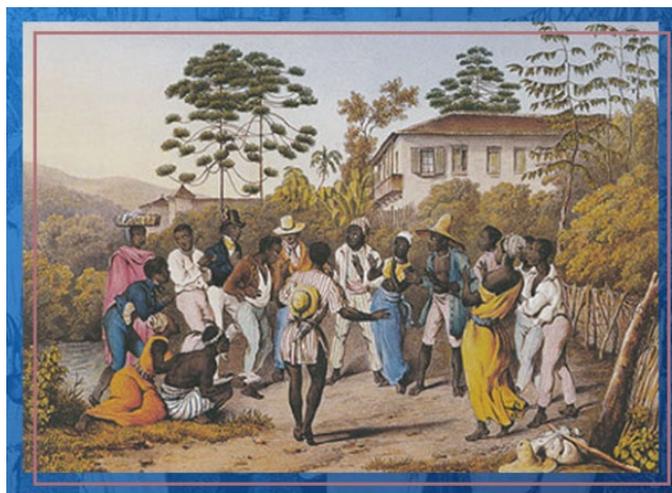


## A construção do Gosto Musical no Brasil do século XIX



*Batuque, 1835 - Johann Moritz Rugendas.*

O título deste artigo remete a um livro que escrevi sobre a música e a prática musical no Brasil logo na instalação da corte no Rio de Janeiro. Como pesquisei por cinco anos em arquivos e acervos brasileiros, bem como na Europa, sobretudo, Portugal, França e Itália, percebi que a harmonia europeia amalgamou-se e definiu-se em uma prática que poderia ser genuinamente nacional – sem ainda pensar em brasilidade<sup>1</sup>. Poderia, grosso modo, sugerir que a melodia indígena, o ritmo afrodescendente e a harmonia tonal que chegavam ao Brasil com a corte de D. João VI compuseram esse gosto. Isso não significa que poderíamos identificar constantemente uma melodia indígena em determinada obra sonora, mas que a harmonia com sua gramática de tonalidade e o ritmo carregado de síncopas seriam mais audíveis. Contudo, as heranças ficam e esse seria o tal amálgama.

Vários viajantes estrangeiros, entre cronistas, mercenários, botânicos, zoólogos e cientistas de outras áreas, que passaram pelo Brasil desde o século XVI perceberam – e alguns anotaram – as práticas autóctones e africanas. Casos ilustrativos são, por exemplo, dos alemães Hans-Staden (c.1525-c.1576), Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich von Martius (1794-1868) e dos franceses missionários da França Antártica e do Nordeste Holandês. Além desses cronistas e viajantes, destaque, entre os franceses, o missionário calvinista Jean de Lery (c.1534-c.1611), já conhecido por boa parte dos leitores e da historiografia. Lery recolheu, das

---

<sup>1</sup>Cf.: MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto – música na corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê, 2008.

práticas dos índios tupinambás, uma melodia que remete tanto às festas por eles vividas, quanto aos rituais antropofágicos e de combate. A música, com uma temática mais ampla, faz menções a um tipo de pássaro das florestas tropicais e que os indígenas normalmente tinham como animais de estimação: a arara-amarela (família das *Psittacidae*). A melodia é uma adoração ao pássaro e a letra em tupi *Canide ioune, heura uoech* significa “arara amarela como o mel”. Os casos e exemplos são muitos, mas o que mais importa nesses viajantes é que todos viram e ouviram as melodias indígenas e o ritmo de matriz africana como práticas exóticas – não poderia ser diferente. Jean Baptiste Debret (1768-1848) viu mais e anotou, na verdade, o que ele chamou de “imbróglio” de sons, em que tudo se misturava: índio, europeu e negro:

É difícil, confesso, ter uma ideia da horrível algazarra produzida pela música estridente e desafinada de seis negros executando com entusiasmo valsas, alamandas (sic), lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada. A esse conjunto revoltante de melodias e ritmos contrários, junta-se ainda o movimento mais lento de um coro de vozes esganiçadas e fanhosas de uns trinta negros devotos entoando as litâneas intermináveis da Virgem. Essa inexplicável e indecisa mistura de instrumentos e vozes humanas acompanha-se ainda de um baixo contínuo de outro gênero: o carrilhão de cada uma das igrejas diante das quais passa o cortejo (...) Em resumo, esse inexprimível “imbróglio” de estilo e de harmonia, que tanto de perto como de longe irrita o sistema nervoso com sua barbárie revoltante, imprime, com efeito, um sentimento de pavor no coração do homem, mesmo bem disposto; efeito calculado, sem dúvida, no rito primitivo, mas que hoje ridiculariza essa cerimônia e retira dela qualquer dignidade religiosa (DEBRET, 1978, p. 188)<sup>2</sup>.

No cortejo do viático presenciado por Debret, os aspectos próprios do significado da agonia e da religião foram suprimidos em função de outro olhar, menos sistemático, menos protocolar e lutuoso. Também os cronistas, viajantes e naturalistas, como Johann Emanuel Pohl (1782-1834), Maximilian Alexander Philipp, príncipe de Wied-Neuwied (1782-1867), Thomas Ender (1793-1875) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), descobriram um Brasil em que o som, o canto dos pássaros, o som grave das flautas e as melodias indígenas confundiam-se com um imaginário exótico<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Com base na observação de Debret, montei a paisagem sonora que observou. Para ouvir e ver: <https://www.youtube.com/watch?v=jgQXDYemakk>

<sup>3</sup> Sobre os viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil, por um motivo ou outro, Hans-Jakob Zimmer coletou informações importantes dos cronistas alemães. Cf.: ZIMMER, Hans-Jakob. *Wie klingt es im Paradies? – deutschsprachige reiseberichte als quellen zur musikgeschichte brasiliens im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.

*Andante p* *mf* *f*  
 Cani-ni-de iou - ne! Ca-ni-de iou - ne Heu-ra-uo e - ch! Heu-ra-uo  
 8 *cresc.* *dim.* *cresc.*  
 e - ch! He! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Uo ech!  
 13 *cresc.*  
 He Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! Heu-ra! uo ech! Ca-ni-de io - ne!  
 19 *p* *f*  
 Ca - ni - de Iou - ne Heu - ra! uo e - ch!  
 23 *p* *f*  
 Heu - ra! uo e - ch Uo e - - - ch!

Figura 1 – Melodia Canindé recolhida por Jean de Lery em 1553. Fonte: o autor

Mais tarde, já no nacionalismo musical brasileiro, essa melodia foi reutilizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em um canto coral para vozes mistas. Em Villa-Lobos, a natureza indígena procurou ser mantida por meio de vários aspectos típicos dessa musicalidade autóctone. Trata-se de um universo simbólico que pode remeter às práticas indígenas. O uso de *ostinato*, a utilização de graus conjuntos, com os graus conjuntos e o modalismo, um pulso marcado pela repetição, as estruturas em Quartas e Quintas, as vozes paralelas e a fluidez melódica utilizadas por Villa-Lobos podem ser um pouco desse simbolismo que remete ao universo imaginado das práticas indígenas<sup>4</sup>. Na melodia recolhida por Lery, Villa-Lobos criou um pedal ou contínuo para as vozes masculinas sugerindo uma circularidade e a melodia para as vozes femininas<sup>5</sup>. Essa estratégia composicional significa mais nesse simbolismo: o mundo de Kairós, do tempo circular e de monções se impôs ao tempo de Cronos, linear, medido, mensurável e sagrado. Índios não seriam problemas para europeus, com seus cavalos, suas estratégias de dominação e conversão. O maior e único problema seria o tempo: como alojar o domínio de Cronos em um mundo de Kairós, como Apolo poderia dominar Dioniso. Sem música, o processo de dominação, catequização e colonização – nessa ordem – teria sido mais difícil e mais doloroso. Nos séculos XVI e XVII, foram essas as tentativas e elas se deram com música, porque seria por meio dela que o tempo se imporia. O fato de os viajantes e cronistas observarem as práticas, tal como Debret observou o “inexprimível ‘imbróglio’ de estilo e de harmonia,

<sup>4</sup> Para mais informações sobre o indigenismo em Villa-Lobos, conferir: MOREIRA, G. F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I). *Per Musi*. Belo Horizonte, n.27, 2013, p. 19-28.

