

**Brasileianas, danças características:
reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras
musicais (Rio de Janeiro, fim do século XIX e início do século XX)**

***Brasileianas, danças características: reflections on brazilianity and miscegenation
from musical scores (Rio de Janeiro, late 19th century and early 20th century)***

Silvia Cristina Martins de Souza¹
Universidade Estadual de Londrina
silviamartinsuel@gmail.com

Resumo: Como vários estudos vêm procurando mostrar há algum tempo, entre o final do século XIX e o início do século XX, o investimento na construção de uma suposta brasilidade musical foi efetivo em alguns setores da sociedade, os quais tenderam a valorizar a mestiçagem como acervo cultural comum aos brasileiros. Este artigo analisa a presença desta mesma construção na coleção *Brasileianas, danças características*, impressa pela Casa Bevilacqua entre as décadas de 1880 e 1900.

Palavras chave: História, brasilidade, miscigenação, partituras musicais, Rio de Janeiro.

Abstract: As some studies have shown, between the end of the 19th century and the early 20th century, there was in some segments of our society an effective enterprise on constructing an idea of musical brazilianity, which tended to value the miscegenation as common cultural heritage to the Brazilian people. In this article, we analyze how this construction can be grasped in the collection titled *Brasileianas, danças características*, printed by Casa Bevilacqua between 1880 and 1900.

Keywords: History, Brazilianity, miscegenation, musical scores, Rio de Janeiro

Artigo recebido para publicação em: outubro de 2014

Artigo aprovado para publicação em: novembro de 2014

¹ Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa mais ampla de pós-doutoramento, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sob supervisão da Profa. Dra. Tânia Bessone.

Nas últimas décadas do século XIX, os brasileiros que soubessem tocar piano, violino, bandolim ou violão, e contassem com mil ou dois mil réis disponíveis nos bolsos, podiam adquirir partituras musicais no Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Salvador e Porto Alegre, embora os cariocas tivessem acesso a um maior e mais diversificado número delas, por ter sido nesta cidade onde primeiro se estabeleceu este tipo de comércio no Brasil. Foi no Rio de Janeiro, também, que se instalaram as primeiras oficinas de impressão musical, após duas décadas de importação de partituras da Europa, sobretudo da França.²

Embora já fosse bastante promissor nos anos 1870, o comércio de impressão e venda de partituras requereu daqueles que o exploraram uma boa dose de obstinação para enfrentar os constantes obstáculos com os quais se deparavam. De acordo com Carlos Alberto Figueiredo, “firmas se uniam e se separavam; firmas eram herdadas ou compradas por outras, sempre mudando de nome e de endereço”.³

Apesar de tais percalços, este foi um negócio atrativo que tendeu a crescer na medida em que o século avançava. Este crescimento estabeleceu uma concorrência acirrada que exigiu investimentos contínuos dos editores, dentre eles a produção elaborada de partituras musicais, notadamente de suas capas.⁴ Tendo em vista atingir um número cada vez maior de compradores e fazer frente aos concorrentes, as capas de partituras foram ganhando cada vez mais destaques visuais e títulos significativos. Além disto, elas também foram utilizadas para fazer propaganda de atividades e produtos ligados à música e para divulgar os títulos que compunham os catálogos das editoras. Com isto, pode-se dizer que elas se transformaram em elemento expressivo no processo de difusão de canções, ao lado dos palcos teatrais, jornais especializados em músicas e cancioneiros.

No acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (DIMAS) consta um número significativo de partituras, mas duas nos interessam particularmente. Trata-se das partituras de um samba e de um jongo que compõem a coleção *Brasilianas, danças características*, impressa pela editora de Isidoro Bevilacqua, ambos de autoria de alguém que assinou com as iniciais “S.B.” Nelas, as imagens utilizadas nas capas, o título e o subtítulo da coleção, assim como os gêneros musicais escolhidos são bastante instigantes, pois sugerem uma sintonia com debates sobre a busca de originalidades musicais brasileiras centrados na questão da mestiçagem, que estavam sendo travados em outras instâncias da sociedade naquele contexto.

Elegendo como *corpus documental* estas partituras, no presente artigo procuraremos elaborar algumas reflexões, que serão apresentadas em duas partes. A primeira delas se concentra no comércio de música impressa do Rio de Janeiro e na casa editora de Isidoro Bevilacqua. Na segunda parte, são analisadas as capas, as contracapas e os miolos destas partituras,⁵ recuperam-se suas historicidades,

² De acordo com Rosa Maria Zamith, o Brasil sempre importou mais partituras da França do que de Portugal, mantendo-se no oitavo ou nono lugar entre os importadores daquele país. Ver ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos*. Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro: Epapers Serviços Editoriais Ltda, 2011, p. 24. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=e1KM_swVFcC&pg=PA24&lpg=PA24&dq=%22buschmann+e+guimaraes+e+capas+de+partituras+musicais%22&source=bl&ot. Acessado em 02/10/2014.

³ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Publicações de música sacra e religiosa católica brasileira no século XIX. In: Antonio Herculano LOPES et. al. *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 161.

⁴ De acordo com Mônica Leme, Buschmann e Guimarães parecem ter sido os primeiros a investir na modernização das capas de partituras, nelas utilizando-se da técnica da litografia, no que logo foram seguidos por outros impressores. Ver LEME, Monica. Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para “iaíás” e “ioiôs”. *Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*. Rio de Janeiro, 2005, p. 2. Disponível em: www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso.../monica_leme.pdf. Acessado em 23/02/2014.

⁵ As imagens das capas destas partituras serão tomadas como narrativas visuais e como relatos produzidos através de filtros que, de diferentes maneiras, acabaram por tingir as informações que oferecem aos que com elas tomam contato. Ver KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia. vol. 8, n. 12, p. 6, 2006.

dados sobre seu autor e analisam-se as relações que elas estabeleceram com debates mais amplos sobre a construção de uma versão musical mestiça *para a nação*.⁶

* * *

O fenômeno de expansão da música impressa no Rio de Janeiro oitocentista apresenta similaridades com o da popularização do livro, ocorrido no mesmo período. Tendo como alvo atingir um público heterogêneo, e baseados numa lógica a partir da qual o melhor produto era aquele que mais vendia, tanto livreiros quanto editores de música se empenharam em submeter as obras que imprimiam a um tratamento especial, tornando-as mais acessíveis a todos os bolsos e gostos.⁷

Além disto, e assim como ocorreu com os editores de livros, os impressores de partituras musicais recorreram à diversificação na escolha dos gêneros musicais que publicavam para sobreviver num mercado sujeito a constantes variações e concorrência. Ainda que vários estudos tradicionais dedicados à música no Brasil afirmem que a definição de uma identidade sonora para a nação tenha se revelado no século XIX (para alguns autores, ainda no período colonial) em torno de dois gêneros musicais (a “nobre” modinha e o “popular” lundu), dos quais todos os outros seriam devedores,⁸ trabalhos recentes, elaborados a partir de sólidas pesquisas empíricas, vêm demonstrando que diferentes segmentos da sociedade partilharam os mesmos gostos, tendo surgido desse encontro novas práticas musicais que, na expressão de Monica Leme, constituíram a “trilha sonora” bastante eclética da sociedade brasileira oitocentista.⁹

Desde que começaram a ser comercializadas no Brasil, nos anos 1830, as partituras musicais foram vendidas em lojas e armazéns nos quais também podiam ser adquiridos outros produtos relacionados à música (papéis pautados, cordas para instrumentos, instrumentos musicais, diapasões e metrônomos), assim como alguns de natureza totalmente diversa, tais como águas minerais e chás.

