



# Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821–1850)\*

*Martha Tupinambá de Uihôa\*\**

*Luiz Costa-Lima Neto\*\*\**

## **Resumo**

A construção de narrativas fundadoras de identidades nacionais faz uso de uma memória seletiva, enfatizando aspectos que tendem a ser revistos após retorno às fontes primárias. Este é o caso do lundu dança, eleito como um dos pilares fundamentais da história da música popular no Brasil. O Lundu (lundum, ondu, lundu), ao lado da caxuxa (ou cachucha), foi uma das várias danças exóticas apresentadas nas performances teatrais desde fins do século XVIII, em Portugal, e na primeira metade do século XIX nos palcos da América do Sul (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Viajantes estrangeiros que assistiram às performances de lundu (Debret, Rugendas, von Martius) compararam-no com as danças que eles conheciam na Europa (fandango espanhol, allemanda alemã). O estudo detalhado de informações extraídas dos periódicos e da análise comparativa de partituras do período (1821–1850) permite nova escuta do lundu, como parte da trilha sonora da época.

## **Palavras-chave**

Música brasileira – música popular – lundu – caxuxa – historiografia musical.

## **Abstract**

The construction of founding narratives of national identities makes use of a selective memory, prioritizing aspects that tend to be revised after a return to primary sources. This is also applies to the lundu dance, elected as one of the fundamental pillars of the history of popular music in Brazil. Lundu (lundum, ondu, lundú), together with the caxuxa (or cachucha) was one of many “exotic” dances performed during theatrical performances in the late 18th century in Portugal, and in the first half of the 19th century on South American stages (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Foreign visitors who saw lundu performances (Debret, Rugendas, von Martius) compared it with dances they knew from Europe (Spanish fandango, German allemanda). A detailed study of information taken from Brazilian newspapers and musical scores of the time (1821–1850) allows a new perception of the lundu, as part of the local sound track at the time.

## **Keywords**

Brazilian music – popular music – lundu – caxuxa – musical historiography.

---

\* Esta é uma versão do artigo publicado em inglês “Memory, history and cultural encounters in the Atlantic: The case of Lundu”. *The World of Music* (Wilhelmshaven). v.2, p. 47 - 72, 2013.

\*\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mulhoa@unirio.br.

\*\*\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: costalimaneto.luiz@gmail.com.



“Cosmorama da Rua da Vala no. 130”. Participa-se ao respeitável Público que neste espetáculo se abriu um teatrinho mecânico, no qual se apresentará em vista de um bosque, seis figuras que farão bonitos movimentos e atitudes, *tudo ao compasso do miudinho e da maria caxuxa*; haverá vista de marinha, em que passará um navio de mouros, terminando com a vista de Napoleão na Ilha de Santa Helena, este o espetáculo que pela primeira vez vai à cena. O Diretor espera merecer do Ilustre Público o mesmo aplauso e proteção. (*Diário do Rio de Janeiro*, 30 de março de 1836; grifo nosso).

O surgimento da imprensa no Brasil foi marcado pelo controle estatal desde o início de sua história. Como comenta Sodré (1966), a impressão e a publicação de livros e periódicos eram privilégios de agentes da Coroa portuguesa e sofriam uma série de restrições editoriais. Não convinha à Coroa a circulação de notícias, jornais e livros numa colônia americana, por isso, desde 1808, após a chegada da corte de D. João VI, até 1821, um ano antes da Independência, só circulava na capital do Brasil, somente duas vezes por semana, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, “jornal oficial, feito na imprensa oficial”, como diz Sodré (1966, p. 23).

O anúncio colocado como epígrafe desse artigo foi publicado no DRJ, o primeiro periódico diário a circular na corte, entre 1821 e 1878 (Hallewell, 2012 [1985], p. 123). Como assinalado por Sodré (1966, p. 58), o DRJ – popularmente conhecido como “Diário do Vintém”, devido ao baixo preço (60 réis) – era um jornal que publicava anúncios relativos a escravos fugidos, leilões, compras, vendas, achados, aluguéis e preços de alimento, além de informações particulares, como furtos, assassinatos, reclamações e, o que nos interessa especialmente neste artigo, *divertimentos, espetáculos, venda de partituras e letras de músicas*. Ao incluir também anúncios de outros jornais e revistas, o DRJ nos possibilita entrever a cena cultural diversificada da primeira metade do século XIX, bem como de sua conturbada interface política.

Vários anúncios relacionados ao Cosmorama da Rua da Vala (atual Rua Uruguaiana, no centro da cidade do Rio de Janeiro) se sucederam naquele ano de 1836. Em 9 de abril, o DRJ anunciou que as figuras do teatrinho mecânico fariam seus “bonitos movimentos e atitudes” ao compasso do “Lundum da Marroá” (também chamado “Lundu de Monroi” ou “Lundu de Mon Roi”) – ao invés do miudinho e da “Maria Caxuxa”. O “respeitável público” assistiria equilibristas dançando o solo inglês sobre um arame e, por fim, o cosmorama exibiria “vistas” de um navio de mouros e do general francês Napoleão Bonaparte, em seu exílio forçado na Ilha de Santa Helena, costa da África. Em julho e setembro de 1836, foram mostradas “vistas” da “grande batalha do Bucaço em Portugal e do temerário assalto à Praça de Badajoz”, Espanha. Havia, ainda,



I na Igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa, em 1834. Os cosmoramas – um termo que se referia tanto aos teatrinhos mecânicos, quanto ao brinquedo ótico e ao local de apresentação – também exibiam animais exóticos, como onças, peixes, cobras gigantes e até carneiros com duas cabeças.

Na trilha sonora internacional do Cosmorama da Rua da Vala as assim denominadas “lindas e aparatosas danças” “Maria Caxuxa”, “Lundum de Monroi”, miudinho e solo inglês estavam relacionadas ao cenário político e econômico internacional, protagonizado por países como Brasil, Portugal, Espanha, Inglaterra e França. Os personagens do teatrinho mecânico e das “vistas” do cosmorama eram imperadores, generais, comandantes e soldados que lutavam na defesa do Antigo Regime monárquico absolutista ou das ideias antiaristocratas, republicanas e liberais relacionadas à Revolução Francesa.

A construção de narrativas fundadoras de identidades nacionais faz uso de uma memória seletiva, enfatizando aspectos que tendem a ser revistos após o retorno às fontes primárias. Enquanto, na década de 1830, os anúncios acima referidos mostravam o Rio de Janeiro como uma cidade cosmopolita, homens de letras da época elaboravam um projeto construtor da nacionalidade algo monolítico. Na literatura este projeto foi expresso por meio da idealização do ameríndio nativo, tendo as paisagens exuberantes brasileiras como representação romântica do passado nacional. Na música, há dois pilares fundadores: de um lado, a “escola” – como Manuel Araújo de Porto-Alegre (1806-1879) a denominou – do compositor mulato, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), o qual compunha principalmente música religiosa e, de outro, os gêneros musicais da modinha e do lundu. Como veremos neste artigo, tanto como dança de senhoras de alta classe ou como canção satirizando o governo regencial na década de 1830, a estilização (branca) do lundu foi o pré-requisito para sua nacionalização, seguindo uma agenda política conservadora que apoiava a monarquia constitucional e o imperador Pedro II.

O lundu (*lundum*, *ondu*, *lundú*) foi uma das muitas danças “exóticas” apresentadas nos teatros na primeira metade do século XIX em palcos sul-americanos (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Os visitantes estrangeiros que viram performances do lundu o comparavam com as danças europeias, como o fandango espanhol (dança solo com castanholas e movimentos ondulados), mas também à *allemanda* (um nome para dança de par solto no século XIX). Por volta de 1850, o lundu desaparece temporariamente dos palcos, bem como a caxuxa espanhola<sup>1</sup> – outra dança central neste artigo – ambas as danças sendo esquecidas em favor da polca.

Como o lundu foi frequentemente mencionado nos relatos de viagem de estrangeiros que visitaram o Brasil nos anos de 1810 e 1820, especialmente Carl Friedrich

<sup>1</sup> Enquanto, em Portugal e Espanha, caxuxa era escrita com “ch” (cachucha), no Brasil, grafava-se a mesma palavra com “x”: caxuxa (dança) e “Maria Caxuxa” (canção). Por uma questão de clareza, usaremos a ortografia brasileira, assinalando a origem geográfica quando necessário.



Philipp von Martius, esta dança desempenhou um papel importante na elaboração dos princípios que estabeleceram a história da música no Brasil. Manuel de Araújo Porto-Alegre – membro fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, criado em 1838), instituto responsável por documentar a geografia e a história do Brasil – foi o primeiro a declarar a modinha e o lundu como gêneros musicais representativos do “caráter” ligado a certas províncias brasileiras; a saber, o lundu como dança da Bahia e a modinha como canção de Minas Gerais. Araújo Porto-Alegre foi também o autor da letra do lundu “Lá no Largo da Sé”, de várias maneiras relacionado ao anúncio acima mencionado do Cosmorama da Rua da Vala.

Neste artigo, nós contemplaremos não apenas o lundu “Lá no Largo da Sé”, mas também outros lundus, além da caxuxa, a partir de levantamento feito principalmente nos anúncios publicados no DRJ, entre os anos de 1821 a 1850.<sup>2</sup> Por meio destes anúncios é possível vislumbrar a cidade, percebendo a variedade de atividades comerciais e recreativas disponíveis e, principalmente, imaginar sua paisagem sonora, constituída pelos ruídos das ruas e pelos pregões de escravos vendendo bens e oferecendo outros serviços.

