

Sonoridades d'além mar: formas de sociabilidade e multiculturalismo

*Maria Alice Volpe **

Quando se fala da influência da música portuguesa sobre a música brasileira costuma-se evocar aspectos estilísticos, instrumentos musicais, repertórios vinculados ao folclore como as cantigas de roda infantis e os folguedos, o gênero poético-musical das modinhas, além de uma musicalidade triste, pungente, fundada no sentimento de nostalgia ou saudade. Os estudiosos são unânimes em reconhecer na música portuguesa a influência predominante da música brasileira. Entretanto, são poucos os estudos dedicados a tal questão, comparados com os inúmeros e aprofundados estudos sobre a influência negra. Parece que tal escassez se deve à dificuldade de isolar elementos “puramente” portugueses pois enquanto estes forneceram a fundação de nossa música, seu registro só começou a ser realizado numa época recente da história brasileira, quando já haviam se amalgamado de tal modo às expressões dos outros grupos étnico-culturais com os quais conviveu, que foram encontrados já muito diluídos nesse caldeirão de culturas. Tal observação vale especialmente para a música de tradição oral. Quanto à música de tradição escrita, especialmente aquela que tem constado atualmente nas pesquisas sobre “música erudita”, tanto a música religiosa quanto a ópera estiveram estreitamente vinculadas ao que se fazia no resto

* Doutora em Musicologia/ Etnomusicologia pela Universidade do Texas-Austin, EUA., é Professora Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. Especialista em música brasileira e latino-americana, tem contribuído para as principais publicações nacionais e internacionais.

da Europa, especialmente na Itália a partir do séc. XVIII, de modo Carlos Seixas e a compreensão de seu estilo próprio, promovidas por pesquisas recentes realizadas por musicólogos portugueses. O mesmo deverá ocorrer relativamente a compositores como José Joaquim dos Santos, professor do mestre-de-capela da Sé de São Paulo, André da Silva Gomes, e outros compositores portugueses do séc. XVIII.

O Rio de Janeiro, embora tenha sido a cidade que recebeu o maior contingente de imigrantes portugueses ao longo dos cinco séculos, tem sua identidade musical associada (muitas vezes até estereotipada) com a tradição afro-brasileira, essencializada pelo carnaval com suas mulatas e o samba, com sua gíngua, seus requiebros.

A tarefa que me defronto aqui, de dissertar sobre a presença portuguesa no Rio de Janeiro do ponto de vista musical é, portanto, bastante desafiadora.

Proponho iniciar pela exposição das características estilísticas, consideradas a fundação da música brasileira, mencionando alguns exemplos do repertório cultivado no Rio de Janeiro. A seguir oferecerei um panorama histórico dessa presença que tem permeado a vida musical carioca de maneira inequívoca.

Obviamente, não dispomos de registros musicais, da música de tradição oral, anteriores às últimas décadas do século XIX, ficando prejudicado em grande parte o folclore, contando apenas com relatos de viagem, descrições das ocasiões, danças, grupos musicais, menção de instrumentos musicais e umas poucas coletâneas de transcrições ou arranjos musicais. A música popular urbana sobreviveu em parte nuns poucos métodos de tocar viola e antologias musicais do séc. XVIII em diante, bem como em edições do séc. XIX. A partir do séc. XX, dispomos de diversos tipos de registros, inclusive gravações de época que revelam exemplos auditivos de especial interesse.

Os principais gêneros musicais portugueses encontrados no Rio de Janeiro, e em maior ou menor grau difundidos pelo Brasil, são a modinha, o fado, a marchinha portuguesa e a caninha verde. Muitos desses gêneros musicais implicam em formas de

sociabilidade, como as rodas infantis, as pastorinhas, o entrudo e o carnaval. A estes gêneros e formas de sociabilidade relacionam-se repertórios musicais, tipos e personalidades que marcaram épocas, gerações, grupos sociais e momentos históricos.

As rodas infantis constituem-se numa das principais formas de sociabilidade da cultura luso-brasileira, ainda que hoje infelizmente menos praticada do que na época que foram pesquisadas pelos folcloristas. As cantigas de roda no Brasil foram coletadas por diversos folcloristas, como Mário de Andrade, Alceu Maynard de Araújo, Augusto Pires de Lima e Dulce Martins Lamas. Tais autores buscaram as raízes étnico-culturais do folclore brasileiro e mantiveram permanente diálogo com os trabalhos de seus colegas portugueses.

Lamas abordou assunto particularmente relacionado ao tema deste artigo em *Contribuição de Portugal ao Folclore Musical Brasileiro* (1954). Entre os aspectos expostos pela autora, ressaltam as diferenciações que ocorreram no processo de ampla disseminação do repertório de tradição oral. Além das variações poéticas, melódicas e coreográficas, e dos usos e funções sociais desse repertório, Lamas (1954, p. 3) identificou uma característica estilística distintiva entre a musicalidade portuguesa e a brasileira. Trata-se da tendência a cromatismos melódicos no cantar português, enquanto uma tendência ao diatonismo melódico nas versões brasileiras. Tal característica é encontrada na transcrição da “Ciranda” recolhida em sua versão portuguesa por Cesar das Neves in *Cancioneiro de Músicas Populares* (1893-9, p. 130-1; Exemplo Musical 1). Lamas afirma que o cromatismo da primeira frase é encontrado em quase todas as versões lusas, enquanto não se configura nas versões brasileiras.

A coletânea de Neves (1893-9) apresenta outras melodias muito difundidas no Brasil, como “O Pirulito”, “O pézinho” e “A Carrasquinha” (no Brasil “carranquinha”), esta última recolhida no Porto em 1870.

A importância das cantigas de roda para a identidade nacional foi celebrada pelo grande compositor nacionalista, Heitor

Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-1959), dentre cujas obras citamos a peça para piano solo *Polichinelo*, na qual o autor envolve a melodia “Ciranda, cirandinha” numa atmosfera modernista de harmonias dissonantes e sonoridades incisivas e fluidas.

Características estilísticas herdadas da música européia, e particularmente portuguesa, têm sido consideradas dimensão fundamental da música brasileira. Uma análise comparativa entre ambas as tradições revela a especificidade dessas influências e diferenciações. As estruturas rítmicas ternárias (compasso ternário simples 3/4, binário composto 6/8 e ternário composto 9/8), típicas do folclore musical português, pouco sobreviveram no repertório colhido no Rio de Janeiro, onde observamos com maior frequência os ritmos binários, muitos deles vindos da cana verde e das modas. O compositor Luciano Gallet (Rio de Janeiro, 1893-1931), in *Estudos de folclore* (1934), descreve a caninha-verde que pesquisou na beira do rio Pirai, afirmando ser antiga naquela região do estado do Rio de Janeiro e que lembra a cana-verde portuguesa. A cana verde portuguesa e a caninha verde brasileira são emblemáticas das semelhanças entre a música portuguesa e brasileira, bem como as características distintivas desta última. Comparemos a “Cana Verde” portuguesa recolhida por César das Neves (1893-9, p. 12-3; Exemplo Musical 2) e a “Caninha Verde” recolhida no Rio de Janeiro em 1927 por Luciano Gallet (Exemplo Musical 3). Ambas as melodias são caracterizadas por frases com terminação masculina. Assemelham também nos contornos melódicos, os quais se iniciam com notas repetidas, seguem com movimento descendente, fazem um salto amplo (7ª m) e compensam por movimento descendente grau conjunto com algumas notas repetidas. Enquanto a primeira apresenta ritmo com acento na cabeça do tempo, a segunda se distingue pelo deslocamento dos acentos, incidindo sobre aqueles que convencionalmente são tidos como tempos fracos do compasso.