Nos anúncios das editoras e estabelecimentos de música publicados em jornais ou em almanaques, é perceptível a preocupação dos proprietários das casas editoriais em ressaltar seus diferenciais em relação aos concorrentes. Assim, enquanto alguns cortejavam seus prováveis compradores prometendo-lhes melhores preços e novidades musicais, outros ostentavam os títulos e as condecorações a eles concedidos pelo governo imperial, havendo ainda os que apostavam num repertório que se adequava a determinados espaços de sociabilidade (saraus, bailes, teatros e festas), embora todos eles, dos mais “elitizados” aos mais “populares”, se preocupassem em priorizar, com maior ou menor ênfase, um repertório diversificado, pois o ecletismo parece ter sido um dos segredos do sucesso neste ramo de negócio.

⁶ Pesquisas realizadas por Martha Abreu, Carolina Dantas e Uliana Ferlin já indicaram esta mesma presença nos trabalhos de folcloristas. Levando em consideração os limites e os objetivos deste artigo, não nos debruçaremos sobre esta produção. Limitamo-nos a indicar alguns trabalhos sobre o assunto, dentre eles: ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. Música popular e história, 1890-1920. In: LOPES, Antonio Herculano *et al.* *História e música no longo século XIX*; FERLIN, Uliana. *A polifonia das modinhas*. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX. Dissertação de Mestrado (mestrado em História) Unicamp, Campinas, 2006.

⁷ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 12.

⁸ Exemplar deste tipo de análise é o tradicional estudo de ARAÚJO, Mozart. *A modinha e o lundu: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963.

⁹ LEME, Mônica. Música popular urbana no Rio de Janeiro do II Reinado: matrizes culturais, práticas musicais e o diálogo entre culturas. *Anais do X Encontro Regional de História ANPUH*. Rio de Janeiro, 2002, p. 8. Para uma análise da historiografia recente sobre música ver, dentre outros: LEME, Mônica. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Tese de Doutorado (doutorado em História), UFF, Niterói, 2006; FERLIN, Uliana. *A polifonia das modinhas*. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX; LOPES, Antônio Herculano *et al.* *História e música no longo século XIX*; VINCI DE MORAES, José Geraldo. História e historiadores da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*. Texas, vol. 28, 2007.

Duas outras peculiaridades devem ser ainda sublinhadas em relação à impressão musical. Uma delas que, nos seus primórdios, ela esteve intimamente relacionada à atuação de impressores estrangeiros, notadamente franceses, e só posteriormente passou a ser explorada por brasileiros. E, por fim, que foi comum a presença de mulheres como cabeças de empresas, geralmente substituindo o pai ou o marido por ocasião de seus falecimentos.

Dentre os vários editores de música que atuaram no Rio de Janeiro a partir do século XIX, interessa-nos particularmente Isidoro Bevilacqua, de cuja oficina saíram as partituras da coleção *Brasilianas, danças características*.

Os dados existentes sobre este personagem nos permitem traçar um quadro razoavelmente detalhado sobre sua atuação profissional.¹⁰ Tendo chegado ao Brasil em 1835, vindo de Gênova, Isidoro Bevilacqua abriu um armazém de pianos e música em sociedade com Milliet-Chesnay, no mesmo local onde passou a residir: rua do Ourives, 52. Foi nessa mesma ocasião que ele começou a dar aulas de piano e canto e a vender partituras musicais que recebia da Europa.

Em 1848, Isidoro instalou uma fábrica de pianos na capital do Império, cuja direção confiou a José Estevão Napoleão Le Breton. Este negócio, porém, não vingou por motivo de falecimento de grande parte dos operários que nela trabalhavam, e talvez também, como sugere Monica Leme, por não ter conseguido fazer frente à concorrência dos pianos importados da Europa.¹¹

Alguns anos depois, Isidoro associou-se a Narciso J.P. Braga, seu antigo empregado, e fundou a firma Bevilacqua & Narciso, passando a imprimir coleções de modinhas, lundus e músicas de salão de autores brasileiros e estrangeiros. Estas coleções não foram, porém, uma novidade introduzida por ele no mercado de edição musical, pois outros também editavam álbuns de quadrilhas, polcas, lundus e modinhas para serem executados e/ou dançados em salões;¹² coleções dedicadas a obras de um compositor famoso,¹³ ou em torno de um instrumento musical específico,¹⁴ um acontecimento relevante da atualidade,¹⁵ ou ainda a figuras e estabelecimentos de destaque na vida da sociedade fluminense.¹⁶ Outra prática que se tornou comum, a partir dos anos 1870, entre os impressores de música, foi a edição de catálogos das editoras que continham informações, tais como nome de autor, título e o preço das partituras por elas publicadas.

A sociedade de Bevilacqua com Narciso foi desfeita amigavelmente em 1865, quando este último saiu para montar seu próprio negócio em sociedade com o jovem pianista Arthur Napoleão, de quem era amigo, tornando-se um dos concorrentes de Isidoro Bevilacqua.

Em 1875, Isidoro mudou sua firma para a casa de número 43, na mesma rua do Ourives. Quatro anos depois, seu filho caçula Eugenio assumiu a gerência do seu estabelecimento nele introduzindo uma série de modificações, notadamente nas instalações gráficas. Coube a Eugenio a importação de máquinas

¹⁰ Para estes dados foram utilizados ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos*. Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista; LEME, Mônica. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical. In: LOPES, Antonio Herculano *et al.* *História e música no longo século XIX; Enciclopédia da Música Brasileira*. 2. ed. São Paulo: ArtEditora e Publifolha, 1998.

¹¹ LEME, Mônica. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical. *Opus cit.*, p. 119.

¹² Um exemplo deste tipo de coleção foi a intitulada *Flores do baile*, editada pela Viúva Fillipone.

