representa mais do que o comportamento de uma parcela dos músicos populares da chamada *Belle Époque* carioca. A literatura da época vem pontilhada de exemplos que validam a arte popular, ao compará-la com o que a mesma se refere positivamente com a arte dita culta. Assim, ainda mais recentemente, esta visão se manifesta: “Diga-se de passagem, que Ernesto Nazareth estudou piano para ser um bom *pianista virtuose*; as contingências da vida é que o obrigaram a se dedicar à profissão de *pianeiro* e compositor (PINTO, 1970, p. 24)”².

Tanto o personagem Pestana, quanto o compositor Ernesto Nazareth têm o piano como meio de expressão e a música popular, no período abordado, viria a identificar-se com esse instrumento, fato que pode ser comprovado pela sua presença nos bailes e festas das classes populares.

Outro compositor na mesma linha de atuação de Pestana é o pianeiro alagoano Misael Domingues (1857-1932), que inclusive se formou engenheiro pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, sendo também flautista e violinista. Autor de polcas de grande sucesso como *Besinha*, deixava transparecer nessas obras uma linguagem musical de tratamento erudito, assim como Ernesto Nazareth, repleta de cromatismos.

2 Grifos do autor citado.

Por outro lado, ter um piano, até 1850, era um privilégio acessível somente às camadas abastadas, uma vez que seu preço era elevadíssimo, chegando a custar, segundo Tinhorão (1976, p. 164), cerca de dois anos de salários de um pai de família de nível médio. Esse instrumento, símbolo da música romântica internacional à época, veículo de expressão da música burguesa, era considerado, no Brasil de então, como símbolo de *status* e poder. A queda nos preços dos pianos, em função do número cada vez maior de instrumentos importados, propiciou uma difusão acentuada, a princípio entre os comerciantes, profissionais liberais bem-sucedidos e burocratas de bom nível salarial. Mas a partir de 1856, com o comércio de pianos usados, passou a ser adquirido pela população mais pobre. Assim, naquele ano, Araújo Porto Alegre comentaria que o Rio de Janeiro era a “cidade dos Pianos” (SIQUEIRA, 1969, p. 179).

Logo, os músicos populares integraram o piano aos grupos de choro. Analisamos a composição intitulada *Só na Flauta* de Chiquinha Gonzaga sob este referencial. Essa obra, pertencente à opereta *Forrobodó*, traz a denominação *tango-choro*, indicando com isso a forma e o caráter, porém apresenta simultaneamente os ritmos da polca e do maxixe. Contudo, é para ser executada ao piano. Fossem em solo, ou com o conjunto, os mais diversos gêneros eram executados, como as quadrilhas, polcas, valsas, mazurcas, xotes, lundus, maxixes, chorinhos, sambas, tangos e como acompanhamento para formas vocais, em especial a modinha.

Esses intérpretes logo foram chamados de planeiros, termo de conotação algo pejorativa, uma vez que se contrapunham na escala social estes músicos populares aos de formação erudita, que executavam o repertório clássico-romântico e, por isso, chamados de pianistas, pela respeitabilidade adquirida. O conto de Machado de Assis contrapõe todas essas concepções, ao mesmo tempo em que mostra o grau elevado de receptividade que os planeiros gozavam entre a população. Na realidade, as contradições e conflitos vividos pelo personagem Pestana podem ser mais bem compreendidos acompanhando-se a trajetória desses planeiros. Batista Siqueira chega a afirmar que Machado de Assis se inspirou em um músico homônimo:

Machado de Assis, em *Várias Histórias* focaliza a personalidade de um músico carioca – o Pestana – que em tudo se assemelha ao célebre Emídio Pestana, autor da música “o bem-te-vi”. Seu colaborador nesse trabalho foi Mello Moraes Filho. Sabemos, também que Pestana não assinava as polcas que compunha, por simples inconformação, era amigo do clarinetista Domingos Miguel e teve grande nomeada como compositor que usava pseudônimos para as músicas populares. (SIQUEIRA, 1969, p. 104)