<sup>5</sup> Para ouvir os arranjos de Villa-Lobos: <https://www.youtube.com/watch?v=m6bDtP3IW3k>

que tanto de perto como de longe irrita o sistema nervoso com sua barbárie revoltante”, deve-se ao fato de que o tempo não exprimia o conceito europeu de civilização e cultura. Esse imbróglio inexprimível aos seus olhos estava nas práticas populares e, com muito menos ênfase, nas atividades de outra música feita por brancos e dirigida a eles. Não há ranço nem mágoa, mas História.

Muito embora as práticas populares tenham encantado alguns europeus, sobretudo, pela atividade festiva, porém exótica, como observou Rugendas, foi o atrativo das misturas ou hibridações que mereceram tanto destaque. Por força da historiografia, acabaram se tornando verdadeiros observadores e referências da vida colonial. Suas anotações mostraram um Brasil onde tudo era “mais animado, barulhento, variado, livre”, principalmente “nas partes da cidade habitadas pelo povo”.

A música, a dança e os fogos de artifícios emprestam a cada noite uma atmosfera de festa e, se não se encontram grande vigor nem muita delicadeza nas letras das canções para violão, e nas conversas barulhentas dos grupos, observam-se pelo menos bastante espírito e bom senso (RUGENDAS, 1972, p. 78).

As ausências de delicadeza e de vigor nas letras da música que Rugendas provavelmente esperava, mas diz não ter visto, nada mais eram que resultados da espontaneidade de representar o mundo; em outras palavras, cantar, tocar, viver e sentir o mundo como ele era. Essa espontaneidade compensava, aos seus olhos e ouvidos, uma certa rusticidade amoral nas práticas musicais dos habitantes comuns do Brasil e particularmente no Rio de Janeiro. Ele ouviu os conteúdos eróticos, políticos e religiosos dos lundus, assistiu aos ritmos sincopados dos batuques, cruzou o Rio em festa. Não foi a primeira vez que Apolo estranhou Dioniso. E, quando chegou aqui, Apolo incomodou-se com a síncopa, como pode ser visível no *lundum* do exemplo abaixo:



Figura 2 – Trechos finais do Lundum recolhido por Martius. Fonte: o autor.

Entretanto, as práticas musicais brasileiras foram mais amplas e difusas, pois envolveram formas culturais bem definidas, já sólidas com as tradições desses povos, ou seja, indígenas, africanos e brancos europeus já tinham suas atividades bem definidas e, agora, deveria vir o resultado da hibridação. Néstor Garcia Canclini (2011) chega a citar e discutir essa questão da mistura, do *melange*, e propõe que o termo “hibridação” possa ser mais útil nessa enxurrada de conceitos para os processos de

dominação e colonização da América Latina. As últimas décadas do século XVIII já demonstravam esse procedimento e as dificuldades desse longo caminho de misturas. Momento importante para essa construção do gosto foi a chegada da Corte no Brasil em 1808; além de ter modificado ainda mais o desenvolvimento cultural e econômico do país, foi também importantíssima para as atividades musicais e para a estética, agora com nova roupagem. Faltava, claramente – ou não faltava –, a harmonia europeia, mas ela amalgamou-se às melodias indígenas e aos ritmos africanos, um estilo genuinamente clássico e posteriormente protorromântico, europeu, equilibrado e, obviamente, tonal. O tonalismo representou mais que um sistema musical que começou a ser desenvolvido em fins da idade média e se tornou uma linguagem sonora, foi, por conseguinte, um dispositivo para divulgar os tais conceitos de civilização e cultura europeus. Porém, as mudanças foram longas e muitas em todos os setores.