Podemos apontar ainda outras características estilísticas comuns às tradições lusa e brasileira: o início da frase harmonizada na dominante e o final da frase na tônica; as cadências diatônico-

modais com o sétimo grau abaixado (por exemplo, no modo de mi); o canto em terças e sextas paralelas; e as texturas contrapontísticas (como no choro).

As formas populares de religiosidade no Brasil revelam forte influência portuguesa. Alguns elementos, no entanto, as distinguem. Divaldo Gaspar de Freitas dedicou-se especialmente a tal assunto em *Os presépios em Portugal e no Brasil* (1961). Disseminou-se no Brasil a tradição dos pastoris¹, auto ou folguedo natalino que se inicia na noite de 24 de dezembro (Natal) e vai até 6 (Dia de Reis) ou 20 de janeiro (Dia de São Sebastião) com a queima da Lapinha (palhas do presépio)². Os autos pastoris portugueses realizam as representações tendo como fundo o presépio, enquanto no Brasil é comum realizarem-se danças na frente do presépio. No Rio de Janeiro, o folguedo recebe a denominação de Pastorinhas³. Dispomos da contribuição preciosa de estudos que abordaram as pastorinhas especificamente no estado do Rio de Janeiro, como Pascoal (1975), Lamas (1978), Paz (1983) e Zamith (1987).

Lamas (1978) estudou as “Pastorinhas do Egito” no Morro de São Carlos (Estácio), realizadas nos anos de 1964 e 1965. Tais pastorinhas foram ensaiadas desde 1952 até 1965 por José Coelho (RJ 1927, almoxarife do Estado), que afirmava ser as pastorinhas longa tradição familiar. Era ajudado por sua mãe Ercília Coelho. O repertório consistia de marchas, acompanhadas por pandeiros, chocalhos e surdo.

Paz (1983) pesquisou as pastorinhas realizadas em Realengo por Dona Guidinha de 1965 a 1967, ensaiadas desde a década de 1940 com algumas interrupções. Oferece a transcrição das melodias harmonizadas, conforme cantadas por Dona Guidinha, bem como a reconstituição dos figurinos. Informa que o conjunto musical era composto de saxofone, banjo, clarinete, surdo e pandeiro. Interessante observar que o figurino das pastoras reconstituído segundo as descrições da Dona Guidinha em Paz (1983) semelhasse sobremaneira com a ilustração de pastora publicada cerca de um século antes em *Contos populares brasileiros* (1885), de Sílvio Romero.

Zamith (1987) busca uma reconstituição da memória de antigos participantes desse auto natalino, por meio de etnografia realizada na década de 1980, no morro do Catumbi, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro. A tais estudos sobre as pastorinhas na cidade do Rio de Janeiro, soma-se Pascoal (1975), sobre o folguedo em Angra dos Reis, dos quais infere-se a disseminação da tradição portuguesa dos pastoris no estado do Rio de Janeiro.

Muitos instrumentos musicais europeus chegaram ao Brasil por meio dos portugueses, como a viola, o violão, o bandolim e a sanfona. A viola e o violão inserem-se na prática de dois gêneros considerados as raízes da música popular brasileira: a modinha e o lundu. Não apenas o instrumento, mas também a maneira de tocar constitui aspecto fundamental desse processo de disseminação. Fazemos referência à obra *Nova Arte de Viola, que ensina a tocá-la com fundamento sem mestre* (1789), de Manuel da Paixão Ribeiro, um dos principais métodos da época e documento histórico importante pois talvez a única obra que trata exclusivamente da viola portuguesa e suas formas de acompanhamento. No prólogo de seu livro, Paixão Ribeiro explica que um dos motivos que o levaram a escrever um método sobre a viola portuguesa foi a “raridade de professores” e a escassez de métodos direcionados ao instrumento à época, afirmando que a atribuição do termo “nova” ao título da obra, refletia o seu desconhecimento de qualquer obra anterior que tratasse do assunto. Além dos fundamentos da escrita musical (reconhecimento de figuras rítmicas e leitura das claves de sol, fá e dó nas diferentes linhas), o método expõe a técnica da mão esquerda relativa à montagem de acordes (tríades) na viola (Figura 1), sem, no entanto, instruir sobre as técnicas da mão direita ou qualquer sistematização das figurações rítmicas de acompanhamento. Na parte final do livro apresenta alguns exemplos musicais, dentro os quais uma partitura onde o autor sugere um “modo de pôr cifra em qualquer modinha, minuette, etc...” (Pinaud & Volpe, 2004).

Relaciona-se a esse método, os manuscritos provenientes da coleção *Modinhas do Brasil*, que reúne um conjunto de peças compostas possivelmente no séc. XVIII, descoberta pelo

musicólogo Gerard Béhague (1968) na Biblioteca da Ajuda e que receberam transcrição moderna no estudo recente do musicólogo Edilson de Lima (2001).

Nos manuscritos da Biblioteca da Ajuda observa-se o emprego de duas técnicas básicas de mão direita: o ponteadado e o rasgado.⁴ Revela-se de especial interesse o abasileiramento dos estilos de acompanhamento desse repertório. Veja-se o caso mais representativo, concernente à modinha no.8, “Quem ama para agravar”, em cujo topo do manuscrito figura a expressão “Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia”, referindo-se ao ritmo sincopado escrito nos quatro primeiros compassos da introdução.

Devemos mencionar ainda dois autores importantes no estudo musicológico da modinha: o estudo pioneiro de Mozart de Araújo (1963) e mais recentemente o musicólogo português Manuel Morais (2000).