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

As batalhas mencionadas nos anúncios de cosmorama tiveram como estopim o bloqueio continental da Inglaterra, decretado por Napoleão Bonaparte, em 1806. Tendo se recusado a aderir ao bloqueio e a ceder ao ultimato napoleônico de declarar guerra à Inglaterra, sua aliada política e comercial, Portugal foi invadido por tropas francesas e espanholas em 1807, obrigando o príncipe regente João VI a transladar-se com a sua Corte para o Brasil.

Esta fuga da Família Real para o Brasil, em finais de novembro de 1807, representa, em muitos aspectos, o fim apocalíptico e espetacular de uma era. Com a velha Rainha louca, o Príncipe Regente e o respectivo círculo familiar mais próximo partem ministros e diplomatas estrangeiros, grandes dignitários do Estado e pequenos empregados da Casa Real, altos magistrados judiciais e pequenos burocratas da Administração Pública, fidalgos titulares de primeira grandeza e figuras menores da nobreza da Corte, cantores da Capela Real e clérigos de todos os escalões da Capela Real, além de uma legião de criados de confiança sem os quais a Corte dos Braganças entende

<sup>2</sup> Escolhemos não indicar todas as referências do *Diário do Rio de Janeiro*. Este e outros periódicos oitocentistas podem ser consultados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: <http://hemerotecadigital.bn.br>.



não poder sobreviver no seu exílio forçado no Novo Mundo. Embora os historiadores continuem a debater o possível número total dos embarcados, poderão ter ascendido a qualquer coisa como quatorze mil almas, entre as quais se conta uma boa parte da elite dirigente da Monarquia portuguesa (Nery, 2004, p. 36).

De um dia para o outro, o Rio de Janeiro torna-se a capital do Império Ultramarino português e palco de mudanças profundas, com a recriação das instituições estatais no lado americano do oceano Atlântico. Em janeiro do mesmo ano, D. João VI decretou a abertura dos portos às nações amigas e, iniciando uma espécie de “projeto civilizatório”, criou o Desembargo do Paço, o Conselho da Fazenda, a Junta de Comércio, além da Imprensa Real, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, o Museu Nacional, a Escola de Belas-Artes, entre outras instituições (Schwarcz, 2011, p. 207). A música recebeu grande atenção do monarca; em 1808, ele fundou a Capela Imperial, com 50 cantores estrangeiros e nacionais, além de grande orquestra e, em outubro de 1813, inaugurou o Real Teatro de São João (Cardoso, 2008, p. 8-9).

O Real Teatro foi mandado construir em 1810, por Dom João VI, em frente à Igreja da Lampadosa, que abrigava uma irmandade católica, fundada originalmente por escravos negros em meados do século XVIII (Maurício, 1947, p. 109). Transplantadas para a América portuguesa durante a colonização as irmandades constituíam

...a única forma de associação em que os poderes constituídos reconheciam a congregação dos negros, [contribuindo] também para a construção de solidariedades grupais, as quais facultaram o estabelecimento de graus relativos de autonomia mesmo diante da opressão do regime escravista. (Oliveira, 2008, p. 258)

Um dos membros da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa era o poeta e tipógrafo maçom Francisco de Paula Brito, descendente de escravos negros. Paula Brito foi letrista e editor pioneiro de lundus e periódicos para mulheres e negros, como *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada* (1832-1846) e *O Homem de cor* (1833) (Ramos Jr., 2010, p. 189; Hallewell, 2012 [1985], p. 175). A construção do Real Teatro São João contou com a colaboração financeira de acionistas e grandes comerciantes locais – como traficantes de escravos – visando à apresentação principalmente de óperas italianas, ligadas, desde o século XVIII, ao simbolismo da figura do soberano e ao poder “sagrado e maravilhoso” do monarca (Cardoso, 2011, p. 33). Tão logo o Teatro São João foi inaugurado, em 1813, duas companhias o ocuparam, uma de canto, dirigida pelo italiano Ruscoli, outra de bailado, dirigida pelo francês Lacombe. Logo depois, chegou a companhia portuguesa dramática, comandada por



Mariana Torres, à qual se juntaram artistas brasileiros (Sousa 1968: 163-5). O Teatro contava também com professores músicos brasileiros e estrangeiros, responsáveis pelo acompanhamento instrumental dos números vocais e pela execução de peças de música instrumental (denominadas “sinfonias”, neste caso, músicas instrumentais, à maneira de aberturas).

Enquanto as instituições estatais da metrópole eram transplantadas para os trópicos, na Europa os soldados portugueses e espanhóis resistiam, auxiliados pela Inglaterra, à invasão napoleônica na península ibérica. Em 1810, os franceses foram batidos pelo duque de Wellington em Bucaço e Torres Vedras, sendo perseguidos até os Pirineus pelas tropas aliadas portuguesas, britânicas e espanholas. Outras batalhas como a de Badajoz, Espanha, ocorreram antes da derrota definitiva de Napoleão, em junho de 1815, em Waterloo. Neste ano, Dom João VI alçou o Brasil à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves, enquanto Napoleão era exilado na Ilha de Santa Helena, onde morreu em 1821. Finda a ameaça napoleônica, as Cortes portuguesas exigiram o retorno de Dom João VI, o que acabou ocorrendo ainda em 1821. Como se sabe, Dom Pedro I contrariou o desejo da Corte portuguesa, se recusando a voltar a Portugal e, em setembro de 1822, proclamou a independência política do Brasil, sendo aclamado e coroado Imperador. Entre 1822 e 1831, mudou a percepção que os brasileiros tinham de si mesmos; se antes se consideravam

portugueses da América e coerdeiros das mesmas história e cultura que os da Europa, depois, passaram a tê-los como inimigos e a repudiar o legado lusitano. Valorizavam as raízes ameríndias, e muitos saíram em busca de seus antepassados indígenas e, quando não os tinham, os inventaram (Silva, 2011, p. 31).

O radicalismo nativista se acirrou e, em 1831, Dom Pedro I – visto pela população como um governante autoritário e acusado pelo Poder Legislativo de desejar reestabelecer o absolutismo (Cardoso, 2011, p. 367-412) – foi forçado a abdicar em nome de seu filho. O dia 7 de abril de 1831 marca “um acontecimento quase tão importante como a Independência, senão mais” (Carvalho, 2012, p. 87): pela primeira vez o país passou a se autogovernar. A sensação de liberdade foi acompanhada, contudo, pela emergência de uma série de revoltas federalistas e separatistas que ameaçaram seriamente a unidade nacional (Balaiada, Sabinada, Cabanagem e Farroupilha, entre outras).

O período regencial teve duas fases: a primeira correspondendo à vitória do liberalismo moderado (1831-1837); a segunda, marcada pela reação conservadora (1837-1840). Na passagem de uma fase para outra surgiu “um grupo de homens letrados convictos do seu projeto ao mesmo tempo civilizador e construtor da nacio-



nalidade” (Ulhôa, 2007, p. 7), liderados pelo escritor brasileiro Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Este grupo contava ainda com Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876). Porto-Alegre foi levado a Paris, em 1831, por seu professor, o pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Em Paris, os brasileiros Magalhães, Porto-Alegre e Torres Homem convivem com os franceses Eugène de Monglave, Debret e Ferdinand Denis, partilhando ideias e reflexões que deram origem ao romantismo nacionalista brasileiro.

### **NAPOLEÃO, O LUNDU E AS “IDEIAS SOBRE A MÚSICA”**

“Tudo pelo Brasil e para o Brasil”. É a epígrafe de *Suspiros poéticos e saudades*, livro de poesias de autoria de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836, em Paris. Nesta publicação, considerada a obra inaugural do Romantismo no Brasil, Magalhães inclui seu poema “Napoleão em Waterloo”:

Da liberdade foi o mensageiro.  
Sua espada, cometa dos tiranos,  
Foi o sol, que guiou a Humanidade  
Nós o bem lhe devemos, que gozamos;  
E a geração futura agradecida,  
NAPOLEÃO, dirá, cheia de assombro.

Apesar de Napoleão Bonaparte ter dado um golpe de Estado (o 18 Brumário), ter sido coroado imperador, criado uma nova nobreza e reestabelecido a escravidão nas colônias da França (Silva, 2011, p. 23), Magalhães o elogia anacronicamente como um herói romântico (“Acima dele, Deus – Deus tão somente!”) e um “mensageiro da liberdade” que “guiou a Humanidade” contra “os tiranos” do Antigo Regime. O poema de Magalhães é sintomático de seu conservadorismo político. Napoleão foi o mecenas de um grupo de artistas franceses que, em 1816, após a prisão de Bonaparte, veio a se constituir na assim chamada “Missão Francesa”. O pintor Jean-Baptiste Debret, por exemplo, fora, desde o início dos anos de 1800, muito próximo do governo napoleônico, tendo pintado cenas gloriosas da vida do imperador e de seu exército (Schwarz, 2008). De maneira semelhante a Napoleão na França, o Imperador Pedro II protegeu alguns artistas em troca destes louvarem sua figura e atos. Não é por acaso que Magalhães (depois, Visconde de Araguaia) e Porto-Alegre (depois Barão de Santo Ângelo) mantiveram uma relação muito próxima com Pedro II por meio do IHGB, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, constituindo uma *intelligentsia* em torno do Imperador, o qual comparecia pessoalmente às sessões regulares do instituto.