Numa primeira etapa, quando o piano não era de todo acessível às camadas populares, os poucos jovens que podiam tomar lições para aprender a executá-lo

formavam-se antes no repertório clássico-romântico e iniciavam o aprendizado da composição segundo as normas acadêmicas da música tradicional. Esse período pode ser delimitado, aproximadamente, entre 1870 e o início do século XX e teve entre seus destaques Francisca Hedwiges Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que, proveniente de família abastada, teve uma educação musical nos moldes europeus, sendo possuidora de uma técnica aprimorada. E Ernesto Nazareth (1863-1934), que era de família modesta, e mesmo assim estudou com um professor de piano francês, tendo cultivado o gosto pelo repertório romântico, em especial a obra de Chopin, aprofundando-se também na técnica acadêmica de composição. Nesse grupo, certamente, podemos incluir o personagem de Machado de Assis, Pestana, que, conforme o texto, teve sua educação musical nos mesmos moldes que seus dois colegas de profissão acima relacionados.

Observamos na obra pianística de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth uma preocupação melódica, revelando um cuidado especial nos contrastes e desenvolvimento. A harmonia apresenta variedade de modulações, melodias contrapontadas, destaque na condução das vozes. Predominância do gênero tango. Ernesto Nazareth apreciava que suas composições fossem executadas mais lentamente, e em especial, que não fossem dançadas, muito menos com a coreografia do maxixe, cujo ritmo, entretanto, transparece em sua obra.

Um segundo grupo de pianeiros surge em fins do século XIX, quando músicos populares completamente autodidatas por vezes associavam-se aos grupos de choro. Esses artistas viviam das festas em casas de família e representavam, por outro lado, uma opção aos grupos de choro, que até então predominavam nessas festas populares. O pianeiro que mais se destacou no período foi Aurélio Cavalcanti (1874-1915), que exibia um hábito comum aos chorões e aos pianeiros, a improvisação. A música exigida para essas festas era constituída de valsas lentas e polcas, sendo que esses músicos também compunham e imprimiam suas obras, que eram vendidas com facilidade. O conteúdo dessas composições diferia radicalmente daquelas do primeiro grupo, uma vez que sua técnica autodidata se limitava frequentemente ao emprego, em larga escala, de arpejos, trinados e trêmulos, o que se tornou um traço característico dessas obras.

Um terceiro momento na arte dos pianeiros deu-se quando jovens músicos, nascidos aproximadamente entre 1880 e 1900, dirigiram-se para um novo mercado. Ou seja, poderiam ser empregados de casas de música, onde tocavam para os compradores as partituras da moda; trabalhar em clubes recreativos e ainda tocar piano nas salas de espera dos cinemas. Sua atividade estendeu-se até o advento das orquestras de rádio. Podemos citar, nesse grupo, José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1944), que foi o pioneiro do samba.

O quarto grupo, que escapa à periodização deste artigo, mas que relacionamos para concluir o ciclo, consta dos pianeiros que constituíram a chamada geração do rádio. Esses músicos, ao mesmo tempo, exerciam funções como intérpretes, improvisadores, compositores e arranjadores, ou seja, pianeiros que deram origem a novos gêneros musicais, tendo sofrido forte influência da música norte-americana, influência esta que já em Pixinguinha (1897-1973) se fazia notar, em algumas composições, assim como em Zequinha de Abreu (1880-1935), como podemos comprovar no *Bandoleiro*, que é um *fox-trot*, com o seu ritmo característico.

Essas gerações iniciais de pianeiros nos legaram novos tipos de gêneros musicais populares, que, cultivados inicialmente no âmbito do piano, divulgaram-se para o conjunto do choro e constituem a base da música popular urbana atual. Representaram não só uma complexa inovação criativa, como será apresentado a seguir, mas em suas partituras e sons percebem-se os conflitos, contrastes e contradições de um momento: a *Belle Époque* carioca.

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 desse 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. Essa 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 autorreconhecimento, 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.

Esse 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 promoverem o progresso e o desenvolvimento do Brasil de acordo com os cânones dominantes da metrópole francesa, a nação encontraria assim sua

identidade mais genuína. Na realidade, esse era um ideal da burguesia brasileira, o de participar da chamada sociedade civilizada.

Nesse 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, esses 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 (1830-1906), que logo o introduziram em suas operetas.

Essa 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. Isso 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 desse 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.