A modinha e o lundu eram em gêneros com um modo de transmissão parcialmente registrado pela escrita musical e que contava com a transmissão oral para outros aspectos não grafados, especialmente associados à maneira de tocar e cantar. Já a música religiosa se baseava mais fortemente na tradição escrita. Esta chegou parcialmente até os dias atuais. A obra *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil* (1942), de M. Luiza Queirós Santos, figura entre os primeiros estudos a tratar das relações musicais entre os dois países sob o ponto de vista histórico. Estudos posteriores permitiram um levantamento mais sistemático do repertório musical de autoria portuguesa localizado em acervos do Rio de Janeiro, o qual se constitui principalmente de música religiosa e ópera, e ainda alguma música para orquestra e canções. O Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro abriga manuscritos de compositores portugueses dos séculos XVIII e XIX: o Hino de Ação de Graças [*Te Deum laudamus*] *Te Dominum*, de Luciano Xavier dos Santos (1734-1808); as Matinas de Quinta-feira Santa *In monte Oliveti* e as Matinas de Sexta-feira Santa *Omnes amici mei*, José Joaquim dos Santos (c. 1747-1801); o trecho *Kyrie eleison* da Missa (ordinário) em Mi bemol Maior, de Antônio dos Santos Cunha (s.d. – s.d.); e

ainda dezessete obras de Marcos Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830), algumas das quais exemplares únicos. Quando D. João VI regressou a Portugal em 1821, Marcos Portugal não o pôde acompanhar, pois seu estado de saúde estava muito debilitado. Como lembra André Cardoso (2005), o monarca levou consigo diversas composições de Marcos Portugal, hoje pertencentes à Biblioteca da Ajuda. Entretanto, restaram aqui composições manuscritas, as quais se encontram atualmente no Acervo Musical do Cabido Metropolitano RJ, entre cânticos, hinos, seqüências, matinas, missas, antifonas, salmos e uma abertura orquestral.⁵ Obras deste que foi talvez o maior compositor português encontram-se também na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Marcos Portugal foi compositor precoce, organista e cantor. Aos nove anos de idade ingressou no Seminário Patriarcal de Lisboa, onde estudou composição com João de Sousa Carvalho (1745 – c.1800) e teve contato com a obra de compositores da escola napolitana, como David Perez, Francesco Durante, Niccolò Jomelli, Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Antonio Zingarelli, entre outros. Aos 21 anos seguiu para como bolsista para estudar em Nápoles, então o principal centro de ensino musical da Itália e para onde seguiam os pensionistas portugueses. Permaneceu na Itália por oito anos, período em que compôs as óperas que o tornaram famoso, cerca de 21 óperas sérias e cômicas, encenadas em diversas cidades européias, entre as quais Dresden, Hamburgo, Viena, Milão, Madrid, Paris, Londres e S. Petersburgo. Ao retornar a Portugal em 1800 foi nomeado para ocupar postos centrais na capital lisboeta, como mestre-de-capela, e diretor do Real Teatro São Carlos e professor no Seminário Patriarcal. Sua personalidade despertou muita controvérsia, desde em sua época, permanecendo nos atuais estudos histórico-musicológicos (Sarraute, 1979; Cruz, 1990; Villa-Lobos, 2000; Cardoso, 2005, p. 64-5). Talvez mal compreendido, foi acusado pelo oportunismo político em virtude de suas atitudes por ocasião da invasão francesa e da partida da família real para o Brasil. Quando o general francês Lannes esteve em Lisboa como embaixador em 1804, o compositor prestou-lhe alguns serviços, como a composição e direção de um *Te Deum* em honra de

Bonaparte, executado a 10 de maio na igreja do Loreto, e na mesma noite atuou como pianista, acompanhando cantores ao piano, no sarau dado pelo dito general-embaixador. Alguns estudiosos do assunto aventam que Marcos teria permanecido em Lisboa após a partida da família real na esperança de cair nas graças dos novos dominadores. O musicólogo português Manoel Ivo Cruz (1990, p. 72) contra-argumenta que Marcos Portugal não constava da lista dos que tinham a permissão de embarcar na esquadra que trouxe a Família Real ao Brasil e vendo-se na contingência de assegurar sua permanência no cargo de diretor do Teatro S. Carlos, tomou a cautelosa medida de cumprir com suas obrigações de maestro-compositor. Tal contingência profissional, e não impatriotismo, justificaria ter apresentado sua obra *Demoofonte*, em nova versão musical, para o espetáculo de gala de 1808, que o general Junot determinou para celebrar o dia de Bonaparte, 15 de agosto, no Teatro São Carlos. Tanto que cerca de duas semanas depois, Marcos Portugal prestou seus serviços de compositor e diretor, juntamente com seu cunhado Leal Moreira, para as festas da convenção de Sintra (30 de agosto 1808), comemorativas da primeira retirada das tropas francesas de Portugal, com uma missa solene e um *Te Deum*, executado na igreja de Santo Antônio. No ano seguinte, compôs a peça de ocasião *La Speranza o sia L'Augurio Felice*, para celebrar o aniversário (13 de maio) do Príncipe Regente D. João VI. O final consistia num hino, o qual se tornou o hino oficial português até 1831 – vulgarmente chamado *Hino do Príncipe*, e mais tarde *Hino de D. João VI* – e foi o hino brasileiro até a época da independência. Ainda em 1809 participou das récitas nos três dias em que se festejou o primeiro aniversário da retirada dos franceses, dirigindo a ópera de sua autoria *La Donna di genio Volubile*.

Novas circunstâncias levaram Marcos Portugal a deixar Lisboa em direção ao Rio de Janeiro. A opinião pública levantava-se contra os jacobinos e condenava o colaboracionismo do compositor. Além disso, a Capela Real de Lisboa havia se esvaziado e as notícias do Rio de Janeiro confirmavam que a família real não retornaria tão cedo. Entre os sinais sintomáticos constava justamente a esplendorosa implementação de suas instituições musicais,

levando-o a crer que deveria ir ao encontro da corte nos trópicos. Marcos Portugal chegou ao Rio de Janeiro em 1811, levando consigo o seu irmão, Simão Victorino de Portugal, organista da patriarcal e também compositor. Marcos foi recebido pelo príncipe regente e pela corte com as maiores considerações e estima. Foi indicado para o posto de mestre da Capela Real e para a direção do Teatro Real, em construção. O teor de seu encontro e relacionamento profissional com o padre compositor José Mauricio Nunes Garcia tem sido objeto de grande especulação, aguardando ainda comprovações mais definitivas sobre uma suposta rivalidade ou amizade cordial entre ambos (Mariz, 2005, p. 55-6, 59; Cardoso, 2005, p. 65-71; e Monteiro, 2005).

A obra e fama de Marcos Portugal já eram conhecidas no Rio de Janeiro antes mesmo de sua chegada. Suas peças publicadas no *Jornal de Modinhas* (Lisboa: Milcent, 1792) tiveram muita voga nos salões portugueses e brasileiros, dentre as quais podemos destacar as modinhas “Você trata amor em brinco” e “Cuidados, tristes cuidados”. Em 1810, fora executada na Capela Real a sua *Missa Festiva* – cujos manuscritos encontram-se no Museu Histórico Nacional – pela expulsão das tropas de Napoleão de Portugal.