Em 1836, em Paris, Magalhães, Porto-Alegre e Torres Homem lançam *Nitheroy. Revista brasiliense – Ciências, Letras e Artes*. Nesta revista foram publicados dois artigos com a “intenção profunda de proclamar a especificidade do Império pelo delineamento de uma cultura definida como ‘brasileira’” (Squeff, 2004, p. 67). Os artigos são: “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil”, de Magalhães, e “Ideias sobre a música”, de Porto-Alegre.<sup>3</sup>

O texto de Porto-Alegre era, até bem pouco tempo de acesso difícil, mas um trecho dele foi popularizado no famoso livro de Debret *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de onde ajudou a mitificar a ideia de que as matrizes musicais brasileiras são a modinha e o lundu:

A música da Bahia é o *lundu*, cuja melodia excessivamente voluptuosa regula o ritmo de uma *alamanda* [sic] dançada por um homem e uma mulher. A música de Minas é a *modinha*, romance sentimental cheia de pensamentos delicados e que é cantada com acompanhamento muito cromático. Na Bahia tudo é doce, a terra produz o açúcar e se o habitante se estimula a si próprio com alimentos apimentados é unicamente para manter sua lasciva indolência (Debret, 1978, p. 107-108).<sup>4</sup>

A afirmação acima foi extraída do texto de Porto-Alegre publicado na *Nitheroy*, ao qual o autor de *Viagem pitoresca* acrescenta alguns detalhes demonstrando sua própria familiaridade com as práticas musicais mencionadas. Debret informa que o lundu era uma dança semelhante à *allemande* (ou *allemanda*) – termo francês usado nos séculos XVIII e XIX para danças de par solto –, e que a modinha teria um acompanhamento cromático, enquanto Porto-Alegre apenas escreveu:

... a música baiana é o *lundum*; e a mineira, a *modinha*. O *lundum* é voluptuoso em excesso, melódico; e a modinha é mais grave. Tudo é doce na Bahia, o terreno produz açúcar, e come-se chorando com o ardor da [pimenta] malagueta! (Porto-Alegre, 1836, p. 179).

<sup>3</sup> Da efemeridade da publicação original da revista em 1836, republicada em 1978, pela Academia Paulista de Letras (em edição esgotada), só em 1999 o texto integral de Porto-Alegre foi transcrito por Luís Antônio Giron, em sua dissertação de mestrado pela USP (1999), intitulada “Minoridade Crítica - Folhetinistas Diletantes nos Jornais da Corte (1826-1861)”, posteriormente adaptada em livro (Giron 2004). Recentemente, em 2006, a editora Minerva Coimbra publicou em fac-símile os dois únicos números da revista *Nitheroy* (ISBN 972-798-183-6). Na atualidade, há uma versão disponível para download gratuito pela Brasileira – USP (<http://www.brasiliana.usp.br/>).

<sup>4</sup> O original francês *Voyage pittoresque et historique au Brésil* foi publicado em fascículos entre 1834 e 1839. Nele, Debret relata as viagens feitas entre 1816 e 1831. A obra pode ser encontrada na coleção Brasileira da USP (<http://www.brasiliana.usp.br/>).



É pertinente ressaltar que Porto-Alegre considerava que o caráter dos povos – e, conseqüentemente de sua música –, era influenciado pelo clima: o mais intenso e caloroso favoreceria a “impetuosidade” e a “veemência das paixões”, além de músicos mais “sensíveis”, “entusiasmados” e “libidinosos”, produzindo uma música mais “melódica”. A presença da harmonia indicaria um estágio evolutivo de maior “progresso”. Enquanto a harmonia era considerada como um produto da ciência, a melodia, por sua vez, era a vista como a “filha da sensibilidade” (Porto-Alegre, 1836, p. 178). Nações industrializadas (como a Inglaterra) executariam a música com a perfeição da ciência, mas sem comparação com a França e a Alemanha. Segundo Porto-Alegre a sensibilidade do alemão “se desenvolve não por erupções, como [n]o habitante dos climas quentes, mas gradativamente, produz uma matemática musical, uma harmonia ditada pelo cálculo, e sancionada pela natureza [!], uma música filosófica, que, agradando aos sentidos, grava n’alma o grandioso...” Na comparação o italiano seria mais sensível que o alemão. Um pouco dissociado do clima quente o espanhol, apesar de “bizarro e voluptuoso” teria uma música com “passagens progressivas, harmonia elegante [...] acento nobre, e certamente uma das mais belas para a dança” (Porto-Alegre, 1836, p. 175).

Estas noções sobre o caráter da música e da dança estão conectadas com a noção de civilização, “desde a choupana até o paço [real], desde a praça da aldeia até o teatro da capital”. De acordo com Porto-Alegre, na floresta “selvagem” o canto dos indígenas era feito de uivos, enquanto que nas aldeias as melodias eram em uníssono e as danças em roda – a contradança do aldeão francês e a valsa alemã seriam menos primitivas, pelo fato de serem acompanhadas por uma orquestra. Nas vilas a dança se apresentava com passos complicados, enquanto que nas capitais os mesmos eram mais amaneirados (Porto-Alegre, 1836, p. 174-175).

Como mencionado acima, Porto-Alegre escreveu este artigo na França, na companhia de Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e de homens de letras ligados ao Instituto Histórico francês. Dentre estes, Eugéne de Monglave, o qual, junto a Ferdinand Denis, foi responsável pela divulgação do Brasil na França, bem como pelo impacto na formação dos jovens engajados em definir o “caráter” do Brasil recém-independente. Monglave faz uma apreciação sobre o primeiro número da *Nitheroy* no Instituto Histórico francês, cujo texto Debret sintetizou na *Viagem Pitoresca*. O que queremos destacar aqui é a rede de pessoas mencionadas, e como elas influenciam umas às outras. Enquanto Debret cita Porto-Alegre, tem seu livro, *Viagem pitoresca*, por exemplo, mencionado por Gonçalves de Magalhães na sessão biográfica da revista *Nitheroy*.

Ao retornar ao Brasil, Porto-Alegre, Torres Homem e Magalhães foram calorosamente acolhidos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), sendo listados



como Sócios Efetivos na página 121 do Volume 1, número 2 da *Revista do IHGB*,<sup>5</sup> sendo sócios honorários Monglave e Martius. O IHGB, fundado em 1838, tem como objetivos inalterados até a presente data: “coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e a Geografia do Brasil [...]”. Em 1839, ano da fundação da *Revista do IHGB*, o instituto lançou um concurso de monografias cujo vencedor foi Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868), com o ensaio intitulado “Como se deve escrever a história do Brasil”. No início de seu ensaio menciona a necessidade de indicar os “elementos” necessários a concorrer para o “desenvolvimento do homem” (Martius, 1845, p. 381). Esses “elementos” são as três raças, “a da cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etíope [...] [que concorreram para a formação da] população [do Brasil], cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular”. Nesse triângulo, o português, “como descobridor, conquistador e senhor, [...] se apresenta como o mais poderoso e essencial motor” (Martius, 1845, p. 382). Martius reconhece o contingente numericamente grande da raça “etíope” em relação à raça branca no Brasil, mas a considera como inferior à última. Ele interpreta a presença negra como um estigma, mas levado por uma “filantropia transcendente” chega a “supor que as relações particulares, pelas quais o Brasileiro permite ao negro influir no desenvolvimento da nacionalidade Brasileira, designa por si o destino do país” (Martius, 1845, p. 383-4). Conclama os historiadores a resgatar a história e língua dos nativos, bem como o movimento dos portugueses na África, a tratar da colonização, evangelização, mas não menciona praticamente nada sobre os costumes das diferentes raças observadas por ele durante os três anos em que esteve viajando pelo país. É no livro *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*, publicado em coautoria com Johann Baptist von Spix (1781-1826) que aparecem observações sobre a disposição do brasileiro para o canto e a dança. Sobre Belém do Pará e Bahia comenta:

Para o jogo, a música e a dança está o mulato [de Belém do Pará] sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, do *lascivo lundu* ou no *desenfreado batuque*. [Diferentemente da alta sociedade em Minas e Bahia, um rapaz que] deixasse crescer a unha do dedo até um monstruoso tamanho, para melhor ferir as cordas do violão, mal escaparia aqui aos motejos da sociedade. (Martius, 1981 [1823-1831] vol. III, p. 29). [No entanto, *na Bahia, ao final de jantares nas casas mais ricas*] [...] aparece no fim um grupo de músicos, cujos acordes, às vezes desafinados, convidam ao



lundu, que *as senhoras costumam dançar com muita graça* (p. 150) (ênfase adicionada).

Similar ao que Porto-Alegre assinala com relação aos estilos de dança, Martius cria uma diferenciação de “civilidade” entre, de um lado, as senhoras ricas dançando o lundu “com muita graça” e, de outro, o “lascivo lundu ou batuque rompante” dos mulatos – ou seja, quanto mais “civilizado”, mas “amaneirado”. É provável que, em Paris, Porto-Alegre tenha tido contato com o terceiro volume de memórias dos cientistas bávaros Spix e Martius, publicado em 1831, onde é publicado um lundu instrumental.

*Viagem pelo Brasil* inclui um anexo com treze partituras de música, uma das quais é intitulada “Lundum, Brazilian. Volkstanz”. Como observado por Silvio Merhy (2010) as transcrições de Martius aparecem como “meio de divulgação da música distante, considerada banal ou exótica”, tratadas não “como objeto estético, mas como documento ou como objeto de estudo pertencente mais às Ciências Humanas do que à História da Música” (Merhy, 2010, p. 176-180). Este lundu instrumental contém somente uma linha, enquanto que as outras partituras foram escritas para voz e piano forte. Edilson Lima (2010) examinou este lundu (além de outros manuscritos musicais e partituras impressas), identificando a forte presença de padrões repetidos e a insistência de arpejos. Estas características, somadas às descrições de uma suposta performance “monótona”, levam Lima a concluir que a música do lundu dança era improvisada.