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 esse novo gênero foi calorosa, tanto assim que no ano seguinte, 1872, compunha ele 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, essa 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 esse 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.

VERSÕES ERUDITAS DO TANGO

Na realidade, o ritmo empregado no tango e na *habanera*, como característico dessas 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. Essa 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 (1841-1922), 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 (1860-1909), empregou em suas composições as células rítmicas próprias do tango. Podemos analisar uma de suas características 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 quiálteras iniciais, como se observa através da análise das partituras, viriam, no Brasil, a se transformar em ; que é um dos ritmos característicos do maxixe. Esta obra pertence a uma suíte intitulada *Espanha*.

Em Debussy (1862-1918), também pudemos 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 essa problemática, apresentando, igualmente um viés nacionalista, com a utilização da chamada escala árabe, integrante da música popular espanhola. Esse compositor, que empreendia a pesquisa tímbrica detalhada e a busca de sonoridades sempre novas, especificou logo no início desse prelúdio o seguinte caráter: *avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur*, indicando a concepção erudita dessas 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.

Nessa linha de argumentação, ainda podemos citar Ravel (1875-1935), que em sua *Pièce en forme de habanera* dá um tratamento textural à 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 que tocavam nos cinemas e por quem nutria particular interesse. Nesse 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 desse primitivismo *dionisíaco* sendo submetido à esfera *apolínea* da linguagem *culta* francesa é a coletânea de obras de Milhaud, que apresenta as chamadas melodias brasileiras visando ao exotismo, como 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.

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 desse 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 dessa 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, aproximava-se 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. Dessa 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*.

Podemos desenvolver uma outra leitura do tango brasileiro, 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 esses 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, que levou à proibição da Igreja e a consequente fama de “dança excomungada” (EFEGÊ, 1974, p. 65).

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 desse 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* (1986, p. 52), 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 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 daquele momento histórico.

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

Uma fonte especial para a realização dessa 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.³ Esse acervo encontrava-se originalmente na Biblioteca Nacional, na seção dos Direitos Autorais. Nessa seção localizam-se os livros de tombo do início do século, em que se lavravam os registros de Direitos Autorais. Nesses 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 essa 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 editarem a música em partitura, o que era um traço comum nesses artistas, sendo grande parte deles autodidatas e improvisadores.

As gravadoras, na época, tiveram uma penetração muito grande em todas as camadas sociais, podendo-se provar isso, 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 nessa 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 as marcas as mais conhecidas havia a Odeon Record, que tinha como sede

3 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 desse acervo, trazendo novas luzes sobre esse tema.

comercial a Casa Edison, do proprietário do introdutor dessa indústria no Brasil, Fred Figner; a Favorite Record, da Casa Faulhaber; a Colúmbia e a Casa Phoenix.

Essas casas possuíam entretenimentos disputados, na época, como a exibição e audição de discos, com entrada paga. Além disso, colocavam à disposição dos 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 tornaram-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 Aurais 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. Nessa 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 dessa 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 esses músicos tinham patentes militares, das quais eram desobrigados do trabalho, como os bombeiros, para apenas se dedicarem à música. Essas bandas representavam, para a maior parte da

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

Observamos que, sendo os músicos vindos das classes subalternas, incluíam nos repertórios dessas 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 duzentas e sessenta e cinco partituras para canto com acompanhamento instrumental; trezentas e cinquenta para piano solo; quinze para conjunto instrumental. Esses 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 essa 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. A partir daquele momento, o surgimento do samba despertou a preferência entre as camadas populares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Um homem célebre. In: _____. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997, p. 39-49.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FRANCESCHI, Humberto. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LAMAS, Dulce Martins. *Música popular gravada na segunda década do século: acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UFRJ, 1997.
- PINTO, Aloysio Alencar. Ernesto Nazareth. Flagrantes. *Revista Brasileira de Música*. Ano II, nº 6, p. 24-39, dez. 1970.
- SIQUEIRA, João Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular; os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena história da música popular brasileira; da modinha ao tropicalismo*. 5ª ed., São Paulo: Art Editora, 1986.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 6ª ed., Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Recebido em 18.09.2013

Aceito em 02.06.2014