No Rio de Janeiro, produziu para o teatro peças escritas anteriormente, concentrando o seu trabalho de composição principalmente na música religiosa para o serviço da real capela. As primeiras obras que compôs no Brasil, foram uma *Grande Missa* a 4 vozes e orquestra e umas *Matinas de Natal*. A 17 de dezembro de 1811, sua ópera buffa *L'oro non compra amore* foi encenada no Teatro Régio, em homenagem ao aniversário da rainha Maria I. O ano de 1812 foi bastante produtivo para o compositor. Com a morte do príncipe D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, sobrinho de D. João, no mês de junho, Marcos Portugal compôs para as exéquias as *Matinas de Defuntos* e a música para as absolvições. Compôs música para a antiga farsa *A Saloia Enamorada*⁶ (texto de Domingos Caldas Barbosa), que se cantou em 1812 na Quinta da Boa Vista pelos negros (escravos músicos da Real Fazenda), alunos do conservatório estabelecido por D. João VI. Sua ópera *Artaserse* foi representada

no Teatro Régio a 17 de dezembro de 1812. Pouco depois compôs as *Matinas do Santíssimo Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Em 12 de Outubro de 1813, aniversário natalício do príncipe D. Pedro, inaugurou-se o grandioso Real Teatro de S. João, construído à semelhança do de S. Carlos, de Lisboa, e a peça alegórica representada nessa ocasião foi obra *O Juramento dos Numes*, de Marcos Portugal, com texto de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho. No mesmo teatro cantaram-se depois muitas das suas antigas óperas, entre elas *Merope* em 1817. Em novembro de 1817 foi representada a serenata cênica *Augurio di felicità, ossia il trionfo dell'amore*, na Quinta da Boa Vista. Neste mesmo ano compôs o hino para a aclamação de D. João VI, realizada a 6 de fevereiro de 1818, ao ascender ao trono por morte de Maria I.

Atribui-se à presença de Marcos Portugal a influência de um estilo operístico na música religiosa por compositores brasileiros, inclusive o padre José Maurício Nunes Garcia. Seu irmão, Simão Vitorino Portugal, autor da valsa *Saudades do Rio de Janeiro* (publ. 1841) e falecido no Rio de Janeiro em 1842, teria composto as sinfonias de quase todas as óperas de Marcos Portugal.

D. Pedro I (1798-1834) é patrono da Cadeira número 08, da Academia Brasileira de Música (fundada por Villa-Lobos em 1945). Era músico e tinha vocação para a composição. Estudou com José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. Devido às grandes dificuldades político-econômico-militares que enfrentou durante o seu governo (1821 a 1831), foi obrigado a reduzir o efetivo da Capela Imperial, apesar de seu incontestável interesse pela música. Há um registro que Marcos Portugal regeu o *Te Deum* de D. Pedro, em 1821. D. Pedro I é apontado como o autor do *Hino da Independência* (letra de Evaristo da Veiga), cujo manuscrito autógrafo encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, e do *Hino Constitucional* ou *Hino da Carta* (possivelmente cantado no Teatro São João, em 1821) e que foi o hino nacional português até 1910. Os manuscritos de quatro composições – todas em Dó Maior – encontram-se atualmente no Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio

de Janeiro. Trata-se de Responsório para São Pedro de Alcântara *Mortuus est* (atribuída a D. Pedro I); Antífona de Nossa Senhora *Sub tuum præsidium* (descoberta pelo Monsenhor Schubert); Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa de Nossa Senhora do Carmo *Credo in unum Deum* (identificada por Cleofe Pearson de Mattos); e o Hino de Ação de Graças *Te Deum laudamus* (1820).

Arthur Napoleão (Porto, 1843 – Rio de Janeiro, 1925), patrono da Cadeira 18 da Academia Brasileira de Música, foi menino prodígio, pianista virtuose e compositor, cuja atuação teve grande impacto na vida musical do RJ. Inaugurou sua brilhante carreira de pianista aos sete anos, viajando pela Europa e pela América, merecendo elogios de grandes personalidades musicais. Atuou também como camerista, acompanhando dois dos maiores violinistas de todos os tempos: Henri Vieuxtemps e Henryk Wieniawski.

Em sua primeira visita ao Brasil apresentou-se no Rio de Janeiro em quatro concertos no Teatro Lírico Fluminense, em agosto de 1857, e no Teatro S. Pedro de Alcântara, em janeiro de 1858. Nessa ocasião compôs uma polca-mazurca para piano intitulada *Uma primeira impressão do Brasil*. Depois de muitas turnês internacionais fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro em 1866. Três anos depois se torna comerciante de instrumentos musicais e funda uma editora de música, a famosa Casa Artur Napoleão, que muito incentivou e propagou a música brasileira durante décadas, totalizando mais de 8.000 peças. De 1869 até sua morte, sua casa editora publicou tudo de mais representativo da cultura musical carioca da época. Seu catálogo de publicações revela-o empreendedor sagaz, cômico de que seu negócio dependia do consumo de um público participante como músico amador que consumia desde arranjos para piano de motivos de óperas mais célebres até gêneros da música popular, como polcas, tangos, valsas, canções. Bastante significativo de seu empenho com a música brasileira é a publicação do álbum de partituras com cerca de 200 canções intitulado *Canto português, coleção de romances, modinhas, lundus, m etc.* que figura no catálogo da década de 1890 da editora. Arthur Napoleão publicou também peças que se tornavam populares por

meio das revistas musicais, como “O Fadinho Brasileiro”, música de Manoel Joaquim Maria para a paródia *Orfeu Na Roça* (1868-9), de Francisco Correia Vasquez, à opereta de Offenbach *Orfeu no Inferno*. Publicou também o “Fadinho final”, de Abdon Milanez, da revista *Mercurio* (1886), de Arthur Napoleão e Moreira Sampaio. O próprio Arthur Napoleão compôs a música para o drama fantástico-lírico *O remorso vivo* (1867), de Furtado Coelho e Joaquim Serra, entre cujas peças se destacam a “Balada de Gretchen” e “Mais límpida, mais bela”, esta última publicada por sua editora c. 1870.

A relação de Arthur Napoleão tanto com a música culta quanto a música popular urbana explica, de certa forma, um dos frutos de sua atuação como professor, que teve entre seus alunos a compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e como editor, que revelou o grande talento de Ernesto Narazeth publicando sua primeira composição, a polca-lundu “Você Bem Sabe” (1877), e cujo encorajamento levou o jovem compositor a dedicar-se profissionalmente ao piano e a música.

Arthur Napoleão não se furtou, porém, de incluir no catálogo de sua editora um repertório mais culto, vinculado às salas de concerto, onde se inscrevem os compositores Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos. Napoleão foi o primeiro editor das músicas de Villa-Lobos (década de 1920), atendendo a exigência de Nepomuceno de que nas costas de suas edições constassem as obras do jovem compositor.

A Casa Arthur Napoleão, inicialmente situada à Rua dos Ourives (1869 a 1877), mudou-se para a Rua do Ouvidor, no prédio que pertencera ao Diário do Rio, com um salão de concertos, (1877 a 1911), fazendo uma réplica dos estabelecimentos parisienses, como a Sala Pleyel e a Sala Herz, promovendo constantes audições em seu estabelecimento. Mais tarde transferiu-se para a Av. Central, atual Av. Rio Branco (1911 a 1945).