Em uma revisão extensa de fontes musicológicas brasileiras e portuguesas Castagna (2006) afirma haver “uma clara ligação entre o lundu [dança] e as variações instrumentais renascentistas e barrocas ibéricas, cuja origem remonta às *diferencias* espanholas do século XVI.” No verbete “Brazil”, do *Grove Music Online*, Gerard Béhaque discute outras interpretações do lundu, definindo-a como uma dança profana usualmente associada aos negros.

Em suas “Ideias sobre a música”, contudo, Porto-Alegre somente menciona os negros quando diz ser a música: “cultivada desde a senzala ao palácio; de dia e noite soa a marimba do escravo, a guitarra, e a viola do Capadócio, e o piano do senhor” (Porto-Alegre, 1836, p. 180). Ao falar sobre como surgem as artes no Brasil Porto-Alegre somente se refere ao português e ao indígena (os “filhos da floresta”):

Os proscritos e aventureiros de Portugal deram princípio à Nação Brasileira. Privados de qualquer elemento que desse pasto à prosperidade, circunscritos nos limites da agricultura e do tráfico, cansados e alimentados pelo sol do equador, lançavam-se nos braços do amor, e o amor os inspirava; e nos transportes d’alma choravam sua sorte. O amor produziu as artes da imaginação, e o entusiasmo as



elevou ao sublime; e os filhos da floresta envoltos da mais rica louçania [elegância] da natureza cantavam, e sua Música semelhante ao balanço da rede, que oscilando no ar forma um zéfiro [brisa, aragem] artificial, que tempera a calidez (sic), apresenta o cunho melódico: é uma nênia [elegia, canto fúnebre] amorosa onde respira o bálsamo misterioso da voluptuosidade, é a prolação [prolongamento] do gemido do infeliz, é uma Música do coração (Porto-Alegre, 1836, p.179).

Esta linguagem rapsódica parece sintomática da necessidade de Porto-Alegre conciliar elementos contraditórios como, de um lado, a presença massiva da escravidão e, de outro, o desejo de construir a memória e a história de uma nação em vias de ser “civilizada”. Ele mencionou o lundu como proveniente da Bahia porque, segundo Martius, lá aquele era dançado “com graça” pelas senhoras nas ricas casas baianas. Ele não fornece nenhuma informação a respeito de o lundu ser ou não popular em todas as classes sociais. Na realidade, Porto-Alegre devaneia sobre um ideal de cultura musical numa trajetória evolutiva, da aldeia para o teatro, da marimba para o piano, do batuque “rompante” dos escravos negros para a dança “graciosa” das ricas senhoras brancas.

O levantamento feito no *Diário do Rio de Janeiro* tendo como palavras-chave as quatro danças “lundu”, “caxuxa”, “solo inglês” e “miudinho”, utilizadas no Cosmorama da Rua da Vala, abrangendo o período 1821-1850, parcialmente contradiz os enunciados nacionalistas de Porto-Alegre. O lundu é mencionado 41 vezes, seguido pela caxuxa, com 40 entradas, enquanto que o solo inglês é referido 34 vezes. O miudinho (algumas vezes grafado como “mindinho”) aparece 32 vezes ao total, sendo 12 como estilo musical e 14 como designação referente ao vestuário (“vestidos e camisas de xadrez miudinho”) ou às características corporais de escravos fugidos (“andar miudinho”, “miudinho das feições”)<sup>6</sup>. Note-se que a valsa e a polca têm cerca de, respectivamente, 130 e 190 citações no DRJ. Assim:

Apesar de a história da música ter consolidado o lundu como uma das matrizes da música brasileira, uma visita às fontes sugere o quanto tem de construída e até certo ponto, artificial, esta formulação repetida e consolidada na literatura. Em nossa pesquisa em periódicos do século XIX, o lundu aparece muito menos que a valsa e a polca, gêneros que sem dúvida foram abasileirados e têm uma importância histórica significativa que não foi ainda explorada pela historiografia musical no Brasil (Ulhôa, 2011, p. 70).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> As demais entradas para “miudinho” são: a) grãos de café e feijão (2); b) tipos de pano de linho e toalha (2); c) “homem miudinho” (1) no Folhetim intitulado “O Judeu errante” e; d) (1) menino perdido, com feições “miudinhas”.

<sup>7</sup> Transcrições de anúncios de música podem ser encontradas no banco de dados *Música em periódicos do século XIX*: <http://www.unirio.br/mpb/bib/>, acesso em 25 de fevereiro de 2014.



As danças caxuxa, miudinho e solo inglês não foram mencionados no ensaio de Araújo Porto-Alegre, mas estavam muito presentes nas práticas musicais do Rio de Janeiro oitocentista. Como discutiremos a seguir, o lundu afro-brasileiro e a caxuxa espanhola eram, em 1836, danças transnacionais, muito tempo antes de Nestor Garcia Canclini cunhar o termo “hibridismo” (Canclini, 2008). Em efeito, a tentativa de propor uma representação coerente do “caráter” da música brasileira pela intelligentsia do século XIX entra em conflito com as novas possibilidades de interpretação que temos atualmente. A distância temporal e o acesso ao estoque de anúncios dos periódicos nos permitem reconstruir o horizonte de expectativas da época para além do discurso oficial.

### O COSMORAMA DA RUA DA VALA E SUA TRILHA SONORA

O cosmorama era uma câmara óptica, que “consistia de uma caixa simples em cujo interior eram projetadas imagens distorcidas por espelhos” e vidros de aumento (Simionato, 2009, p. 21). Ao mesmo tempo em que servia como divertimento o aparelho trazia “em seu bojo a perspectiva da civilização, pois era apresentado como novidade europeia, científica e instrutiva” (Miranda, 2005, p. 5). As imagens, chamadas “vistas”, mostravam paisagens “belas” ou fúnebres, como um “bosque com elefantes”, as Pirâmides do Egito, ou o “enterro de Dom Pedro I” e o “magnífico sepulcro dos reis de Espanha”. Havia cenas de eventos marcantes, como a despedida de D. Pedro I após sua abdicação em 1831, ou batalhas como a de Waterloo, ocorrida em 1815, na qual Napoleão Bonaparte foi derrotado pelo exército inglês. O preço da entrada do cosmorama custava em média 320 réis – cerca de um terço do valor pago pelo ingresso mais barato (um mil réis) do principal teatro da Corte, o Teatro Constitucional Fluminense (inaugurado como Real Teatro de São João, em 1813, depois denominado Teatro de São Pedro de Alcântara, atual João Caetano)<sup>8</sup>. Além das “vistas” o público do Cosmorama da Rua da Vala assistia “lindos teatrinhos mecânicos” onde “militares escoceses”, “dois bailes mascarados” e “jardineiros ricamente vestidos” se movimentavam e dançavam ao som de danças tocadas por realejos e caixas de música.

Os realejos – espécie de órgãos mecânicos portáteis – eram geralmente importados da Inglaterra e da França. Tocavam sonatas, contradanças, marchas, hinos, minuetos, gavotas e outras danças, além de variações de ouvertures de ópera (como *Tancredi*, do italiano Gioachino Rossini e *Artaxerxes*, do inglês Thomas Arne). A compra e venda de realejos era intensa. Em 18 de junho de 1831, por exemplo, o DRJ anunciava a venda de um realejo (“fingindo um órgão”) pelo preço de 80.000 réis, além de um “piano forte, com cinco oitavas”, por 120.000 e uma escrava jovem, por 360.000 réis. Em 2

<sup>8</sup> Na década de 1840, os preços dos ingressos do Teatro de São Pedro de Alcântara e do Teatro de São Francisco eram: a) Geral – 1000; b) Cadeira – 2000; c) Camarote de 2ª ordem – 5000 e d) Camarote de 1ª ordem – 6000 réis. Ver Sousa, 1968.



de abril de 1834, “o proprietário do cosmorama da Rua do Ouvidor n. 175, tendo de regressar a Espanha [...] de onde emigrou em 1825” oferecia à venda o seu cosmorama completo. Em 16 de setembro de 1836, era a vez de um cosmorama com 42 “vistas” ser anunciado pelo “diminuto preço de 20.000 réis”.

Nas ruas e festas da Corte os realejos eram frequentemente tocados por “escravos de ganho”. Eram assim chamados por terem como obrigação entregar, diária ou semanalmente, uma determinada importância em dinheiro aos seus “donos”. Eles desempenhavam os mais diversos trabalhos: “entre as mulheres, o de vendedora ambulante de comidas e doces, e, entre os homens, o de carregador” (Silva, 2011, p. 45). Alguns almejavam ganhar mais do que o devido ao dono e assim tentavam juntar um pecúlio para adquirir a liberdade.<sup>9</sup>

Nas igrejas cariocas o realejo foi utilizado muitas vezes como o principal instrumento acompanhante da liturgia católica. O repertório musical destes instrumentos mecânicos, bem como o dos organistas contratados pelas Irmandades podia, contudo, entrar em conflito com as expectativas dos fiéis, como revela a carta a seguir, escrita para o periódico *Mercantil*, em 1846:

Observa-se em muitas igrejas do Brasil os realejos suprimindo os órgãos: é um meio muito econômico na verdade, mas pouco decente: nada mais ridículo do que entrar num Templo, ver sair o padre para o altar e ouvir o negro no cortejo rodar o realejo, que geralmente só contem estas árias populares que nenhum cabimento tem na casa do Senhor. Entra-se em dúvida se estamos na Igreja ou n’um *cosmorama* e *teatrinho de bonecos* (*Mercantil*, 27 de abril de 1846 – nosso grifo).