Nesse momento de permanência da corte, talvez valha a ideia de Luís dos Santos Vilhena: “Não é das menores desgraças o viver em colônias” (VILHENA, RNSB, 1987, I, p. 289). Isso é discutível, sobretudo, para quem viveu em situações modorrentas, desastrosas e perversas, como a escravidão. A prática da música é um desses tantos aspectos da vida cultural que mais instiga a curiosidade e estimula a pesquisa. A arte e a técnica do compositor e do intérprete; a reprodutibilidade e a funcionalidade da obra musical; a recepção da coletividade de ouvintes – com sua preparação prévia ou não – e, finalmente, o espaço e as ocasiões das audiências demonstram transformações significativas. A organização do Paço e da Capela Real, os saraus musicais da Quinta da Boa Vista, a manutenção de um corpo estável de músicos a serviço do rei, o incentivo à construção de casas de ópera e teatros são características desta época: o período joanino. Na colônia, na administração direta da sociedade escravista e no convívio com ela, a corte transformou o gosto musical e tornou as diferenças mais visíveis. Nem todos gostavam da presença do rei, mas ele estava ali, com “o imenso séquito de funcionários, fâmulos e parasitas” (HOLANDA, 1970, p. 11), no Rio de Janeiro.

Todo o processo que consiste em moldar o indivíduo nesses tipos de práticas, denominadas aqui como cortesãs, criou uma consciência de sociedade, de organização e funcionamento do Estado. Nesse sentido, é importante ver o gosto como um fenômeno social, induzido ou propagado por determinado grupo. Quando se trata de sociedade de corte esse fenômeno é mais visível, pois é ela quem define o

que é de “bom gosto” e de “mau gosto” e ainda estabelece as fronteiras que separam os cortesãos dos demais indivíduos. Entretanto, há ainda uma possível socialização do gosto por meio de estratégias importantes para a concretização do fenômeno social, como a criação, a difusão, a reconciliação, a estandardização e, por fim, a imitação<sup>7</sup>. Por meio do comportamento, das maneiras, do vestuário e dos hábitos, um grupo se impõe como superior ao outro e acaba disseminando suas posturas e suas maneiras de ver o mundo, impõe uma forma de ouvir e fazer sua arte, mesmo em um *mondo alla rovescia*<sup>8</sup>. Foi a corte europeia que transmitiu seu gosto e foi o mundo europeu que colonizou, mas também mostrou a ideia que o Ocidente tem de si mesmo – para a colônia, as reações foram também paradoxais: a corte acelerou o ideal que se teria de uma nação. Essas práticas aristocráticas fixadas eram a demonstração do poder, mas também das diferenças impostas. Eram mais que isso. Em perspectiva com as atividades e a vida fora da corte, os cortesãos procuraram justificar seus gestos, seu gosto e seus comportamentos como superiores e frutos de uma herança natural. Caso de destaque, e que aparece na historiografia do período, foi a vinda dos compositores Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830) e Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858), este ex-aluno de Franz Joseph Haydn (1732-1809). Entre os cantores, a presença dos oito *castrati*, entre eles Giuseppe Gori (?-1819), Antonio Cicconi (1781-1870) e Giovanni Francesco Fasciotti (1762-1840), foi um fator importante para que um tipo de gosto musical se instalasse. Em tudo, os cortesãos pretenderam ser diferentes, pelo menos aparentemente. Ademais, a consciência da superioridade passou a servir pelo menos às nações que se tornaram conquistadoras de colônias e, por conseguinte, um tipo de classe superior para grandes segmentos do mundo não europeu, justificando seu domínio colonial, praticamente igual àquilo que os ancestrais do seu conceito de civilização serviram de justificativa à aristocracia de corte (ELIAS, 1994).