Arthur Napoleão também atuou como crítico musical na *Revista Musical e de Bellas Artes* (1880). Continuou a atuar como pianista concertista e camerista, destacando-se o duo formado com

o violinista cubano José White, com quem fundou em 1883 a Sociedade de Concertos Clássicos no Rio de Janeiro. Esta foi o primeiro clube musical cujos concertos não eram restritos aos seus associados, contribuindo para o surgimento da indústria de concertos pela organização de concertos em série e pela venda por subscrição ao público em geral, anunciando-os na seção de entretenimento dos jornais diários. Além disso, inovou os padrões comportamentais da sociedade fluminense, abrindo suas portas para ambos os sexos. O crítico do *Jornal do Commercio* (7 setembro 1885) observa que no concerto inaugural da temporada de 1885, “quatro quintas partes dos assistentes eram senhoras, essas infelizes expulsas do paraíso da música clássica e que ontem, na escola da Glória, mostraram heroicamente, sem falar e sem dormir, que as obras antigas dos bons mestres as impressionaram e comovem...” (Magaldi, 1994, p. 86). Tal sociedade se dissolveu em 1889, com a proclamação da República.

As composições pianísticas de Arthur Napoleão trouxeram algumas sonoridades lusas, como o Estudo op. 90 no. 10 “Sérénade Portugaise”, no qual utiliza uma melodia folclórica portuguesa “O Trovador e a Saloia” e evoca a sonoridade da serenata por meio de um “mote” típico da música ibérica que é a chamada de guitarras, representada na partitura por um padrão melódico e harmônico em arpejos. Tal peça faz parte de uma série de estudos para piano, baseados nos de Johann Baptist Cramer (1771-1858), editados em Milão pela Casa Schott. De cunho vistuosístico, os estudos faziam parte do programa oficial de ensino de piano do Conservatório de Música. A cultura lusa está representada musicalmente ainda na obra *Camões*, para orquestra e banda.

Outras obras evocam a afeição do compositor português pelo Brasil. Entre as muitas fantasias sobre motivos de ópera, destacam-se aquelas sobre temas de Carlos Gomes, *Il Guarany*, op. 50 e *Lo Schiavo*, op. 72, ambas peças de bravura que demandam técnica pianística muito apurada. Além da já mencionada *Uma Primeira impressão do Brasil*, compôs outras peças para piano, como *A Fluminense*, valsa op. 14; *A Brasileira*, grande marcha triunfal, op.

19 (publ. Bevilacqua & Narcizo, c. 1860); *Soirées de Rio*, op. 67 (1885); e para grande orquestra a *Brasiliana: morceau commémoratif du 4ème Centenaire de la Découverte du Brésil* (1900).

Ao ensejo dos 400 anos de descobrimento do Brasil deram lugar a uma série de comemorações que fizeram o elogio da colonização portuguesa, ritualizadas também nas representações musicais, especialmente na cantata *Brasil* e na epopéia musical *O Centenário*. A cantata *Brasil* foi encomendada a Olavo Bilac pela Associação do IV Centenário e lida em sessão magna a 3 de maio de 1899; recebeu música de Assis Pacheco, a qual fez jus ao primeiro prêmio da dita associação em janeiro de 1900, porém jamais foi executada durante as comemorações, por motivo desconhecido. A epopéia musical *O Centenário*, dos escritores portugueses Eugênio Silveira e Manoel de Figueiredo, com música de Nicolino Milano, foi produzida pela Empresa Dramática Fluminense no Teatro Apolo do Rio de Janeiro, tendo sete apresentações em maio de 1900, e logrou o endosso das autoridades lusitanas e brasileiras. (Volpe, 2004, p. 92-4)

Desde a vinda de D. João VI até a virada do século, nota-se um grande desenvolvimento da vida musical no Rio de Janeiro. Se a presença de Marcos Portugal havia sido marcante no Rio de Janeiro de D. João VI, a atuação profissional de Arthur Napoleão foi crucial para o desenvolvimento da música, erudita e popular, como empreendimento comercial no Rio de Janeiro do Segundo Império e Primeira República. A presença portuguesa no Rio de Janeiro se fez sentir não apenas pelas personalidades artísticas que aqui atuaram desde o período colonial, mas também pelos músicos populares e amadores que traziam consigo as tradições, práticas e formas de sociabilidade, vinculados aos ambientes urbanos.

Os músicos de rua eram figuras freqüentes nas cidades e alguns deles alcançaram grande popularidade, como é o caso do português Saldanha no Rio de Janeiro do final do séc. XIX: cego, baixo, rotundo e gebo, que tocava viola com um negro cego flautista emérito da ilha da Madeira, e acompanhado ainda de um negro escovado guitarrista e poeta que compunha canções (Tinhorão,

1976, p. 25-6). Saldanha é mencionado como “tipo curioso” por Luís Edmundo (1938, vol. I, p. 179).

Devemos comentar ainda o carnaval, uma das principais expressões da cultura brasileira. Embora associado predominantemente com a tradição afro-brasileira, o carnaval carioca deve muito ao legado cultural português no Brasil, desde as formas de sociabilidade (como o entrudo, os clubes de dança e as associações carnavalescas), os tipos característicos (*Zé Pereira*), gêneros (fado e marchinha portuguesa) e repertório (*Fado Liró*, *Vassourinha*, *A Baratinha*, etc.).

O carnaval foi introduzido no Brasil pelos portugueses sob a forma de entrudo. Este consiste em brincadeira de rua, muito praticada desde o período colonial entre os escravos negros, que atiravam água, uns aos outros, com bisnagas, farinha de trigo e até ovos podres e água suja com bacias ou baldes, e que no séc. XIX foi cultivado também pelas elites, que entre amigos utilizavam limões de cheiro e bisnagas de água perfumada. Muitas vezes ocorriam abusos e jogavam-se bacias de água suja ou substâncias menos agradáveis nos transeuntes, o que levava a impropérios, pancadarias e virava até caso de polícia. As confusões do entrudo motivaram várias tentativas pelas autoridades de coibi-lo durante os quase três séculos que foi cultivado no Brasil. Embora proibido por lei, consta que o próprio D. Pedro I era louco por essa brincadeira e que D. Pedro II esbaldava-se nessa batalha de perfumes com suas irmãs e camaristas no Paço de São Cristóvão. (Freyre & Maior, 1974, p. 81-91).

Tal festa lúdica realizada nos três dias que precedem a Quarta-feira de Cinzas não incluía música. Manifestações musicais nos dias de carnaval vieram ocorrer no Rio de Janeiro apenas com o advento dos bailes de máscaras freqüentados pelas elites e realizados em teatros (o primeiro no Teatro S. José em 1840), e entre as camadas populares com o *Zé-Pereira* e suas zabumbas (o primeiro c. 1850) e os cordões cantando suas quadrinhas acompanhadas de pandeiros, chocalhos e tambores. (Tinhorão, 1978, p. 105-111)

Os Zé Pereiras, que se tornaram figuras típicas do carnaval carioca, têm a sua origem associada especialmente à região do Minho, onde acompanhavam procissões ao lado de tocadores de gaita. A introdução dessa figura de português de camiseta listada, tamancos e cinto largo de couro tocando a zabumba é devida, segundo Vieira Fazenda (1904), ao sapateiro português emigrado da cidade do Porto, José Nogueira de Azevedo Paredes, com oficina na Rua São José, o qual numa segunda-feira de carnaval, por volta de 1850, recordava-se em conversa com seus patrícios das peripécias cometidas em folguedos da terra natal, quando resolveu de súbito sair em algazarra pelas ruas do centro do Rio de Janeiro ao som de zabumbas e bombos alugados às pressas. O sucesso inaudito de tal folia motivou o aparecimento de imitadores nos anos seguintes e a adoção do Zé Pereira pelas sociedades carnavalescas e teve entrada nos salões dos Tenentes, dos Fenianos e dos Democráticos.