Os cosmoramas também eram anunciados nos periódicos como “museus científicos”. Ao som do realejo tocado pelos negros de ganho eram exibidos “oito mil objetos da natureza” e “raridades de todas as partes do mundo”, incluindo animais exóticos como “peixes diodon”, pelicanos, cobras gigantes dentro de gaiolas de ferro (“surucucu, cascavel, jiboia”) e onças vivas enjauladas. Havia ainda seres disformes e fantásticos, como “carneiros com duas cabeças”, “bezerros de oito pernas” e até “cabeças de gentios da Nova Zelândia”.

Os cosmoramas na cidade do Rio de Janeiro estavam em lugares de grande afluxo de público, como na Rua do Ouvidor; em festas populares – como nas barracas do Divino

<sup>9</sup> A compra da alforria pelos escravos de ganho era uma tarefa difícil, além de demorada, pois o preço cobrado pelas manumissões era extremamente elevado. No ano de 1837, o preço de um escravo em Recife (PE) era de 300.000 a 400.000 réis, enquanto que em 1841, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), a alforria de um escravo adulto custava 600.000 réis. O mesmo escravo era comprado a um preço equivalente a 100.000 réis em Luanda, África (Reis, 2010, p. 60, 114-5, 169).



Espírito Santo, no Campo de Santana –; em praças próximas a teatros e nos Largos de igrejas (Largo de São Francisco, da Igreja do Rosário) e chafarizes (da Carioca). O Cosmorama da Rua da Vala estava próximo à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a mesma que, entre os anos de 1737 a 1808, havia sido a Sé da cidade do Rio de Janeiro, abrigando a maior Irmandade de negros, iniciada em 1669 (Maurício, 1947, p. 159). Os documentos sugerem que havia elos ligando as irmandades negras e a maçonaria. O editor, poeta e tipógrafo negro Paula Brito, por exemplo, era maçom e, ao que tudo indica, membro da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa, enquanto que o político influente e Grão-mestre da maçonaria Jose Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) advogou em benefício da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em 1822.<sup>10</sup>

Disseminadas pelas Lojas Maçônicas as “novas ideias” francesas começaram a circular transnacionalmente a partir de fins do século XVIII, enquanto as irmandades negras se tornavam mais sociais e menos religiosas (Scarano, 1979, p. 3). Os ideais iluministas foram adaptados às realidades locais. Paula Brito e outros maçons negros brasileiros criticavam os republicanos norte-americanos e acreditavam que a Constituição dos EUA, de 1787, promovia a segregação racial. Paula Brito não defendia a república ou a velha ordem monárquica absolutista, mas sim a monarquia constitucional e o Imperador Pedro II (Azevedo, 2010, p. 47, 102-116).

Em 1836, o Brasil estava sob a regência do Padre Diogo Antônio Feijó (também maçom), ex-inimigo de D. Pedro I e rival de José Bonifácio, tutor de Pedro II. Neste ano, Porto-Alegre lamentava, em Paris, que a música do Brasil estivesse numa fase de “decadência em que a colocou a Administração Governamental, destruindo a Capela Imperial – a única flor que nos punha a par das nações civilizadas e que nos distinguia sobre toda a América” (Porto-Alegre, 1836, p. 182). Como assinalado por Cardoso (2011), logo após a abdicação de Dom Pedro I, os músicos letrados da Capela e da Câmara Imperiais e do Teatro Constitucional Fluminense, cantores de ópera e instrumentistas, foram demitidos e se viram forçados a buscar novas formas de sobrevivência, como trabalhar como professores particulares e organizar associações. Uma dessas associações era a Sociedade de Beneficência Musical, fundada em 1834, para oferecer concertos e “academias” em recintos alternativos, em palcos menores (Teatro da Rua dos Arcos e da Praia de Dom Manuel) e, depois, em bailes das elites, como o do Catete e dos Estrangeiros. As danças contavam com grandes orquestras, que reuniam o mesmo público que, no Primeiro Reinado, frequentava o Real Teatro de São João. Nestes bailes, as quadrilhas de contradanças, valsas e galopes podiam dividir espaço com músicas instrumentais clássicas, como a Primeira Sinfonia de Beethoven, apresentada em 1839.<sup>11</sup> Em 09 de janeiro de 1831, o francês Pierre Laforge,

<sup>10</sup> Informação coletada no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a “Representação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário”, 27 de fevereiro de 1822. Localizador II-34, 28, 25.

<sup>11</sup> *Correio das Modas*, 16 de fevereiro de 1839.



ex-flautista e oboísta da Câmara e da Capela Imperiais (Andrade, 1999 [1944], p. 215; Cardoso, 2011, p. 427-8), anunciou uma “academia” num salão de uma casa, que contou com a participação do ex-aluno de José Maurício Nunes Garcia, o cantor e instrumentista Cândido Inácio da Silva – também compositor de modinhas e lundus –, além do clarinetista alemão João Bartolomeu Klier, do flautista Francisco da Mota e dos cantores italianos Salvador Salvatori e Miguel Vaccani.

A crise do teatro lírico e da música sacra, que perdurou durante toda a década de 1830, favoreceu, por outro lado, o surgimento de um teatro nacional em prosa e atraiu os investimentos de empresários interessados em procurar lucro em formas mais populares (Mammi, 2001). Neste período, se multiplicam nos teatros da Corte as assim denominadas “farsas ornadas em música”. Os anúncios mencionam modinhas, lundus, árias, canções, coros e duetos de compositores como Gabriel Fernandes da Trindade (1799-1854), músico da Capela Imperial, cantor e violinista. Anúncios de venda de música de entretenimento pululavam nos periódicos da época, incluindo, além de lundus e modinhas, valsas, variações sobre o tema do miudinho, adaptações de árias de ópera ou rondós com a caxuxa, escritos geralmente por compositores que se mantinham no anonimato.

### CACHUCHA ESPANHOLA E “MARIA CAXUXA” BRASILEIRA

Como a ilustração a seguir demonstra, no período das Regências (1831-1840), a caxuxa foi mais mencionada do que o lundu nos anúncios publicados do *Diário do Rio de Janeiro*.

	Caxuxa	Lundu
Primeiro Reinado (1822-1831)	6	6
Regências (1831-1840)	21	17
Segundo Reinado (1840-1850...)	13	18

Figura 1. Dados estimados de anúncios de caxuxa e lundu publicados no DRJ (1822-1850)

Diferentemente do lundu, que, ao longo do período 1820–1850 aparece cada vez menos nos palcos teatrais, enquanto passa a ter suas letras e partituras publicadas de maneiras avulsa ou em periódicos, a caxuxa espanhola – dança – e a “Maria Caxuxa” brasileira – canção – permaneceram ligadas ao palco.

As primeiras referências à caxuxa na Espanha surgem em fins do século XVIII, como dança-canção popular andaluza ao som de castanholas, em compasso 3/8 ou 6/8, que começava em andamento moderado e acelerava até o vivo. Ela era interpolada com outras danças em apresentações teatrais, sempre como dança lasciva a



tentar os homens. Como assinalado por Laura Calvo (2012, p. 384-403), a caxuxa se tornou “música patriótica” no período em que Napoleão Bonaparte ocupou a Espanha (1808-1814). Os espanhóis mudaram as coplas originais da caxuxa para cantar libelos antinapoleônicos, embora também antiliberais, pois apoiavam a volta do rei espanhol deposto, Fernando VII.

Danças populares como a caxuxa, a gaditana, a tirana de Cádiz, os boleros e fandangos foram, posteriormente, adotadas pela burguesia espanhola como símbolo de nacionalidade e autenticidade (Lopes, 2010, p. 34), sendo adaptadas para piano em partituras comercializadas entre artistas e o público frequentador de teatros, cafés e salões (Calvo, 2012, p. 129). Em Portugal, nas décadas iniciais do século XIX, a caxuxa espanhola foi novamente reapropriada e a letra da canção passou a fazer menção a uma personagem popular, licenciosa e farsesca, a “Maria Cachucha”, que dorme acompanhada de um gato preto e bravo que a “arranha” no traseiro ou de um certo frade Bento.<sup>12</sup>

A primeira referência sobre a caxuxa que encontramos no DRJ data de 31 de outubro de 1823, cerca de um ano após a Independência, quando o periódico anunciou um programa no Real Teatro de São João, em benefício da atriz e dançarina brasileira Estela Sezefreda (1810-1874). Após a “sinfonia” ou ouverture foi apresentada a comédia em 2 atos, *Os Salteadores* e, no fim do 1º. ato, Estela e o bailarino francês Luís Lacombe dançaram a caxuxa. Os anúncios das décadas de 1820 em diante revelam um padrão: a caxuxa era apresentada quase sempre no bailado antes da farsa final<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo em que a caxuxa estava próxima do universo da farsa, desta se distinguia por sua “graça sensual” (Boigne citado por Beaumont, 1953, p. 28, vol. I). A associação com o “gracioso” possibilitou que a caxuxa fosse dançada por meninas nos teatros, como, por exemplo, a mencionada dançarina (e atriz) Estela Sezefreda, a qual, desde os 13 anos, dançou a caxuxa, o lundu e praticamente todos os gêneros conhecidos de dança da época, incluindo o solo inglês, que ela dançava vestida de homem.