¹³ Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth tiveram coleções de músicas de suas autorias impressas pela Lyra de Apolo.

¹⁴ Ver a *Coleção de quadrilhas, valsas, schottichs e polcas para piano*, de Narciso & Napoleão.

¹⁵ Exemplar neste sentido foi a coleção intitulada *Estátua Equestre*, publicada pela Fillipone & Tornaghi. Esta coleção foi inspirada num assunto que mobilizou a atenção dos cariocas no ano 1862: a inauguração da estátua equestre de Pedro I.

¹⁶ Ver, por exemplo, a coleção *Noites do Alcazar*, publicada por Narciso & Braga. O Alcazar foi responsável pela introdução do teatro musicado no Rio de Janeiro.

do sistema Tessaro, que foram por ele adaptadas à impressão musical, o que garantiu não apenas uma melhor qualidade de gravação para seu estabelecimento, como também atraiu uma clientela para a qual ele passou a fornecer serviços gráficos em geral. Foi este sistema que possibilitou a impressão de capas de partituras cada vez mais trabalhadas e atrativas, a ponto de uma nota publicada na *Revista Ilustrada*, no ano de 1890, ressaltar que, “o nosso amigo Isidoro Bevilacqua editou mais cinco músicas, cada qual mais bonita [...] as capas destas partituras são de muito gosto, vistosas e bem feitas – tanto que se fica indeciso entre o ficar a vê-las e atirar-se à música”.¹⁷

Outro elemento de modernização introduzido por Eugenio na editora de seu pai foi a criação de uma marca para a firma, que foi registrada na Junta Comercial do Rio de Janeiro em 1889, marca esta que trazia o lema “Labor omnia vincit”, e que passou a constar das contracapas de todas as partituras impressas pela editora a partir de então.

Isidoro Bevilacqua faleceu em 1897, deixando Eugenio como seu sucessor numa firma bem-sucedida que, além de atuar no Rio de Janeiro, possuía, desde 1892, uma filial em São Paulo, localizada na rua de São Bento, número 84.¹⁸ Ao substituir seu pai nos negócios da família, Eugenio trocou o nome da firma para Eugenio Bevilacqua & Companhia.

Com a morte de Eugenio, a empresa passou para as mãos dos seus irmãos Adélia e Eduardo. Esta sociedade se manteve até 1923, quando foi dissolvida e a firma passou a chamar-se Viúva Bevilacqua, funcionando na mesma rua do Ourives, no número 145. O declínio dos negócios da empresa, contudo, já podia ser percebido desde a virada do século, quando seus proprietários tiveram que enfrentar um novo concorrente: a gravação fonográfica.

Durante os anos em que esteve em funcionamento, a editora Bevilacqua imprimiu obras teóricas; métodos de ensino e estudo de instrumentos musicais, tais como piano, violino, bandolim e violão; métodos de leitura, ditados e solfejos, além de várias coleções de partituras. De acordo com Monica Leme, foram por ela editadas cerca de 3.500 obras, afora o *Catálogo geral das publicações musicais editadas pelo Grande Estabelecimento de pianos e música de E. Bevilacqua & Cia.*, publicado em 1913, importante documento que nos permite constatar, dentre outros elementos, que os gêneros musicais priorizados pela editora foram a polca, o lundu e a modinha.¹⁹

* * *

As informações sobre a coleção *Brasilianas, danças características*, impressa pela Casa Bevilacqua, são escassas e fragmentadas, até porque ela não consta do *Catálogo* da editora.²⁰ Contudo, esta ausência não deve servir de desestímulo, pois, como alertou Ginzburg, quando a documentação é insuficiente e ambígua, o historiador deve transitar entre as provas e as possibilidades, que é o que procuraremos fazer a partir de agora.²¹

¹⁷ *Revista Ilustrada*, 1890, n. 582.

¹⁸ Isidoro teve quatro filhos, dois homens e duas mulheres.

¹⁹ LEME, Mônica. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical. *Opus cit.*, p. 144. Deste *Catálogo*, todavia, não constam todos os títulos publicados pela editora. De acordo com a *Enciclopédia da Música Brasileira*, a firma de Bevilacqua editou, em 1888, uma relação de obras impressas, com 62 páginas, uma espécie de prévia do *Catálogo*.

²⁰ *Idem, ibidem*. Sobre a ausência de títulos no *Catálogo* da editora Bevilacqua, Mônica Leme observou que nem tudo o que a editora publicou está nele presente, notadamente as coleções organizadas por gêneros e estilos musicais.

²¹ GINZBURG, Carlo. Provas e possibilidades à margem de “Il Retorno de Martin Guerre”, de Natalie Zemon Davis. In: *A microhistória e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 201.

Sob o título *Brasilianas, danças características*, foram localizadas, como já mencionado, as partituras de um samba e de um jongo, ambas com a mesma capa, que reproduzimos na Figura 1, a qual, no entanto, apresenta pequenas diferenças de uma edição para outra.

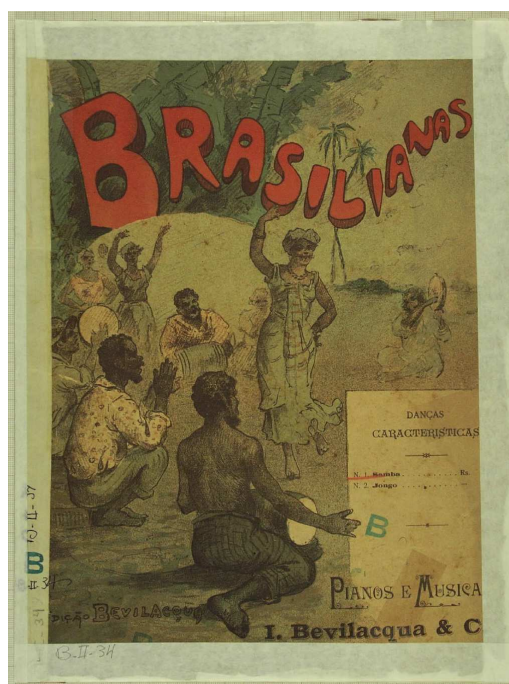


Figura 1 – Samba (capa). Fonte: DIMAS/BNRJ
Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas200239.pdf

Esta capa, que foi impressa para o samba, traz o título e o subtítulo da coleção, além do nome da firma de Bevilacqua e o valor da venda unitária da partitura (dois mil réis). A contracapa, reproduzida na Figura 2, traz a marca da firma e os endereços da matriz do Rio de Janeiro e da filial de São Paulo.