A funcionalidade essencial de uma música predominantemente pré-clássica e religiosa deu lugar, paulatinamente, a uma prática secular da música, regada pelo estilo operístico que então inflamara a Itália e a música de câmara, comum na Alemanha e na França. Naturalmente, essa mudança veio na medida em que novas

---

<sup>7</sup> A esse respeito, é bom conferir: SILBERMANN, Alphons. Tradução: Maria del Carmen Otonel. *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus Ediciones, 1961. p. 306.

<sup>8</sup> Literalmente “o mundo de cabeça para baixo” ou ainda *le monde renversé* e *Die welkhelt welt*. Cf.: BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

técnicas e novos recursos estilísticos foram conhecidos e utilizados. Na corte de D. João, Neukomm deu aulas de música para D. Maria Teresa, D. Leopoldina, D. Isabel Cristina e D. Pedro que, segundo ele, “se ocupava da música como um príncipe” (NEUKOMM, 1858, p. 143). Neukomm, na verdade, deixa entender que D. Pedro estudava música como um *hobby*, como uma das práticas inerentes ao bom comportamento cortesão, como sugeriam os manuais de boas maneiras e os códigos de civilidade cortesã<sup>9</sup>. Dentre os músicos já citados, que se estabeleceram no Rio de Janeiro devido à presença da corte, é necessário destacar o mestiço brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), músico talentoso e um dos mais significativos compositores da história da música brasileira. Paralelamente às suas atividades musicais, também é ilustrativo o caso de Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854); violinista, compositor de modinhas e cantor da Capela Real. Escreveu o que pode ser a primeira obra de câmara da música brasileira: “Três Grandes Duetos Concertantes para dois violinos”<sup>10</sup>, voltados ao entretenimento da corte.

Caso interessante é como se fazia a música na época, muitas vezes dentro do processo de imitação ou mesmo de citação de outros compositores. Esse procedimento pode ser visto no “Método de Piano-forte”<sup>11</sup> do padre José Maurício. Composta de lições e fantasias, essa obra foi escrita com uma finalidade didática para os estudos de seus filhos (Dr. José Maurício Nunes Garcia Junior e Appolinário José) em 1821. As lições tinham uma característica mais densa, mais formal para exercitar os dedos e a mão; as fantasias, por sua vez, davam mais liberdade, incluídas as improvisações. A lição 5 tem forma binária e é atrativa, pois aproveita trechos da abertura do “Barbeiro de Sevilha”, de Gioacchino Rossini (1792-1868); modula para o modo menor e surge um tema do atual Hino Nacional Brasileiro – esse tema também poderá ser ouvido nas Matinas de Nossa Senhora da Conceição<sup>12</sup>, também de José Maurício. A lição de número 11 repete a mesma citação, agora, menos rígida que a lição 5, mais dramática e anunciativa. Ex-aluno de José Maurício, Francisco Manuel

---

<sup>9</sup> O conceito de civilidade, explica Norbert Elias, recebeu seu significado na segunda metade do século XVI com o tratado *De Civitate Morum Puerilium*, de Erasmo de Rotterdam, com edições que foram até o século XVIII. Outros tratados, como *De Galateo*, de Giovanni Della Casa (1558), a *Civilité* de C. Calviac (1560), *Il Cortegiano* (séc. XVI), de Baldassare Castiglione, o *Nouveau Traité de Civilité*, de Antoine de Courtin (1640), *Les Règles de la Bienséance et de la Civilité Chretienne*, de La Salle (1717), a anônima *Civilité Française* de 1714 e o Código do Bom-Tom ou Regras da Civilidade e de Bem Viver no Século XIX, de J.I. Roquette, fizeram parte dessa espécie de controle dos comportamentos e da conduta social.