Em 1869, o ator teatral Francisco Corrêa Vasques, aproveitando a música francesa da revista teatral *Les Pompiers de Nanterre* – em exibição no Teatro Lírico Francês, situado na Rua da Vala (Uruguaiana), 47/51 – colocou música no Zé Pereira para a paródia, ou conforme o subtítulo, a “coisa cômica” Zé Pereira Carnavalesco, apresentada pela Companhia de Jacinto Heller, no Teatro Fênix Dramática, no dia 03 de julho de 1869. Assim nasceu a primeira música de carnaval, propriamente dita: “E viva o Zé Pereira / Que a ninguém fez mal / E viva a bebedeira / Nos dias de carnaval”. Nas ruas, ficou apenas: “Viva o Zé Pereira / Viva o carnaval / Viva o Zé Pereira / Que a ninguém faz mal”. Ou, numa outra versão: “Viva o Zé Pereira / Viva o Zé Pereira / Viva o Zé Pereira / E viva o carnaval”.

A partir de 1870, a música foi incorporada ao carnaval e permaneceu cultivada por cerca de cem anos em alguns locais. Mencione-se, por exemplo, o registro fonográfico da Banda do Canecão, Rio de Janeiro, lançado pela Polygram na década de 1970. Embora a figura do Zé Pereira seja eminentemente uma herança portuguesa, o mesmo não se pode dizer de sua música. No entanto, a tradição musical portuguesa não deixou de nutrir nosso repertório carnavalesco com um de seus gêneros mais importantes. Trata-se

da marcha portuguesa e de sua descendente, a marchinha de carnaval. A primeira marcha de carnaval, a celebrada *Ó abre alas*, que Chiquinha Gonzaga compôs para o cordão Rosa de Ouro em 1899, é considerada a primeira criação musical carnavalesca verdadeiramente brasileira. Este caso tem a particularidade de ter-se composto música especialmente para ser cantada e dançada nos festejos de rua do carnaval.

Mas o fenômeno apontado pelo caso do *Zé Pereira Carnavalesco* continuou exercendo papel importante. O fenômeno a que nos referimos é o teatro ligeiro (opereta e revista) constituindo-se como o principal divulgador da música de carnaval das três últimas décadas do séc. XIX, pelo qual por vezes tem-se a música lançada no teatro e depois ganhava as ruas e por outras vezes vinha da rua para dar nome às revistas da Praça Tiradentes (Manzo, 1994). Entre as pioneiras contribuições associadas a tal fenômeno consta uma peça derivada especificamente de gênero musical português: trata-se do já mencionado “O Fadinho Brasileiro”, de Manoel Joaquim Maria, da paródia-opereta *Orfeu Na Roça* (1868-9).

No séc. XX a música portuguesa continuou a nutrir a cultura carnavalesca. A partir do advento do disco no Brasil, as músicas que poderiam se tornar sucessos de carnaval eram apresentadas em outubro, na Festa da Penha (tradicional romaria portuguesa) e lá começavam a se popularizar. “Os discos, escassos ainda, eram executados à porta dos estabelecimentos pelo Gramofone e o povo que ali transitava, parava e ouvia a música tentando memorizá-la” (Manzo, 1994).

Emblemático da presença portuguesa no Rio de Janeiro é o fato de que entre as primeiras composições que fizeram sucesso no carnaval a partir do surgimento do disco no Brasil constavam gêneros portugueses, como o fado e a marchinha portuguesa. Em um interessante imbricamento entre o teatro de revista e os primórdios da indústria fonográfica, temos os sucessos dos carnavais de 1911 e 1912. O “Fado Liró”, fado em ritmo de marcha, do paulista Nicolino Milano, composto para revista portuguesa *ABC* e gravado na Casa Edison com Os Geraldos (dupla formada pelo

gaúcho Geraldo Magalhães e, na época, a portuguesa Alda Soares), foi sucesso do carnaval de 1911. E a marchinha portuguesa “Vassourinha”, de Felipe Duarte e Luiz Figueira, lançada na revista *O país do vinho*, gravada em Portugal pelo barítono Joaquim Ramos e pela soprano Medina de Souza (disco Gramofone No. 64.334) e no Brasil por Eduardo das Neves e Risoleta (disco Casa Edison No. 120.039), foi sucesso do carnaval de 1912.

Confirmando a importância dos gêneros musicais portugueses no carnaval carioca vem a marchinha portuguesa “A Baratinha”, de Mário São João Rabelo, a qual figura no disco da Casa Edison nº 121.320 como ‘Canção carnavalesca’, gravada por Bahiano e o corpo de coros da Casa Edison (1917), tornando-se grande sucesso no carnaval de 1918. Marchas portuguesas fizeram grande sucesso no Brasil até 1920.

Outra presença portuguesa marcante no carnaval carioca foi o Clube dos Democráticos, união luso-brasileira que em 1917 comemorou o seu jubileu de ouro com “Homenagem de Portugal ao Brasil” e “entrou na avenida cantando um lânguido fado cantado com muita alma, bem à feição da Alfama, acompanhado de duas guitarras, dois bandolins e dois violões”. (Jota Efegê, 1982, p. 30-1).

Na década de 30, a chamada “década de ouro” do carnaval brasileiro, temos dois sucessos que corroboram a presença portuguesa. A marchinha que foi um verdadeiro divisor de águas na carreira de Carmen Miranda, “Pra você gostar de mim” (Taí), gravado na RCA Victor em 1930 e sucesso do carnaval de 1931. E a marchinha “Salada Portuguesa”, de Vicente Paiva e Paulo Barbosa, gravada em 1934 na Odeon por Manoel Monteiro, sucesso do carnaval de 1935.

Carmen Miranda (Marco de Canaveses, Portugal 1909 – Beverly Hills, Los Angeles EUA, 1955) continua sendo a cantora brasileira que mais fez sucesso no exterior. Dona de um estilo absolutamente único e particular, tanto na maneira de cantar como na *performance* de palco, Carmen Miranda foi a portuguesa mais brasileira na história da música popular. Nas palavras da própria cantora:

Nasci em Portugal, mas me criei no Brasil e, portanto, considero-me brasileira. O local do nascimento não importa, nem sequer o sangue. O que importa é o que os americanos chamam de “environment”, a influência do país e dos costumes em que vivemos, se bem que sempre existe um grau de gratidão e fidelidade aos pais que nos geraram. Da minha parte, sou mais carioca, mais sambista de favela, mais carnavalesca do que cantora de fados. O sangue tem uma certa importância, mas só no temperamento, não na maneira de sentir as coisas. (Depoimento à jornalista e amiga pessoal Dulce Damasceno Brito na década de 1950, apud Brito: 1986)