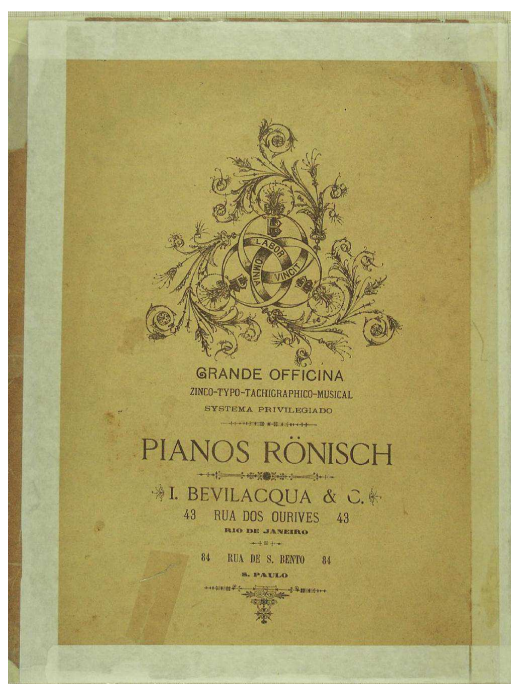


Figura 2 – Samba (contracapa). Fonte: DIMAS/BNRJ
Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas200239.pdf

A primeira página do miolo da partitura (Figura 3) contém o número da chapa de impressão (2861); o nome do compositor (S.B.); uma dedicatória à “Exa. Sra. D.N.C.”; a indicação de que esta era a primeira partitura da coleção (n. 1 Samba), e a expressão “Propriedade de I. Bevilacqua”, que aponta para uma prática comum no século XIX, a saber, a venda da composição do compositor ao editor, que adquiria os direitos sobre as obras, transformando-se em seu proprietário. O compositor recebia em troca um valor previamente estabelecido, muitas vezes se satisfazendo “em ver sua obra editada em troca de 20\$000 réis”.

22

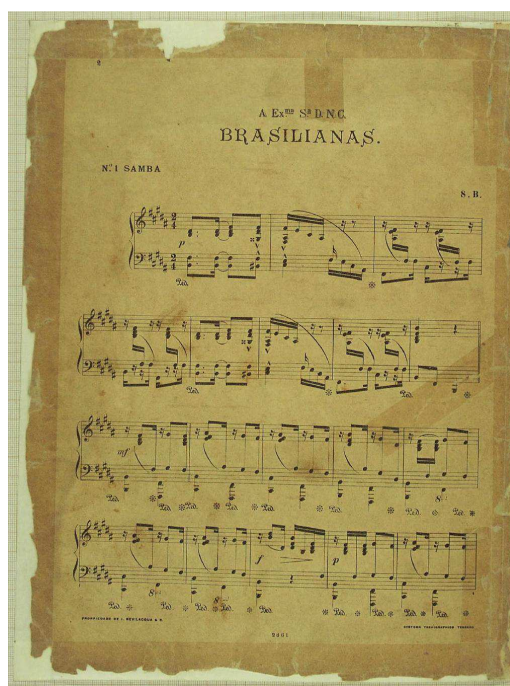


Figura 3 – Samba (miolo) Fonte: DIMAS/BNRJ
Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas200239.pdf

Em relação ao autor, que assinava como “S.B.”, poucas informações foram localizadas. “S.B.” são as iniciais de Sebastião Barroso, que também se utilizou do pseudônimo “S. D’Allincourt” para assinar suas composições musicais e alguns artigos que publicou no jornal *Gazeta de Petrópolis*.²³ De acordo com Jaime Benchimol,

Sebastião Barroso era um quadro do movimento sanitarista estruturado durante a Primeira Guerra Mundial por médicos calejados nas campanhas sanitárias ou expedições científicas promovidas por Oswaldo Cruz como diretor geral de Saúde Publica (1903-1909) e como diretor do Instituto de Manguinhos (de 1902 até pouco antes de sua morte, em 11 de fevereiro de 1917).²⁴

²² ULHÔA, Martha T.. Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa. In: LOPES, Antônio Herculano et al. *História e música no longo século XIX. Opus cit.*, p. 135. De acordo com Mônica Leme, os contratos de Bevilacqua com os compositores sempre trazem expressões como: “passei a propriedade de minha obra”; “declaro haver vendido minha composição pelo preço”; “transfiro os direitos de propriedade ao Sr. Bevilacqua” (LEME, Mônica. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical. *Opus cit.*, p. 136).

²³ Para a *Gazeta de Petrópolis*, Sebastião Barroso escreveu artigos sobre psicologia e higiene mental.

²⁴ BENCHIMOL, Jaime. Hideyo Noguchi e a Fundação Rockefeller na campanha internacional contra a febre amarela (1918-1928). In: BASTOS, Cristiane e BARRETO, Renilda(orgs). *A Circulação do Conhecimento: Medicina, Redes e Impérios*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2011, pp. 241-242.

Como médico sanitário, Barroso foi designado por Carlos Chagas para fazer um estudo sobre a saúde na Bahia, onde foi chefe do serviço de saneamento rural em 1920 e, em 1931, atuou como chefe de propaganda do Departamento Nacional de Saúde Pública no Rio de Janeiro.²⁵

Complementado sua atuação como médico, Sebastião Barroso escreveu livros e proferiu palestras que tinham como tema a instrução sanitária da população por meio de publicações de conhecimento útil, isto é, edições baratas e acessíveis à grande parte da população, voltadas para vulgarização do conceito de ciência, a exemplo da obra intitulada *Vícios e doenças que as crianças apanham umas das outras*. Neste volume, que compunha a *Biblioteca Popular de Higiene*, impressa nos anos 1930 pelas Edições Melhoramentos (São Paulo), o autor tratava da higiene mental das crianças, como o próprio título indica.²⁶

Sebastião Barroso foi compositor musical nas horas vagas. Além destes samba e jongo da coleção *Brasilianas*, ele compôs uma peça intitulada *Danças Brasileiras: sapateado*, impressa pela Casa Paris P. Pegat e Cie (1909);²⁷ um romance para flauta e piano intitulado *Brasileiro*, representado num espetáculo da Cruzada Nacional da Educação;²⁸ uma peça para concerto denominada *Sombras, romance brasileiro*;²⁹ e um bailado, ao qual deu o título de *Cascavelando*.³⁰ Em todas elas, como se pode observar, é constante a preocupação com a ideia de brasilidade e com a eleição da dança como lugar de sua expressão.