A partir da Regência (1831-1840) a caxuxa esteve relacionada às novas práticas de sociabilidade das camadas médias incipientes da Corte, ilustrando como as novas ideias e costumes liberais franceses colidiam com a moral patriarcal tradicional. Os anúncios publicados nas décadas de 1830 e 1840 adjetivam a coreografia da caxuxa como “linda” e, principalmente, “engraçada”, mas também a criticam por ser “voluptuosa, com aplaudidos requebros, reboleios e saracoteios”, enquanto que a roupa

<sup>12</sup> A letra original da canção portuguesa: “Maria Cachucha [com “ch”], com quem dormes tu? Durmo com um gato, que me arranha o cu.” Ver Teixeira, 1981, p. 81.

<sup>13</sup> Os programas teatrais eram divididos geralmente em três partes básicas: a) tragédia, drama, ópera ou comédia (frequentemente antecedidas por uma “sinfonia” à maneira de ouverture instrumental); b) bailado; c) farsa ou entremez (Sousa, 1968, p. 183). Entremezes ou farsas (*farças*, segundo a ortografia da época) eram “pequenos atos variados, com uma linha de ação central, que se aproveitavam do teatro popular de improvisação, somado às burlas [enganos], músicas e danças” (Levin, 2005, p. 12).



das dançarinas de caxuxa foi referida como um “indecente saiote”. Ela aparece nos anúncios junto a outras danças “lascivas”, como a do “Barbeiro de Sevilha” (provavelmente o fandango), o lundu, o solo inglês, o miudinho, os boleiros [boleros] e, a partir de 1844, a polca.

Assim como o miudinho e o “Lundu de marruá”, a música da caxuxa tornou-se tema de coleções para pianistas, como exemplifica o volume 2 das *Recreações da Jovem Fluminense*, para piano – vendido pela tipografia de Pierre Laforge, por 500 réis –, do qual constava o “Rondó com o tema da caxuxa”, de um certo F. Hunter. A caxuxa espanhola era tocada, ainda, em realejos e caixas de música, como revela um anúncio publicado no DRJ, em 15 de outubro de 1841, sobre uma caixinha roubada, que tocava a “Caxuxa”, a “Marselhesa”, o “Postillon de Madame Ablon” (uma quadrilha de Philippe Musard) e outra “coisa fanhosa”.

A música da caxuxa podia ser acompanhada pela coreografia de outras danças, como sugere o anúncio a seguir:

Um pouco mais retirado, as barracas e que barracas! E no meio de tudo isto, onças, surucucus, a nunca acabar. [...] Vejo uma sala com muitas pessoas em pé prontas para dançarem. Bravo! Chegemos mais para perto. Avançamos mais quatro passos e encostando-se na janela da casa, presenciamos uma revolução bailarina. Não havia nem viola, nem rabeca e nem piano, porém sim um velho realejo só tocava a *Caxuxa*. (*O Correio das Modas*, 15 de junho de 1839 – nosso grifo).

A seguir incluímos a letra e a partitura (Figura 2) da “Maria Caxuxa”.



Figura 2. “Maria Caxuxa”. Reproduzida a partir de Alvarenga, 1982, p. 184-185.



Maria Caxuxa  
 Quem te caxuxou?  
 Foi o frade Loyolo  
 Que aqui passou.

Maria Caxuxa  
 Quem é teu amor?  
 É um soldadinho  
 Que rufa tambor.

Maria Caxuxa  
 Com quem dormes tu?  
 Eu durmo sozinha  
 Sem medo nenhum.

Maria Caxuxa  
 Que vida é a tua?  
 Comendo e bebendo  
 Passeando na rua.

Em 1836, em Paris, a bailarina vienense Fanny Elssler dançou uma coreografia estilizada da caxuxa espanhola, por ocasião da estreia de *Le Diable Boiteux* (O diabo coxo), com música de Casimir Gide, libreto de Edmond Burat de Gurgy e coreografia de Jean François Coralli. A caxuxa de Elssler alcançou enorme sucesso na Europa e nas Américas.

Foi necessário certo número de representações para acostumar o verdadeiro público, o espectador comum à Caxuxa. Aqueles requebros de quadris... aqueles gestos provocadores, aqueles braços que pareciam estender-se para abraçar um ser ausente, aquela boca que pedia para ser beijada, as castanholas, aquela indumentária estranha, a saia curta, o corpete entreaberto, tudo isso, e, acima de tudo, a graça sensual de Fanny, seu lascivo abandono e sua beleza plástica, era grandemente apreciado pelos binóculos da plateia e dos camarotes. Mas o público, o público de verdade, esse encontrava dificuldade em aceitar tais arranjos coreográficos (Boigne citado por Beaumont, 1953, p. 28, vol. I).

Influenciado por *Le Diable Boiteux*, o compositor austríaco Johann Strauss I (1804-1849) estreou seu “Cachucha-Galope, para orquestra. Op. 97”, em Viena, em 1837. Assim como a caxuxa, o lundu afro-brasileiro também foi apropriado por músicos eruditos de outros países.

## LUNDU

A análise quantitativa dos anúncios mencionando o lundu no *Diário do Rio de Janeiro*, ao longo do período 1821-1850, revela um número decrescente de performances teatrais e, ao mesmo tempo, um aumento progressivo da publicação por meios impressos, seja em periódicos (*A Mulher do Simplicio*, *O Evaristo*, *O Simplicio às direitas*, *posto no Mundo às avessas*, *Lanterna Mágica*, *Teatrinho do Sr. Severo*), ou



em partituras avulsas editadas nas tipografias dos músicos João Bartholomeu Klier e Pierre Laforge. Como resultado, o espaço de performance do lundu gradualmente foi transferido do teatro para as casas, onde suas partituras eram tocadas, cantadas e dançadas.

Lundu	Teatro	Meios impressos/outros
Primeiro Reinado (1822-1831)	6	0
Período Regencial (1831-1840)	3	12
Segundo Reinado (1840-1889)	1	18

Figura 3. Anúncios de lundus no *Diário de Janeiro*, 1821-1850.

Enquanto que a caxuxa tendia geralmente a ser apresentada no bailado *antes* da farsa ou entremez com os quais os espetáculos eram concluídos no Real Teatro de São João, o lundu, por sua vez, era frequentemente cantado e/ou dançado *durante* a farsa. Farsa ou entremez e lundu apresentavam, de fato, certas semelhanças. Com o objetivo de provocar o riso, a farsa utilizava personagens típicos, máscaras grotescas, truques, mímicas, caretas, situações absurdas, confusões, cenas de pancadaria, gestos e palavras escatológicas ou obscenas (Pavis, 2001 [1996], p. 164). Da mesma forma, os títulos e letras de lundus tinham frequentemente um viés cômico e absurdo: “Lundu do rapé com mofo”, “Lundu do vidraceiro e sua mulher cantando glórias” ou “Qualquer mulher que encontrardes, seja bela, seja feia, gritai logo boca cheia: Jesus, nome de Jesus!”

Outra semelhança entre a farsa e o lundu dizia respeito ao fato de ambos poderem servir de crítica social e sátira política, por vezes ridicularizando advogados, juízes, governantes e outros poderosos (Costa, 1998, p. 145). Por exemplo, a primeira revista feminina do país, intitulada *A Mulher do Simplício* ou *A Fluminense Exaltada* anunciou, em 10 de agosto de 1833, a venda de um lundu, o primeiro publicado no Brasil: o “Lundu do cobre do chimango de meia cara”, cujo provável letrista foi o já mencionado Francisco de Paula Brito, também responsável por um dos primeiros jornais com temática racial no Brasil, *O Mulato* ou *O Homem de Cor*, publicado entre 14 de setembro e 4 de novembro de 1833 (Ramos Jr., 2010, p. 25). Aparentemente o “Lundu do cobre do chimango de meia cara” fazia referência aos políticos do Partido Moderado que governaram o país na primeira fase do período regencial (1831-1837), isto é, os “chimangos” (ou “ximangos”), como eram chamados pejorativamente. O termo “meia cara”, por sua vez, designava os escravos africanos contrabandeados. Ao que parece, a letra do lundu fazia referência à “lei para inglês ver”, como ficou conhecida popularmente a Lei de autoria do Padre Diogo Antônio Feijó (um “chimango”), promulgada em 07 de novembro de 1831. A lei determinava que todos os escravos que entrassem a partir daquela data no território do Brasil estariam livres



(Chalhoub, 2012, p. 46). A lei nunca foi cumprida e, no período 1831-1850, mais de 750.000 “meias-caras” foram contrabandeados da África para o Brasil.

O primeiro anúncio por nós encontrado mencionando o lundu no DRJ foi publicado em 26 de julho de 1821. Após a peça teatral *Astúcia contra astúcia* e uma dança em 5 atos, foi apresentado o *Entremez de Manoel Mendes*, onde os artistas portugueses Maria Cândida de Souza e Victor Porfírio de Borja cantaram um Lundum. Em 25 outubro e 06 de novembro do mesmo ano Maria Cândida cantou “lundus à brasileira” na farsa *O Chapéu pardo* e, em 14 de setembro de 1822, a dançarina brasileira Estela Sezefreda e o francês Luis Lacombe dançaram o lundu, antes da farsa *As Mulheres extravagantes*.