Carmen veio para o Brasil com dez meses e oito dias, fixando-se com a família no Rio de Janeiro. Foi introduzida ao alto círculo do meio musical profissional carioca, em 1928, pelo o compositor e violonista Josué de Barros, que a levou para as rádios Sociedade e Educadora e para as gravadoras Brunswick e Victor. O primeiro sucesso de disco veio com a marcha “Iaiá Ioiô”, de Josué de Barros, lançado pela Victor para o carnaval de 1930, mas a fama veio com o estouro com a marchinha “Pra Você Gostar de Mim (Taf)”, de Joubert de Carvalho, que bateu recordes de venda, com 36.000 cópias. A partir daí, “a pequena notável” gravou diversos discos, atuou em revista musical, cinema, trabalhou em dupla com sua irmã Aurora, e fez diversas *tournées* pelo exterior. Apresentou-se no lendário Cassino da Urca, onde, em 1938, usou pela primeira vez o traje de baiana que a celebrizaria mundo afora. Foi no Cassino onde conheceu o empresário norte-americano Lee Schubert, que a convenceu a ir para os Estados Unidos. Acompanhada pelo Bando da Lua, a maior estrela do Brasil deixou uma legião de fãs chorando na sua despedida, e chegou aos Estados Unidos em 1939, no início da Segunda Guerra Mundial. Representou o Brasil exótico na figura da baiana com bananas e balangandãs, atendendo às necessidades fantasiosas e consumistas do povo norte-americano. Em pouco tempo fez participações em programas de grande audiência, cantando músicas como “Mamãe eu quero”, “Tico-tico no fubá”,

“O que é que a baiana tem?” e “South American Way”. Esta última, composta para a revista *Street of Paris* por Al Dubin e Jimmy Mac Hugh, foi adaptada para o ritmo brasileiro pelo Bando da Lua e Garoto e recebeu versos em português de Aloysio de Oliveira.

Um dos episódios marcantes de sua vida foi sua rápida visita ao Brasil, em 1940, ocasião em que foi recebida pela população com euforia no cais e na Avenida Rio Branco, mas, no entanto, tratada com indiferença e frieza pelo público do Cassino da Urca. Algumas biografias contam que Carmen Miranda foi recebida sob vaias em um show no Cassino da Urca, que abriu cantando “South American Way”.

Arrasada, Carmen suspendeu a temporada e em seguida retornou à carga cantando músicas em que rebateu as críticas, “Disseram que Voltei Americanizada”, “Disso é que eu gosto”, “Voltei pro morro”, todas de Vicente Paiva e Luis Peixoto. Depois de episódio amargo, porém vitorioso, e tendo na bagagem a participação em 6 filmes brasileiros e inúmeros sucessos gravados, Carmen radicou-se nos EUA., dando continuidade à sua carreira de cantora e atriz de cinema e televisão. Entre 1940 e 1953 participou de 14 filmes de Hollywood e celebrou-se como a “Brazilian Bombshell”. Carmen se tornou um fenômeno nos EUA, onde chegou a ser a segunda estrela mais bem paga de Hollywood.

A notícia da morte de Carmen Miranda, em Beverly Hills, paralizou o Brasil. Seu corpo foi embalsamado e levado de avião para o Rio de Janeiro, onde foi velado na Câmara dos Vereadores. Uma multidão de um milhão de pessoas (quase metade da população carioca) seguiu o cortejo de seu enterro. Deixou 281 gravações brasileiras e 32 americanas. Seu acervo está preservado no Museu Carmen Miranda, no Rio de Janeiro. Carmen continuou sendo sempre lembrada por meio de shows e discos de homenagens, filmes, documentários sobre sua vida – como o premiado *Banana Is My Business* (1995), de Helena Solberg. Em 2005, Marília Pera fez temporada com o show *Carmen Miranda*, no Teatro João Caetano.

Enquanto Carmen Miranda foi a portuguesa que encarnou a alma brasileira, Amália Rodrigues foi a portuguesa que restituiu a

alma lusa à cidade com o maior contingente de imigrantes portugueses do Brasil.

Amália Rodrigues (Lisboa, 1920 – 1999), a eterna rainha do fado lembrada até hoje por seu emblemático sucesso “Numa casa portuguesa”, nasceu numa família pobre e numerosa, que, vinda da Beira Baixa, tentava a sorte na capital. Seus primeiros contatos com o Brasil se deram na década de 1940, intensificando-se a partir da década de 1960 até 1980. Viajou pela primeira vez para o Brasil em 1944, atuando no Cassino de Copacabana, no show para ela concebido *Numa Aldeia Portuguesa*, e ainda em festas e na rádio. Atingiu tamanho sucesso que a sua estada de seis semanas é prolongada por três meses. Regressou ao Brasil no ano seguinte, permanecendo por dez meses, com a Companhia de Revistas Amália Rodrigues. No Teatro República, no Rio de Janeiro, Amália foi vedete de revista e opereta, atuando também no Cassino de Copacabana nos dias de folga da companhia. Na revista *Boa Nova*, estreada no Teatro República, interpreta seis canções, das quais o “Fado Carioca”, de Frederico Valério, mais conhecido por “Fado Xuxu”, foi o ponto alto da revista. Foi na opereta Rosa Cantadeira, que interpretou três fados que se tornaram clássicos de sua carreira: “Fado do Ciúme”, “Perseguição” (o ex-libris de Amália no Brasil) e “Ai Mouraria”. Ainda em 1945 Amália grava os seus primeiros discos, oito 78 RPM com um total de 16 gravações, para a editora brasileira Continental. Tais gravações foram editadas, em 1995, em CD, intitulado *Pela Primeira Vez - Rio de Janeiro 1945*. Quatro de seus fados clássicos gravados na década de 1940 foram relançados em LP, em 1966, com a orquestra de Joaquim Luís Gomes e o conjunto de guitarras de Raul Nery: “Fado do Ciúme”, “Não Sei Porque Te Foste Embora”, “Só à Noitinha” e “Maria da Cruz”.

Seu casamento no Rio de Janeiro, em 1961, com o engenheiro brasileiro César Seabra, intensifica suas relações com o Brasil. Embora continuando a residir em Portugal, Amália realizou, sempre com muito sucesso, diversas *tournées* no Brasil – 1975, 1979, 1981 e 1983; homenageada em 1990. Alguns de seus melhores registros ao vivo foram feitos no Brasil, como *Amália ao vivo no Canecão*, grandioso espetáculo com orquestra e coro realizado na

década de 1970 na famosa casa de espetáculos carioca, editado em LP em 1976.

Memorável evento revela extraordinária relação de Amália com a cultura brasileira. A cantora costumava receber em sua casa músicos e poetas, em longas noites de tertúlias poético-musicais. Vinícius de Moraes, encontrava-se de passagem em Lisboa rumo à Itália, onde despenderia o Natal de 1968. Amália preparou uma festa de despedida em homenagem ao poeta da bossa nova, na noite de 19 de dezembro, juntamente com seus convidados de costume – Natália Correia, José Carlos Ary dos Santos e David Mourão Ferreira. Excepcional serão na residência de Amália, com a participação de Vinícius de Moraes, ficou registrado para a história da música luso-brasileira graças à casualidade da presença de Hugo Ribeiro, o engenheiro de som da Valentim de Carvalho. Os melhores momentos de tal sarau foram lançados no álbum duplo LP *Amália e Vinícius*, em 1970, competentemente editado por Hugo Ribeiro, no qual as regravações feitas em estúdio por Amália Rodrigues, de alguns fados, devido à exigências técnicas, passam imperceptíveis e não prejudicam a evocação do álbum como documento histórico. (Figura 2)

Prova recente de que Amália Rodrigues permanece viva na memória do público carioca foi o grande sucesso obtido pelo comovente espetáculo, realizado no Canecão em 2001, no qual a grande atriz brasileira Bibi Ferreira encarnou magistralmente a eterna rainha do fado.