Sobre o bailado *Cascavelando*, o *Correio da Manhã* do dia 2 de julho de 1937 noticiou que ele fez parte das danças executadas pela bailarina Eros Volúcia num espetáculo apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. As danças foram executadas ao som de uma orquestra regida por Francisco Mignone, e o espetáculo contou com a presença do presidente Getúlio Vargas. Sobre a performance de Eros Volúcia neste bailado, que o autor anônimo da nota denominou “samba estilizado”, foi observado que: “A cascavel é um dos perigos frequentes nas nossas selvas. A bailarina surpreendeu nos ruídos e coleios desse ofício os requiebroso chochalhantes dessa dança”.³¹

A partitura do jongo, cuja capa é a mesma do samba, foi editada quando Isidoro Bevilacqua já havia falecido e seu filho Eugenio assumira a empresa, informação que aparece tanto na capa quanto no miolo e na contracapa da partitura. Da capa consta, ainda, o seu preço de venda, que era idêntico ao do samba. O miolo traz o número da chapa (3207); a indicação de que esta era a segunda partitura da coleção (n.2 Jongo); as iniciais do autor (“S.B.”); a mesma dedicatória que consta da partitura do samba e a informação de que a composição era de propriedade do editor, só que, neste caso, de Eugenio Bevilacqua. A levar em conta estas informações, e mais uma vez com base na tabela elaborada por Mônica Leme, somos levados a sugerir que a partitura deste jongo foi impressa após 1897.³²

Ainda em relação às capas das partituras da coleção *Brasilianas*, o subtítulo *danças características* permite elaborar algumas considerações interessantes, pois ele associa a expressão “características” à noção de traço identitário brasileiro, presente no título da coleção.

A palavra “brasileira” esteve presente em vários suportes materiais ligados à música nas últimas décadas do século XIX e início do século XX. Nos cancionários, por exemplo, ela foi bastante comum,

²⁵ *Diário de Notícias*, 27 de agosto de 1931.

²⁶ *Electron*, 1 de junho de 1926. Dentre os livros por ele publicados encontra-se *Higiene para todos*, impresso por esta mesma editora paulista.

²⁷ Esta partitura encontra-se depositada na DIMAS sob o número de chamada A-II-32.

²⁸ *Diário de Notícias*, 23 de junho de 1939.

²⁹ *A Noite*, 29 de julho de 1922.

³⁰ PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 180.

³¹ *Correio da Manhã*, 2 de julho de 1937. Eros Volúcia foi uma bailarina que se notabilizou por levar aos palcos danças de terreiro, danças rituais indígenas, samba, frevo, maxixe, maracatu e o caboclinho de Pernambuco.

³² Capa, miolo e contracapa encontram-se disponíveis em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas178750.pdf

podendo-se citar, à guisa de exemplificação, os títulos de alguns deles, como *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, *Lyra brasileira*, *O cantor de modinhas brasileiras*, *Cantares brasileiros* e *A cantora brasileira*.

Assim como ocorreu com os cancioneros, a palavra “brasileira” constou dos títulos de vários álbuns de partituras musicais, a exemplo de *Danças brasileiras*, *Três modinhas brasileiras*, *Coleção de modinhas brasileiras* e *Doze valsas brasileiras*, todas impressas por Muller e Heinen, ou ainda *Álbum de modinhas brasileiras*, *Novo álbum de modinhas brasileiras* e *A lira brasileira*, impressos por Fillipone & Tornaghi. Geralmente esses álbuns eram direcionados a danças de salão, bailes e saraus, e os títulos de vários deles são um indicativo desta função, como *Flores do baile*. *Coleção das polcas mais em voga* (Arthur Napoleão e Cia), *Álbum de dança* (Narciso & Braga) e *Prazeres do baile*. *Coleção de quadrilhas, valsas, schottichs e polcas para piano* (Narciso & Napoleão).

Um levantamento das partituras da DIMAS permitiu constatar que os gêneros musicais mais editados foram, respectivamente, polcas, quadrilhas, modinhas e lundus.³³ No caso específico dos lundus, é importante que seja sublinhado um dado. De maneira quase consensual, eles apareciam mencionados nas partituras impressas por diferentes editores como canções para serem executadas ao piano e/ou cantadas, e não para serem dançadas, como aparece na Figura 4, que reproduz a capa de um álbum de lundus de autoria de J.J. Arvellos, publicado pela editora Bevilacqua.



Figura 4 – Lundus para piano e canto (capa). Fonte: DIMAS/BNRJ
Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas178331.pdf

Nesta capa, assim como na de outros lundus publicados no mesmo período, o objetivo de animar festas e encontros com execuções ao “piano e canto” aparecia em destaque, deixando claro tratar-se de lundus-canção, embora, na prática, eles também pudessem ser apropriados por seus ouvintes como música para dançar. Mas a menção a esta finalidade é particularmente importante, porque remete implicitamente à ideia de rejeição por certos segmentos sociais ao lundu-dança, que era associado à população negra, o que

³³ A esta mesma constatação chegaram Mônica Leme e Rosa Zamith nas suas pesquisas já aqui citadas.

é reforçado pela imagem da capa da partitura da Figura 4, que reproduz uma dança então denominada “batuque” ou “dança de negros”.

‘Batuque’ foi o termo genérico utilizado para denominar qualquer reunião que incluísse danças ao som de atabaques, realizada por negros escravizados ou não, em dias de festas, como as de santos protetores e comemorações ligadas às famílias de senhores de escravos; após a jornada de trabalho na lavoura ou nos sábados e aos domingos à noite, nos terreiros das fazendas.³⁴

Os registros referentes aos batuques foram recorrentes entre viajantes, que a eles se remeteram quase consensualmente de forma depreciativa, definindo-os como danças primitivas, bárbaras e sensuais em demasia, embora tais julgamentos muitas vezes não escondessem o sentimento de admiração que tais danças neles provocavam.³⁵

Embora considerados inadequados para serem dançados nos salões das “boas” famílias, os lundus usufruíram de grande receptividade nos palcos teatrais, notadamente nas representações das revistas de ano, que começaram a se tornar populares a partir dos anos 1880, as quais contribuíram para sua disseminação entre diferentes segmentos sociais. Ainda que esta disseminação pelos palcos tenha sido representativa, é importante sempre se ter em mente que esse não foi um processo desprovido de tensões e conflitos. Ao contrário, os movimentos sensuais da dança foram alvo de reprovações na imprensa por supostamente comprometerem o gosto e a moralidade das plateias.

Se forem levadas em consideração estas informações e as contidas na capa da coleção de lundus de Arvellos e de outras partituras dedicadas a este gênero musical, pode-se dizer que os lundus-canção, compostos para serem executados ao piano e cantados nos salões e em reuniões familiares, pareciam não estar revestidos das mesmas avaliações preconceituosas e pejorativas dos lundus para serem dançados.