<sup>10</sup> Para ouvir GFT:

<https://www.youtube.com/watch?v=BnQTJRSLK8&list=PLTTt37SKk6g-ahuIvQcM1CzlxzZf2BhyA>

<sup>11</sup> Para ouvir as lições: <https://www.youtube.com/watch?v=eoEl8zg2PFU>

<sup>12</sup> Para ouvir as Matinas: [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_jY\\_CvxyGg](https://www.youtube.com/watch?v=8_jY_CvxyGg)

da Silva (1795-1865) aproveitou também temas de seu mestre em suas obras, tanto que repete no Hino Nacional as entradas retiradas do “Barbeiro de Sevilha”. É possível ainda observar na “Abertura e Marcha da ópera Don Sanche”, de Franz Liszt (1811-1886)<sup>13</sup>, as mesmas citações que viraram motivos no Hino Brasileiro. Portanto, as lições 5 e 11 do Método de Piano-forte de 1821, as Matinas de Nossa Senhora da Conceição, de 1810, a Abertura do “Barbeiro de Sevilha”, de 1813, e a Marcha de “Don Sanche”, de 1824, possuem os temas do Hino Nacional Brasileiro<sup>14</sup>. Não se trata de plágio, tudo isso é aproveitamento de temas bem sucedidos que ficaram na memória dos ouvintes e se repetiram como uma homenagem. Já foi denominado como Hino do 7 de Abril, em alusão à abdicação de D. Pedro I, Hino da Abdicação, Marcha Triunfal e Hino da Coroação de D. Pedro II. Aquilo que foi um Hino motivacional tornou-se um Hino vibrante e triunfal; a letra viria, posteriormente, já no século XX.

A primeira metade do século XIX foi uma época em que as vozes dos cantores ganharam novo contorno, como linhas melódicas mais complexas e mais verticalizadas em relação ao conjunto instrumental, além da interpretação virtuosística que exigia uma técnica mais específica. Os treze anos de D. João VI no Brasil contribuíram para a fixação de uma ideia e de um gosto musical. As missões artísticas e de exploração científicas, incentivadas pelo Príncipe Regente, não levaram somente ideias e imagens de um mundo difuso e exótico; também trouxeram, como de praxe, as ideias correntes no Velho Mundo. A partir de 1808, observavam-se vários anúncios relativos à vida musical, desde instrumentos musicais que deveriam ser vendidos até mesmo aulas de música oferecidas por alguns anônimos – pelo menos na historiografia do período. No caso dos instrumentos musicais, pode-se observar a predominância dos instrumentos ingleses, como os pianofortes de John Broadwood (1732-1812) e os cravos de Mathias Bostem (c.1731-1806), dois conhecidos *luthiers* da Europa setecentista. O mestre marceneiro Antônio Soares oferecia em 1813 “um excelente cravo de penas de oitava larga de Mathias Bostem e uma coleção de gravuras, com molduras douradas de gosto moderno”<sup>15</sup>. Gosto moderno, gosto soberbo, gosto elegante e gosto esquisito começaram a fazer parte da vida brasileira.

---

<sup>13</sup> Para ouvir “Don Sanche”, de Liszt, e comparar: [https://www.youtube.com/watch?v=cNcg6m3q7\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=cNcg6m3q7_Y)

<sup>14</sup> No ano de 2002, na época da Copa do Mundo, o jornal londrino *The Guardian* colocou em manchete o título “The Beautiful Anthem” sobre o hino brasileiro e afirmava que foi composto em um ambiente de ópera e que era “most tuneful and most beguiling national anthem on the planet”. Cf.: *The Guardian*, Thu, 20 Jun, 2002.

<sup>15</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*. 6/10/1813. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Até então, as regras de etiqueta e de civilidade não eram regidas pelas ingerências estrangeiras.

Na verdade, surgem três aspectos na construção do gosto e na formação da cultura brasileira que não podem ser ignorados: o que é autóctone, o que chega e aquele que resulta das práticas dos dois. Esse último caso só acontece quando existe uma certa permissão dois lados, em muitos momentos por questões políticas ou religiosas, mas às vezes por questões puramente espontâneas. Os sons que se ouviram nas ruas do Rio de Janeiro não eram os mesmos que se faziam nos teatros, nem os mesmos acordes da Capela real ou das casas mais abastadas. As escutas, as leituras e as práticas foram outras, tiveram finalidades diferentes. O que um compositor sabe de música é a sua própria história da música. Seu tempo e seu modo de vida lhe fornecem as técnicas e os procedimentos, os recursos materiais e humanos disponíveis na sociedade onde vive. Dessa forma, ele desenvolve estilos, técnicas e métodos próprios, identificáveis em suas obras. No caso do Brasil joanino, as interferências do gosto da corte na vida musical brasileira estiveram por toda parte, com suas práticas, seus estilos, suas funcionalidades e suas relações que envolveram mecenas, autor, intérprete e ouvinte. Estiveram numa equação complexa, de desgaste e insistência de um lado, de solução e resistência do outro.