A presença de artistas portugueses cantando e dançando o lundu no Brasil dos anos 1820 não deve causar estranheza, pois desde as duas décadas finais do século XVIII, a modinha e, depois, o lundu estiveram presentes nos teatros de Portugal. Em 1789, por exemplo, quando a Rainha D. Maria I proibiu que as mulheres subissem à cena nos teatros públicos de Lisboa, os lundus continuaram a ser apresentados nos palcos, mas “dançados por pares em que o papel feminino era desempenhado por um bailarino maquiado e vestido de mulher” (Nery, 2004, p. 26). As danças afro-brasileiras, especialmente o lundu, conquistaram a sociedade lisboeta, sendo modificadas segundo o gosto do meio social no qual penetravam. Este foi, aliás, o caso do “Lundu de Marroá” (ou “Lundu de Mon Roi”) – uma das músicas tocadas no Cosmorama da Rua da Vala, em 1836.

Edilson de Lima (2010, p. 203) assinala que este lundu foi um sucesso na passagem do século XVIII para o XIX, como atestam as diversas variações encontradas na Biblioteca Nacional de Lisboa. O “Lundu de Marroá” “deve ter sido dançado nos salões mais abastados e, seguramente, serviu de mote para os músicos efetuarem variações sobre o tema, e estas, bem ao gosto clássico” (Lima, 2010, p. 204).<sup>14</sup> Da mesma forma, desde as primeiras décadas do século XIX o lundu foi apresentado em salões, bailes, circos ou teatros de Buenos Aires, Montevideú, Arequipa, Santa Cruz de la Sierra, Valparaiso, Lima, entre outras cidades da América do Sul (Vega, 2007). Na América do Sul, sua coreografia se amalgamou com a do fandango espanhol, mistura que ocorreu também no Brasil, como exemplifica a Figura 4, pintada pelo alemão Johann Moritz Rugendas. À esquerda, vemos a mulher requebrando com as mãos na cintura, enquanto o homem – como na coreografia do fandango – está com os braços erguidos, tocando castanholas. À direita, um tocador acompanha com a viola a dança.

Desde 1833, os anúncios de lundus publicados nos periódicos cariocas não incluíam os nomes dos autores ou mencionavam apenas as letras iniciais de seus nomes,

<sup>14</sup> A partitura do “Lundu de Monroi” está disponível no Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador N-I-13. Tipografia de Pierre Laforge (coleção de danças *Prazeres do baile*, para piano), 1839, Rio de Janeiro.



Figura 4. Lundu (detalhes). Johann Moritz Rugendas. Rio de Janeiro, 1821-1825.  
(Reproduzido a partir de Diener e Costa, 2012, p. 513)

provavelmente na tentativa de esconder a identidade dos compositores – temerosos ante a possibilidade de censura política, por parte do governo regencial. Em fevereiro de 1839, contudo, o DRJ anunciou a venda do “Lundu das paixões para piano”, identificando sua autoria como sendo do português Bernardo José de Souza Queiroz (falecido em 1837), o qual também compôs e regeu a música de abertura do Real Teatro de São João, em outubro de 1813, *O Juramento dos Numes*.<sup>15</sup> A partir de 1839 foram publicados anúncios de lundus compostos por Gabriel Fernandes Trindade, Cândido Inácio da Silva e José Joaquim Goyanno, ou arranjados por Januário Arvellos, o qual também oferecia seus serviços como copista.

Também, nos anos de 1833 a 1846, o já mencionado periódico *A Mulher do Simplicio*, anunciou a venda de diversos lundus, como o “Lundu do Grumete”, “Lundu das Toucas”, “Lundu do marido”, enquanto *O Simplicio às direitas, posto no mundo às avessas* vendia o “Lundu do ministro” e *O Evaristo* o “Lundu do Sr. Severo”, apresentado num entremez do Teatro do Valongo.

Em 05 de novembro de 1844, o jornal *Lanterna Mágica* anunciou a publicação de um “soberbo lundu para piano e canto”. A *Lanterna Mágica: periódico plástico-filosófico* foi publicado nos anos de 1844 a 1845, pelo pintor Manuel Araújo Porto-Ale-



gre, autor do artigo “Ideias sobre música”, antes referido – note-se que a “lanterna mágica” era um brinquedo ótico análogo ao cosmorama. O periódico foi o primeiro do país a ser ilustrado com caricaturas desenhadas pelo próprio Porto-Alegre.

Em 1837, após voltar de Paris, Porto-Alegre havia escrito a letra do lundu “Lá no Largo da Sé”, com música do cantor e instrumentista Cândido Inácio da Silva (1800-1838).<sup>16</sup> Próximo à Sé velha eram expostos animais exóticos e defeituosos, exatamente (pasmem!) no Cosmorama da Rua da Vala, onde, em 1836, a “Maria Caxuxa”, o “Lundum de monroi”, o miudinho e o solo inglês eram tocados no realejo, por um escravo de ganho, acompanhando o teatrinho mecânico e as “vistas” de Napoleão.

Figura 5. Trecho inicial do lundu “Lá no Largo da Sé”: lundu brasileiro para canto e piano” (Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador Império F-III-33. Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, 18–, Rio de Janeiro).

Porto-Alegre utiliza de uma metáfora para satirizar o governo regencial – “cobra feroz que tudo ataca” –, enquanto critica o comércio afrancesado da Rua do Ouvidor e a fabricação de novidades importadas, como os sorvetes, “que nos sorvem os cobres [o dinheiro] sem a gente refrescar”. “Os progressos da nação” são, assim, satirizados. A crítica social e política do lundu “Lá no Largo da Sé” contrastava, segundo Mário de Andrade (1999 [1944], p. 223), com o “verdadeiro e legítimo” estilo do lundu: “sexual”, “cômico”, “gracioso” e “risonho” – note-se, contudo, que a crítica política já estava presente nos primeiros lundus com letra, publicados, em 1833, pelo periódico *A Mulher do Simplício*.

Diferentemente do “Lundu de Monroi” (ca. 1805) e do lundu-dança instrumental

<sup>16</sup> Em seu artigo sobre Cândido Inácio da Silva, Mário de Andrade data a composição como de 1834, devido ao anúncio da chegada do navio com gelo no Rio de Janeiro (1999 [1944], p. 219); no entanto, neste ano, Araújo Porto-Alegre estava em Paris. Ele retornou ao Brasil apenas em 1837. Como Cândido Inácio faleceu em 1838, estamos datando a criação do lundu “Lá no Largo da Sé” como de 1837-1838 (Andrade, 1944 [1944], p. 215-233).



anotado por Spix e Martius (ca. 1817-1820), a melodia do lundu-canção “Lá no Largo da Sé” (1837-1838) emprega síncopes sistematicamente, mesmo em passagens entre compassos (compassos 7-8, 15-16). De acordo com Mário de Andrade, o lundu de Cândido Inácio da Silva, com música de Araújo Porto-Alegre, é pioneiro, porque na primeira metade do século XIX as síncopes eram “raras” e “tímidas” na música brasileira. Além disso, Andrade afirma que “Lá no Largo da Sé” marca a ascensão social do lundu, originalmente uma manifestação “afro-negra”, depois, “afro-colonial” e, finalmente, durante as Regências, “a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É nacional” (Andrade, 1999 [1944], p. 228).

Após rever as fontes e associar o lundu “Lá no Largo da Sé” com a “Maria Caxuxa” podemos dizer, contudo, que este lundu não é apenas nacional, é *também* nacional. Como se o lundu de Cândido Inácio e Araújo Porto-Alegre fosse ele mesmo um cosmorama, a primeira frase melódica do lundu “Lá no Largo da Sé” (compassos 1-5) remete ao início da melodia da “Maria Caxuxa” (compassos 1-8). O exemplo abaixo (Figura 6) mostra as duas melodias sobrepostas e seus respectivos contornos melódicos desenhados acima dos pentagramas. Trata-se, na verdade, da mesma melodia, pois 18 das 19 notas iniciais do lundu são idênticas às da caxuxa, sendo a variação um recurso muito utilizado na época, tanto nos lundus (como no “Lundu de Monroi”, em Portugal), na caxuxa espanhola ou na “Maria Caxuxa” brasileira.

“Maria Caxuxa”

Lundu Ma-ri-a Ca-xu-xa quem te ca-xu-xou? Foio fra-de Lo-yo-lo que a-qui pas-sou.

Lá no Largo da Sé. Ve-lha 'stá vi-v'um lon-go tu tu

Figura 6. Comparação dos perfis melódicos de “Maria Caxuxa” e “Lá no Largo da Sé”.

A melodia da “Maria Caxuxa” havia sido incorporada no cotidiano através dos re-alejos e caixas de música importados da Europa. Nada mais natural que Cândido Inácio da Silva usasse uma melodia já tantas vezes apropriada em seu trajeto híbrido, iniciado em Espanha, passando por Portugal, Brasil, França, Áustria e outros países. Ainda mais quando sabemos, pelos relatos e evidências musicológicas, que não havia um repertório tradicional de melodias para o lundu. Podemos até pensar na hipótese de Cândido Inácio da Silva não ter consciência de estar utilizando um fragmento musical conhecido.