No caso da coleção *Brasilianas, danças características*, o que chama a atenção é que nela, tal como consta do seu subtítulo, o samba e o jongo que, como os lundus, estavam tradicionalmente associados aos africanos e seus descendentes, eram guindados à categoria de danças “características” brasileiras. Com isto somos levados a pensar que alguma coisa se movia, pois existiam duas peças musicais escritas por um compositor que fazia parte das elites, o qual priorizava gêneros musicais relacionados a segmentos marginalizados da sociedade e, como tais, considerados “baixos” e “indignos”, estabelecendo-se uma associação positiva entre estes e certas noções de brasilidade.

Vindo reforçar esta noção, a imagem das capas desta coleção, apesar de representar um batuque (tal como a capa da coleção de lundus de Arvellos), introduz uma flagrante mudança no sentido desta palavra, pois sugere que uma dança com “localização” social específica, da qual “dança de negros” é a expressão mais acabada, passava a assumir a conotação de dança de todos os brasileiros, como procuramos mostrar nos detalhes da Figura 5.

³⁴ Para os lundus, ver o trabalho indispensável de ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

³⁵ Ver para este assunto SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Danças licenciosas, voluptosas, sensuais... mas atraentes!: representações do batuque em relatos de viajantes. *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá, ano 4, n. 11, set. 2011.

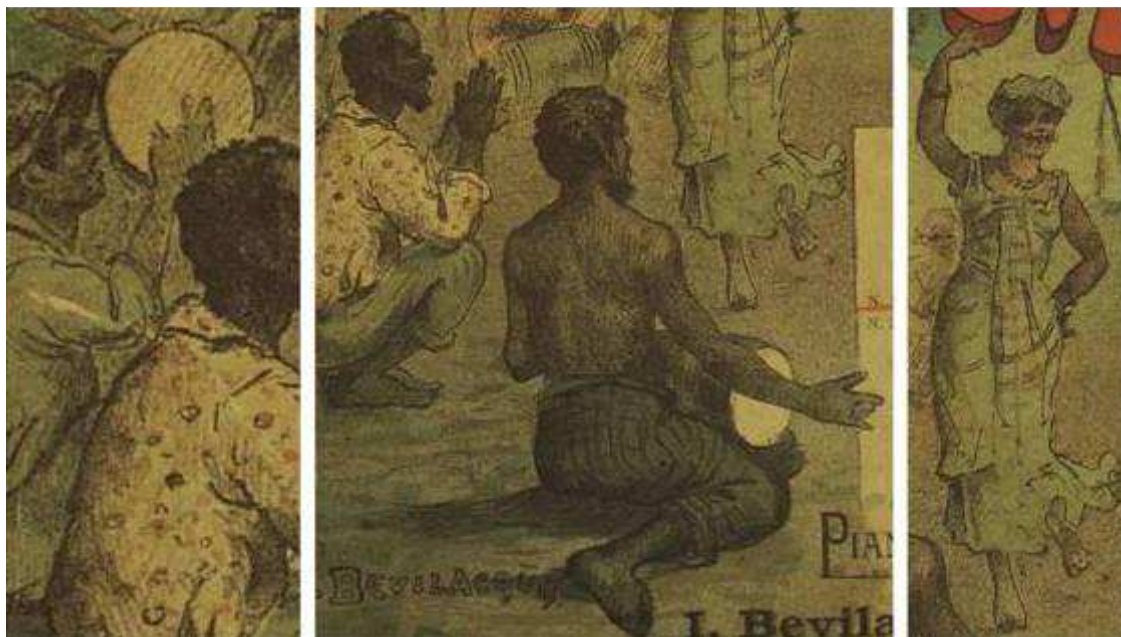


Figura 5 – detalhes das capas do samba e do jongo

Chama a atenção, nestes detalhes destacados da imagem das capas do samba e do jongo, a representação que oferecem do “espetáculo da miscigenação”.³⁶ Neles, encontram-se um branco, que toca um pandeiro (esquerda), negros que tocam atabaques ou acompanham a música batendo palmas (centro), e a figura de uma mulata (esquerda) que se confunde com a da baiana, colocada em posição de destaque como que representando a síntese desta “mistura”. É explícita a capacidade de conagração racial e cultural atribuída ao samba e ao jongo, ambos representados pela mesma imagem do batuque, o que é um indicativo da força de um imaginário construído sobre ele.

Embora desde fins do século XIX o Brasil fosse “recorrentemente descrito como *uma imensa nação mestiça* representando, nesse sentido, um caso extremo e singular”, [grifos no original],³⁷ a busca por traços culturais que caracterizassem uma idealizada brasilidade miscigenada só se tornou possível no pós-Abolição e com o advento da República que, segundo Martha Abreu e Carolina Dantas, provocaram

um tipo de produção intelectual que investiu na complicada construção de uma versão musical mestiça (talvez uma das mais fortes visões da suposta identidade nacional brasileira). Afinal, tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afrodescendente, pois era preciso pensar em sua incorporação à vida nacional e à própria identidade da nação.³⁸

Neste novo contexto, que era justamente o do aparecimento destas partituras, e pelo menos no campo da cultura, a imagem da mulata revestiu-se de prova de uma mestiçagem civilizatória, e de símbolo do que seria mais apreciado pelo *ethos* nacional. Esta valorização, por sua vez, vinha acompanhada de

³⁶ Esta expressão é tomada de empréstimo de Lilia Schwarcz e encontra-se em SCHWARCZ, Lilia. *Espectáculo da Miscigenação. Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 20, n. 8, 1994.

³⁷ *Idem*, p. 137.

³⁸ ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. *Música popular e história, 1890-1920*. In: LOPES, Antonio Herculano et al. *História e música no longo século XIX. Opus cit.*, p. 39.

elementos tais como atributos de beleza e sensualidade, os quais foram paulatinamente sendo associados a uma imagem idealizada da mulata.³⁹

A presença da imagem da mulata nos meios culturais do Rio não era mais uma novidade em fins do século XIX. Nos cancioneiros, ela aparecia nas letras de diversas canções que a homenageavam, assim como à sua “cor morena”, contribuindo para que ela se tornasse uma espécie de “musa”, que aos poucos parecia ganhar “prestígio diante de outras imagens idealizadas da beleza feminina”.⁴⁰

Nos tablados, um dos primeiros registros do aparecimento da figura da mulata data de 1868, na encenação da paródia *Orfeu na roça*, de autoria de Francisco Correa Vasques. Nela, a personagem Brígida entrava no palco vestida de baiana, dançando e cantando num bailado cheio de requebros e movimentos sensuais.⁴¹ Mas parece ser consensual entre os historiadores que trabalham com este tema que o ingresso definitivo desta personagem nos palcos ocorreu como desdobramento de um incidente ocorrido na manhã de 25 de julho de 1889, quando um grupo de estudantes da Escola de Medicina saiu em passeata pelas ruas do centro do Rio de Janeiro para manifestar-se contra uma atitude tomada pelo subdelegado de polícia da região, que proibira uma vendedora de laranjas, de nome Sabina, de armar seu tabuleiro em frente à faculdade.⁴² A passeata ganhou adeptos e aplausos pelas ruas pelas quais passou, o caso rendendo grande repercussão na imprensa. No ano seguinte, a revista de ano *A República*, de autoria dos irmãos Artur e Aluísio Azevedo, transformou Sabina em personagem teatral de sucesso, bem como a canção “As laranjas da Sabina”, interpretada nesta revista por Ana Manarezzi, uma atriz grega.⁴³ Nas décadas seguintes, a figura da mulata se tornou popular nos palcos teatrais e, posteriormente, nos programas de rádio.