Os anos que se seguiram depois da Independência em 1822 demonstraram uma série de revoltas e levantes entre aqueles que queriam efetivamente a independência e aqueles que preferiram continuar leais ao governo português. E isso se estendeu pelo menos durante a primeira metade do século XIX. Com a abdicação de D. Pedro I, em 1831, seu filho, Pedro II, ainda menor de idade, não pode assumir o trono e o Brasil viveu até 1840 sob uma tutela política. Nesse ano, o chamado “golpe da maioria” fez com que D. Pedro II assumisse o trono do Brasil com 13 anos de idade. Esse é um período importante, pois foi entre os anos 1831 e 1860, um pouco mais ou menos, que o Brasil se redescobriu. O período regencial possibilitou ao país olhar para si próprio e buscar dentro de suas práticas o que viraria a formação do nacionalismo, tarefa que coube a D. Pedro II. Nesse ambiente pró-nacionalista, os compositores começaram a inserir efetivamente em suas obras todos os aspectos das práticas culturais e musicais de índios, negros, mestiços e brancos pobres.

O imperador D. Pedro II financiou a ida dos compositores Carlos Gomes (1836-1896) e Henrique Oswald (1852-1931) para a Itália, procurando restaurar as práticas musicais no Brasil. Vale ainda destacar outros nomes importantes, como Leopoldo

Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), integrantes de um grupo de talentos profundamente influenciado pelo Romantismo europeu, mas que resistiram bravamente, incorporando em suas obras essas vidas urbanas e rurais. Entre centenas de obras, destaco de Gomes a “Cayumba”<sup>16</sup>, uma espécie de sonata para piano que tem nome e temáticas afrodescendentes invocando uma temática nativista. Do mesmo autor, seria importantíssimo mencionar a ópera “O Guarani”<sup>17</sup>, agora com temáticas indígenas e um libreto que mostra a hibridação. Foram os primeiros ensaios de uma brasilidade. Em seguida, pensa-se em Brasília Itiberê, que foi buscar, nas práticas rurais, as inspirações para algumas de suas obras, como a obra também pianística “A Sertaneja”<sup>18</sup>. Nepomuceno foi mais ousado, era progressista e abolicionista. Em sua obra “Batuque – dança de negros”<sup>19</sup> (4º movimento da Série Brasileira), inseriu, na orquestra tradicional, um instrumento africano, o reco-reco, o que causou alvoroço.

Miguez e Oswald podem ter sido os mais europeus dos brasileiros; fazia sentido, pois eram filhos de espanhol e francês, respectivamente. Mesmo com essas influências marcantes, não abandonaram os apelos nativistas de seus pares e mantiveram a síncopa brasileira em suas obras. Nessa altura do século XIX, o popular e o erudito começavam a se entrecruzar e encontraram em Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Ernesto Nazareth (1863-1934), entre outros tantos, o que seria a música brasileira genuína. Chiquinha, mulher, compositora e abolicionista, passou por situações desagradáveis, ao enfrentar a família e a sociedade escravista, paternalista e machista. Compôs músicas dançantes, como polcas, valsas, tangos e canções. Em 25 abril de 1877, um jornal do Rio de Janeiro noticiou que a Sra. D. Francisca Gonzaga era “uma verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven”<sup>20</sup>. Claro que levou todos esses compositores para a dança tropical. Mesquita era negro e genial. Isso não o poupou do racismo comum na segunda metade do século XIX em um país que só daria um basta na escravidão no final do século. Mesquita foi um dos melhores alunos do Instituto Nacional de Música, o que lhe causou uma grande admiração de D. Pedro II. No Brasil, poderia ser visto como mestiço, um mulato talentoso, mas em Paris era negro. Era obviamente