## CONCLUSÃO

No Cosmorama da Rua da Vala aparecem quatro músicas diferentes: “Lundu de monroi”, “Maria Caxuxa”, miudinho e solo inglês formando um conjunto ou suíte de danças relacionadas ao Brasil, Portugal, Espanha e Inglaterra. No seu texto sobre a música, ao mencionar o caráter das músicas dependendo do seu local de origem, Porto-Alegre (e Debret, considerando que *Viagem Pitoresca* foi muito mais disseminada que o texto da *Nitheroi*) considerou o lundu como representante do caráter musical baiano; nesse processo usou de uma memória seletiva e excluiu outras danças ou práticas da época. É irônico que parte da melodia da “Maria Caxuxa”, de procedência espanhola, tenha sido incorporada à composição do lundu “Lá no Largo da Sé”, cuja letra menciona o Cosmorama da Rua da Vala, com seus seres fantásticos e híbridos. As práticas musicais do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, refletem menos os enunciados nacionalistas de Araújo Porto-Alegre do que o Cosmorama. As “vistas” do Cosmorama aproximavam e simultaneamente sobrepunham o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro com imagens distantes: de batalhas ocorridas em Portugal, Espanha e França; de Napoleão na ilha de Santa Helena; dos Mouros na costa da África e das Pirâmides do Egito, tudo isso com a trilha sonora discutida neste artigo. Na realidade, ao escrever, como uma sátira política, a letra do lundu “Lá no Largo da Sé”, Porto-Alegre agiu de maneira semelhante aos espanhóis que modificaram as coplas originais da caxuxa devido a motivações políticas, durante a invasão napoleônica. Porto-Alegre utilizou seu lundu como “música patriótica”, atacando o governo regencial do Padre Feijó, enquanto apoiava a monarquia constitucional e o início do reinado do Imperador Pedro II, o qual, anos depois, lhe recompensaria com um título de nobreza.

O lundu criado por afrodescendentes na Colônia, mas apropriado e estilizado como uma dança “graciosa” de ricas senhoras baianas no Império se tornou, com “Lá no Largo da Sé”, uma canção de salão criticando o “progresso da nação emergente”, enquanto se apropriava de parte de uma melodia importada. Desde Araújo Porto-Alegre até Mário de Andrade, a historiografia brasileira seletivamente vem enfatizando elementos de nacionalidade no lundu. Nossa pesquisa sugere outras possibilidades de interpretação histórica ao mencionar o papel de indivíduos como o mulato Francisco de Paula Brito, o qual publicou e provavelmente escreveu o primeiro lundu com letra no Brasil, além da atriz e dançarina Estela Sezefreda, que estreou o lundu e a caxuxa espanhola nos palcos cariocas.

Por fim, além de propor novas possibilidades para a história do lundu, o impacto que o realejo teve na vida cultural do Rio de Janeiro nos permite expandir a narrativa da história da música popular reproduzida mecanicamente no Brasil, retrocedendo quase um século. Décadas antes da invenção do fonógrafo em 1877 e de sua exibição



comercial em 1892, por Frederick Figner, o “Lundu de Marroá”, a “Maria Caxuxa” e outras melodias populares gravadas nos cilindros dos realejos eram tocadas repetidamente nas ruas do Rio de Janeiro. A questão da transmissão oral, escrita e aural do lundu e da caxuxa merece, no entanto, um ensaio independente.



## REFERÊNCIAS

- Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1982.
- Andrade, Mário de. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”. *Latin American Music Review*, Austin-TX, v. 20, n. 2 p. 215-233, Autumn/ Winter 1999. [Publicado originalmente na *Revista Brasileira de Música*, 1944].
- Azevedo, Celia Maria Marinho de. *Maçonaria, anti-racismo e cidadania: uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010.
- Beaumont, Cyril W. *O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, volume 1, 1953.
- Béhague, Gerard. “Brazil,” *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxformusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>.
- Budasz, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes/ UFPR, 2008.
- Calvo, Laura Cuervo. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Unpublished PhD Diss.: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2012.
- Canclini, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP-PP, 2008.
- Cardoso, André. *A Música na Corte de D. João, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Cardoso, Lino de Almeida. *O Som Social: música poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: Edição do autor, 2011.
- Carvalho, José Murilo de. “A vida política”. In: *A Construção Nacional: 1830-1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume 2, p. 83-130, 2012.
- Castagna, Paulo. “Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX”. *Atas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación ProArte y Cultura, p. 21-48, 2006.
- Chalhoub, Sidney. *A Força da Escravidão - Ilegalidade e Costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- Costa, Iná Camargo. “A comédia desclassificada de Martins Pena”. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 125-156, 1988.
- Debret, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br>. [Primeira edição em 1834-1839], 1978.



- Diener, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Eds.). *Rugendas e o Brasil (1821-1825)*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2012.
- Giron, Luiz Antônio. *Minoridade Crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp, 2004.
- Hallewell, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012 [1ª. edição, 1985].
- Levin, Orna Messer. “A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil”. *ArtCultura*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, no. 11, jun-dez., p. 9-20, 2005.
- Lilma, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.
- Lopes, Maria Del Mar Soria. *In Her Place: Geographies of Urban Female Labor in Spanish Culture (1880-1931)*. Unpublished PhD Diss.: University of Illinois at Urbana-Champaign, Doctor of Philosophy in Spanish Studies, 2010.
- Mammi, Lorenzo. “Teatro em Música no Brasil Monárquico”. In: Jancsó, István; Kantor, Iris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: HUCITEC, 2001.
- Martius, Carl Friedrich Philipp von. “Como se deve escrever a história do Brasil”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – RIHGB* 6/24, p. 187-295, 1953. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rhigb.php>.
- Maurício, Augusto. *Templos Históricos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, vols. CXII e CXIII, 1947.
- Miranda, Cristina. “Aparelhos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX”. Londrina: Simpósio Nacional de História – XXIII ANPUH, 2005.
- Merhy, Sílvio Augusto. “As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil Spix e Martius”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23 n. 2, p. 173-206, 2011.
- Nery, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Portugal: Público, Comunicação Social, AS, 2004.
- Oliveira, Anderson José Machado de. *Devoção negra: santos pretos e catequeses no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 [1ª. edição em 1996].
- Porto-Alegre, Manuel Araújo. “Ideias sobre a música”. In *Nitheroy. Revista brasiliense – Ciências, Letras e Artes*. Paris. [1ª. edição em 1836]. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>.
- Ramos Jr, José de Paula. *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*, 25. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- Reis, João José; Gomes, Flávio dos Santos; Carvalho, Marcus J. M. de. *O alufá Rufino:*



*Tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c. 1822 - - c. 1853)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

Rugendas, Johann Moritz. “Lundu”. *Rugendas e o Brasil (1821-1825)*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2002.

Scarano, Julita. “Black Brotherhoods: Integration or Contradiction?”, *Luso-Brazilian Review*, v. 16, n. 1, p. 1-17, Summer, 1979.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Schwarcz, Lilia Moritz. “Cultura”. In: *A Construção Nacional: 1808–1830*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume 1, p. 205-248, 2011.

Silva, Alberto da Costa. “As marcas do período”; “População e Sociedade”. In: *A Construção Nacional: 1808–1830*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume 1, p. 23-34; 35-74, 2011.

Sodré, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

Spix, Johann Baptist von; Martius, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*. 3 vol. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981 [1ª. edição 1823-1831].

Sousa, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

Squeff, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

Simionato, Juliana Siani. *A Marmota e seu Perfil Editorial: contribuição para edição e estudo dos textos Machadianos publicados nesse periódico (1855-1861)*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2009.

Teixeira, Heitor Gomes. “Maria Cachucha ou Maria Capucha?”, *Revista Lusitana*, n. 1. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981, Disponível em: [http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus\\_ns/rlns01/rlns01\\_p79.pdf](http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus_ns/rlns01/rlns01_p79.pdf).

Ulhôa, Martha Tupinambá de. “Inventando moda: a construção da música brasileira”. *Ictus*, Salvador, v. 8, p. 1-14, 2007.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. “Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa”. In: Lopes, Antonio Herculano; Abreu, Martha; Ulhôa, Martha Tupinambá de; Velloso, Monica Pimenta. *Música e História no Longo Século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 69-95.

Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina/ Educa, 2007.



MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA possui Graduação em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário (1975), Mestrado em belas artes pela Universidade da Flórida, EUA (1978) e Doutorado (PhD) em musicologia pela Universidade de Cornell, EUA (1991). Atualmente é docente permanente do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq; editora-chefe do *ARJ - Art Research Journal*; coordenadora de Artes e membro do Conselho Superior da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nas seguintes áreas: música popular, musicologia e etnomusicologia. Desenvolve o projeto “Música de Entretenimento”, revisita fontes históricas, especialmente periódicos do século XIX.

LUIZ DE FRANÇA COSTA-LIMA NETO tem Bacharelado em composição musical pela Universidade Estácio de Sá (1991); Mestrado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO (1999); Licenciado em Educação Artística com habilitação plena em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário (2004); Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO (2014). Tese “Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia”, sob orientação de Martha Tupinambá de Ulhôa e co-orientação de Maria de Lourdes Rabetti. A tese contou com bolsa REUNI/UNIRIO no período 2012-2014. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em etnomusicologia – dissertação de mestrado que abordou o (anti)sistema musical do compositor, multi-instrumentista, cantor e arranjador Hermeto Pascoal, sobre o qual vem publicando artigos no Brasil e no exterior – e musicologia histórica – contemplando interfaces entre música, raça e poder no teatro no Rio de Janeiro do século XIX. Professor de música na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna / ETETMP, no Curso de Formação em Arteterapia da Clínica Pomar, Recife (PE) e na Pós-graduação em Arteterapia da Clínica Pomar, Rio de Janeiro (RJ). Participou de panoramas e bienais de música contemporânea, obteve premiações de melhor trilha sonora e melhor sonoplastia em festivais nacionais de teatro.