Vê-se assim que, ao utilizar a imagem da mulata na capa desta partitura, editor e compositor mobilizavam um arsenal simbólico que já se encontrava disseminado por locais variados, elegendo a dança como elemento de ligação entre noções como raça e tradição, contribuindo, à sua maneira, para reforçar uma forma de pensar o Brasil e os brasileiros, a qual já se encontrava em disponibilidade naquele contexto.

Quanto ao samba, um dos gêneros musicais escolhidos para compor esta coleção, e assim como observou Carlos Sandroni, se ele foi um “estrangeiro” no Rio de Janeiro antes da década de 1870, após esta década tanto o divertimento quanto a dança começaram a marcar presença na cidade. Os primeiros registros sobre ambos foram feitos inicialmente pela imprensa periódica, nos anúncios de bailes carnavalescos que divulgavam a realização de um divertimento sob este nome. Na década seguinte, começaram a aparecer menções à dança em festas como a da Penha, e na literatura, como no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1890.⁴⁴ Neste último caso, ainda segundo Sandroni, as

³⁹ Ver, para este assunto, ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*. Rio de Janeiro, nº 16, janeiro de 2004.

⁴⁰ *Idem*, p. 16.

⁴¹ MAGALDI, Cristina. Música, sátira e política no Rio de Janeiro imperial. In: LOPES, Antonio Herculano *et al.* *História e música no longo século XIX*. *Opus cit.*, p. 392.

⁴² SEIGEL, Micol e GOMES, Thiago de Melo. Sabina's oranges: the colours of cultural politics in Rio de Janeiro, 1889-1930. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 11, nº 1, 2002; MENCARELLI, Fernando Antônio MENCARELLI. *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de Doutorado (doutorado em História), Unicamp, Campinas, 2003.

⁴³ Estimulado pelo enorme sucesso desta revista de ano, o dramaturgo e empresário teatral português Sousa Bastos incluiu um novo quadro em sua revista teatral *Tintim por Tintim*, quando esteve em temporada artística no Rio, em 1892. Este quadro, a que ele deu o nome de *Munguzá*, era interpretado pela atriz espanhola Pepa Ruiz, que aparecia em cena caracterizada como uma quitandeira cantando um lundu. Além disto, “As laranjas da Sabina” foi uma das primeiras gravações musicais feitas no Brasil, interpretada pelo cantor Bahiano, em 1902.

⁴⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pp. 90-91.

descrições do samba já enfatizavam a heterogeneidade dos participantes e a convivência supostamente harmônica por ele propiciada entre brancos, negros e mulatos.⁴⁵

No caso do jongo, o outro gênero musical contemplado pela coleção *Brasilianas*, pode-se dizer que a visibilidade que ele passou a usufruir data também dos anos 1870, quando foi introduzido nos palcos teatrais e apresentado a espectadores que, na sua maioria, e assim como no caso do samba, não haviam tido contato prévio com ele. A partir desta década, ele trilhou um caminho de ascensão, garantindo o sucesso de muitas montagens e tornando-se presença constante em muitas delas, a ponto de Coelho Neto, no seu romance *A Conquista*, remeter-se à popularização do jongo com as seguintes palavras:

O senhor [Jacinto] Heller entende que devo arranjar umas coplas e um jongo para a minha comédia. Uma comédia de costumes que joga com cinco personagens [...] O homem quer a todo transe que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar [...] Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios [...]⁴⁶

“Jongo” e “dança de negros” foram expressões que apareceram nos anúncios das récitas publicadas nos jornais pelas companhias de teatro musicado, nas quais a música e a dança foram adaptadas para exercer diferentes funções cênicas, como abrir e fechar atos ou funcionar como apoteose; apresentar personagens; ser o motivo da própria cena; colaborar com efeitos cenográficos ou dar suporte para coreografias; intervir na ação dramática; produzir comicidade; narrar fatos e descrever pessoas. Foi para produzir efeitos cênicos que foi incluído um jongo em *Os Noivos* (1880), opereta de costumes de Arthur Azevedo, musicada pelo maestro Francisco de Sá Noronha. A ação dessa opereta se passa numa fazenda do interior da Província do Rio de Janeiro e o jongo nela aparece como uma espécie de espetáculo para os visitantes da fazenda, abrindo o segundo ato. *Nova viagem à lua* (1877), escrita por esse mesmo dramaturgo em parceria com Frederico Severo, apresentava dois jongos no primeiro ato, revestidos desta mesma função.

Foi, porém, durante o período de acirramento da campanha abolicionista que os jongos mais apareceram nos tablados, notadamente no ano de 1886, em que três deles, com o mesmo título de *Jongo dos Sexagenários*, fizeram parte das revistas de ano *A mulher homem*, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, e *O Bilontra*, de Arthur Azevedo.⁴⁷ Seus títulos, como se pode ver, faziam uma alusão explícita à Lei 3.270, também conhecida como dos Sexagenários, aprovada no ano anterior. Nas suas partes poéticas, diferentes visões sobre escravidão e liberdade eram oferecidas por seus autores aos espectadores, que delas lançavam mão para divulgar ideias abolicionistas. O sucesso desfrutado por estes jongos pode ser mensurado por um incidente relatado pela *Gazeta de Notícias*, que teve como protagonista o jongo de *O Bilontra*. De acordo com este jornal, no “expresso [que ia] da Corte para São Paulo” ouviu-se uma “algazarra infernal”, vinda de “um dos vagões de primeira classe”. Averiguada a história, ficou-se sabendo que eram os passageiros que cantavam certas partes “popularíssimas” de *O Bilontra*, dentre elas “o jongo dos sexagenários”.⁴⁸

⁴⁵ *Idem*, p. 92. Para Sandroni, “Este papel mais essencial do samba no texto literário acompanha o movimento que o conduziu da periferia ao centro da vida social; da roça à cidade, das províncias à capital federal, dos negros ao povo [...]”. (*idem*)

⁴⁶ NETO, Coelho. *A Conquista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 32. Jacinto Heller foi um dos mais importantes empresários teatrais do período.