---

<sup>16</sup> Para ouvir “Cayumba”: <https://www.youtube.com/watch?v=Vw2THlalCw4>

<sup>17</sup> Para ouvir “O Guarani”: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP8PB5IKQsg&t=26s>

<sup>18</sup> Para ouvir “A Sertaneja”: <https://www.youtube.com/watch?v=tXNnBtuvGqU>

<sup>19</sup> Para ouvir “Batuque”: <https://www.youtube.com/watch?v=joo8n3HbPRE&t=938s>

<sup>20</sup> O Mequetrefe – 1877: <http://memoria.bn.br>

aboliconista e lutou pelas causas da escravidão no Brasil, escrevendo obras para a causa aboliconista. Apolo, lentamente, foi seduzido por Dioniso e, certamente, dançou ritmos africanos e indígenas, nas ruas e nos ambientes diversos.

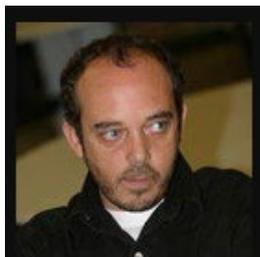
## Referências

- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo – Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos (1808-1865)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 385.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção nacional: 1830-1889*. São Paulo: Editora Objetiva, 2011.
- COSTA, João Cruz. As Ideias Novas. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL Tomo II, volume 1, 6ª edição.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagens Pitoresca e Históricas através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. A Herança Colonial – Sua desagregação. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, Tomo II, volume 1, 6ª edição.
- MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto – música na corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. Ateliê, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX, parte I*. Ouro Preto: Editora Castro Lobo, 2018.
- NEUKOMM, Sigismund. Esquisse Biographique. *La Maitrisse*. Paris. N. 8, 2º ano, p. 123-128. 15 de novembro de 1858.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, s/d.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Edusp, 1972.
- SILBERMANN, Alphons. Tradução: Maria del Carmen Otonel. *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus Ediciones, 1961. p. 306.

VILHENA, Luís dos Santos. *Pensamentos políticos sobre a Colônia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1987.

WALSH, R. *Notícias do Brasil*. Belo Horizonte. Itatiaia. São Paulo: EdUSP, 1985.

Minicurrículo:



Mauricio Monteiro é mestre e doutor pela Universidade de São Paulo. Autor dos livros “A Construção do Gosto” (2008) e “Música e vida cotidiana em Minas Gerais” (2018), além de vários artigos sobre musicologia, música e audiovisual. Tem mais dois livros no prelo: “Timbres, o corpo do som – Trajetória e Simbologia dos instrumentos Musicais” e “Souza Lima: um brasileiro em Paris”. Tem ainda dois outros em elaboração: “A música como linguagem no audiovisual” e “As engenhosas moralidades: o tonalismo e a colonização da América Latina”. Vencedor do Prêmio APCA de 2008, coparticipante com texto sobre a música no tempo de D. João VI, curador de música (espetáculos e CD) do livro “FESTA: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa”, vencedor do Prêmio Jabuti de 2002. Foi membro do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta (RTV Cultura). Foi diretor musical, coordenador, produtor, comentarista e programador da Rádio Cultura FM de São Paulo e apresentador na TV Cultura. Atuou também como colaborador da Folha de São Paulo. Foi também consultor de música para publicidade, avaliando trilhas sonoras em busca de plágio e fraude (África e Mission Music). Foi autor de trilha sonora para exposições de artes plásticas (CCBB, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília). Autor de várias séries radiofônicas a destacar temáticas diversas. Ministra cursos sobre música e cinema no Brasil. Está em processo de conclusão de um pós-doutoramento em História na Universidade Federal de Ouro Preto e em Música na Universidade Federal da Paraíba.