⁴⁷ Para este assunto, ver SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Que venham negros à cena com maracás e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. *AfroÁsia*, Salvador, vol. 40, 2009.

⁴⁸ *Gazeta de Notícias*, 2 de fevereiro de 1886.

Não apenas os cancioneiros e os palcos registraram a presença de jongos durante a campanha abolicionista. Oito dias antes da assinatura da Lei de 13 de maio de 1888, a *Gazeta do Norte* (Fortaleza) noticiou a realização de um concerto no Club Iracema, que seria executado por um jovem músico cearense que se encontrava de partida para realizar estudos em uma escola de música europeia. O Club Iracema, como outros que existiam na Corte e nas províncias, era uma associação que reunia uma plateia “seleta”, supostamente conhecedora de música erudita, em encontros periódicos. Foi nele que Alberto Nepomuceno, o tal jovem músico, apresentou pela primeira vez uma peça de sua autoria, à qual deu o título de *Dança de negros* (posteriormente rebatizada de *Batuque*), que foi muito bem recebida pela audiência.

A julgar por todos esses elementos, pode-se dizer que, ao incluírem um jongo e um samba na coleção *Brasilianas*, e ainda que também estivessem movidos por interesses financeiros, tanto editor quanto compositor demonstravam acompanhar de perto o sucesso que estes gêneros musicais desfrutavam naqueles tempos. Ou, dito com outras palavras, suas decisões editoriais não foram apenas resultado de opções que visavam ao lucro, nem tampouco uma decorrência de suas idealizações letradas (ainda que também fossem!), pois se baseavam em situações concretas, e emergiam como parte constitutiva de “diálogos e conflitos culturais entre diferentes e desiguais, travados cotidianamente”.⁴⁹

* * *

As assistemáticas, escassas e fragmentadas informações coligidas sobre as partituras aqui apontadas impedem que se realize uma análise comparativa com outras fontes da mesma natureza e que se chegue a conclusões mais abrangentes sobre o tema. Independente disto, creio ser possível encaminhar algumas considerações, à guisa de conclusão, as quais, todavia, devem ser vistas como possibilidades para posteriores incursões no assunto.

A partir da Abolição e da emergência da República, o exercício de selecionar traços identitários nacionais não pôde mais ignorar a participação de negros e mestiços na construção das “originalidades” culturais brasileiras. Este movimento requereu a adoção de critérios seletivos para pensar uma nação inserida no domínio do diverso e do desigual, e muitos dos que se envolveram nesta tarefa trouxeram para o prosclênio uma noção positivada da mestiçagem, por meio da qual procuraram oferecer respostas a uma questão premente do seu tempo, como ocorreu com as partituras aqui analisadas. Nelas, tal como procuramos mostrar, abriu-se um espaço de reconhecimento e valorização de práticas culturais tradicionalmente associadas a descendentes de africanos, que foram vistas pelo editor e compositor como elemento efetivo de uma idealizada cultura comum à nação.

Para dar cabo deste objetivo, foi necessário, porém, adaptar as manifestações culturais de um segmento social tradicionalmente desconsiderado, tornando-as aceitáveis aos olhos e ouvidos de audiências pouco afeitas a “coisas de negros”. Tais adaptações são também perceptíveis nas capas das partituras da coleção *Brasilianas*, nas quais a ideia de mestiçagem emerge como elemento que propiciava trocas e sínteses culturais, bem como congraçamento racial.

No que diz respeito às adaptações dos gêneros musicais ao registro da música erudita, talvez tenha sido Oscar Guanabara quem melhor definiu o exercício que compositores envolvidos com esta questão tiveram que realizar. Ao comentar as alterações feitas por Alberto Nepomuceno em seu *Batuque*, apresentado no Club Iracema, Guanabara observou que ele metera o “batuque” numa casaca, tornando-o aceitável para um determinado tipo de plateia, porque o motivo local nele explorado foi “sentido através dos

⁴⁹ ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. Música popular e história, 1890-1920. *Opus cit.*, p. 44.

grandes sinfonistas alemães”.⁵⁰ Pode-se dizer que algo similar foi realizado por Sebastião Barroso. Ao diluir o samba e o jongo nas estruturas harmônicas e formais da música erudita, ele os tornou “palatáveis” aos possíveis compradores, executores e ouvintes das suas partituras, e “dignos” o suficiente de serem dedicados a uma certa “Exa. Sra. DNC” ou, como aconteceu anos mais tarde com o “samba estilizado” do balé *Cascavelando*, de ser assistido pelo próprio presidente da República no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

À parte isto, dois outros pontos merecem ser sublinhados. Em primeiro lugar, o reconhecimento das contribuições dos negros para as “originalidades” brasileiras foi algo que ficou restrito ao campo da cultura, como já foi observado por outros historiadores. Neste sentido, o caso de Sebastião Barroso parece ser um bom exemplo. Se pensarmos na sua atuação como médico sanitaria, sintonizado com as teorias deterministas então em voga, suas opções como compositor parecem no mínimo deslocadas. No entanto, as coisas não estavam assim tão fora de lugar, pois, como observou Martha Abreu, a presença e a valorização da brasilidade e da mestiçagem na música “pareciam bem mais possíveis do que nos debates em torno do futuro do país” travados em outras instâncias da sociedade.⁵¹ E, em segundo lugar, que a análise deste *corpus documental* nos permite reafirmar, com outros estudiosos, que o esforço para selecionar, definir e divulgar peculiaridades culturais da nação tem uma história, e que a valorização da mestiçagem, como símbolo de brasilidade, não precisou esperar a emergência da obra de Gilberto Freyre,⁵² muito menos o movimento modernista de 1922 para ser colocada na pauta das discussões travadas nos meios intelectuais brasileiros.⁵³

Silvia Cristina Martins de Souza: Doutora pela Unicamp e professora dos programas de Pós Graduação em História na Universidade Estadual de Londrina e na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Autora de *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte - 1832-1868* (2002); *O palco como tribuna: uma interpretação de O Demônio Familiar, de José de Alencar* (2004); e *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista* (2010).

⁵⁰ PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 55.

⁵¹ ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Opus cit.*, p. 17.

⁵² *Idem*, p. 58.

⁵³ Ver, dentre outros: ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Opus cit.*; GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio. Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999; GOMES, Thiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004; RODRIGUES, João Paulo C. de Souza. “A pátria a flor”: língua, literatura e identidade nacional no Brasil, 1840-1930. Tese de Doutorado (doutorado em História), Unicamp, Campinas, 2002.