Nesse panorama musical sobre a presença portuguesa no Rio de Janeiro buscamos comentar as principais características estilísticas, gêneros, repertórios, tipos populares e personalidades artísticas. De Marcos Portugal destacando-se na época de D. João VI, Arthur Napoleão implementando a vida musical do Segundo Império e da Primeira República, até Carmen Miranda cristalizando uma brasilidade tropical na primeira metade do séc. XX e Amália Rodrigues resgatando a nossa alma lusa. Quanto aos gêneros musicais, desde nossa raiz lírica da modinha até nossa alegria lúdica, que se expressa no carnaval, nosso cantar lânguido no fado, e nosso

cantar coreográfico na marchinha, nossa infância nas cirandas e nossa religiosidade nas pastoras; todas essas vivências permeadas de intensa hibridação com os outros grupos étnico-culturais. À guisa de conclusão, ressalto especialmente o multiculturalismo como um traço fundamental da portugalidade, e portanto, de sua influência na cultura musical do Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII* (uma pesquisa histórica e bibliográfica). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BÉHAGUE, Gerard. *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/ 1596: Two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* (Tulane University) vol. 4 (1968).
- BRITO, Dulce Damasceno de. *O ABC de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.
- CARDOSO, André. *Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CORREIA, Maria Helena. A Música na época de D. João V. *Revista do Instituto Camões*, vol. 20 e 21, julho – outubro 1990.
- CRUZ, Manoel Ivo. *Marcos Portugal: bibliografiã discografiã*. ArteUnesp, vol. 6, 1990, p.72.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. 3 vols. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, 1921. 5 vols.
- FREITAS, Divaldo Gaspar. Os presépios em Portugal e no Brasil. *Ocidente* no. 40 (Lisboa, 1961).
- FREYRE, Gilberto; MAIOR, Mario Souto. *Carnaval: de onde veio? Como era? Como evoluiu? Grandes Acontecimentos da História*. São Paulo (9): 81-91, fev. 1974.

- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs & Cia., 1934.
- JOTA EFEGÊ. *Figuras e Coisa do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- LAMAS, Dulce Martins. *Contribuição de Portugal ao Folclore Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. do Jornal do Comércio, 1954; reimpr. in Boletim da Junta da Província de Extremadura, Lisboa, 1962.
- _____. *Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Ed., 1978.
- LIMA, Edilson. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de Doutorado, Universidade da Califórnia, Los Angeles, 1994.
- MANZO, José Maria Campos. *A História da música de Carnaval - Fase mecânica*, 1994, disponível no site http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_03.shtml.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MONTEIRO NETO, Antonio Campos. Marcos Portugal x José Maurício: o embate que não houve. *Movimento* (São Paulo), 2005, p. 3-5.
- MORAIS, Manuel. *Modinhas, Lundus e Canções, com acompanhamento de Viola e Guitarra Portuguesa, séculos XVIII-XIX* (Prefácio de Rui Vieira Nery). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2000.
- PASCOAL, Ednéa de Marco. *As pastorinhas; estudo do folclore angrense*. Angra dos Reis: Gráfica Olímpica Editora, 1975.
- PAZ, Ermelinda. *As Pastorinhas do Realengo*. Monografia (1983) disponível no site <http://usuarios.uninet.com.br/~ermepaz/livros/pastorinhas.pdf>. Publicado sem as ilustrações, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1987.
- PINAUD, Pedro & VOLPE, Maria Alice. "A modinha e o lundu no séc. XVIII: problemas de integração entre musicologia e práticas interpretativas". *Jornadas de Iniciação Científica, Artística e Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 2004.

- RIBEIRO, Manuel da Paixão. *Nova arte da viola; que ensina a tocá-la com fundamento sem mestre*. Coimbra, Real Oficina da Universidade, 1789.
- RODRIGUES, Amália. Site oficial <http://www.amalia.com>.
- SANTOS, Maria Luisa Queiroz Amâncio dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- SARRAUTE, Jean Paul. *Marcos Portugal: Ensaio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro, Ed. Tinhorão, 1976.
- _____. Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto) 3ª. ed. Petrópolis, Vozes, 1978.
- VIEIRA, Ernesto. Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico, vol. 5, p. 1013-1015. Lisboa: João Romano Torres, 1904-1915.
- VILLA-LOBOS, Bárbara. Visões e Perspectivas de Investigação da Música e Personalidade de Marcos Portugal (1762-1830). *Anais do Congresso Internacional Brasil-Europa 500 Anos: Música e Visões*. Colônia, Alemanha: Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes, 2000.
- VOLPE, Maria Alice. Representações musicais do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. In José Machado PAIS, Joaquim Pai de BRITO, Mário Vieira de CARVALHO (org.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais/ Universidade de Lisboa, 2004.
- ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. *Pastorinhas de São João* (Dissert. Mestrado). Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1987.

Notas

¹ A folclorista Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade, pesquisou os pastoris em diversas regiões do Brasil.

² Tal folguedo ou dança dramática estrutura-se em 3 atos. Ato I compõe-se de dois quadros, no primeiro dá-se o anúncio do nascimento de Jesus e no segundo,

a tentação da Fúria sobre a Libertina. Ato II representa a Adoração dos Pastores e dos Reis Magos. Ato III dá-se a Morte da Libertina e Apoteose final. Os participantes são divididos em dois cordões: vermelho (mestra) e azul (contramestra). A história é cantada, contada musicalmente e representada com danças e gestos.

³ No Nordeste o folguedo costuma chamar-se Pastoril, Lapinha, Presepes, Presépios ou ainda Bailes Pastoris.

⁴ O ponteadado consiste em tanger cada corda sucessivamente, por meio do uso independente de cada dedo da mão direita. O rasgado consiste em golpear todas as cordas em um só movimento. A indicação “rasgado” consta logo abaixo do título da modinha no. 17 “Ninguém morra de ciúme”, da referida coleção de manuscritos *Modinhas do Brasil* da Biblioteca da Ajuda.

⁵ Trata-se de: Cântico em Honra do Santíssimo Sacramento *O salutaris Hostia* (1800); Cântico para antes da Bênção do Santíssimo Sacramento *Tantum ergo* (1800); Hino de Ação de Graças *Té Deum laudamus* (1802); Hino de São João Batista *Domine in virtute tua* (1813); Seqüência da Missa de Corpus Christi *Lauda Sion* (1813); Matinas de Pentecostes *Cum compleverunt dies* (1815); Missa Fúnebre, em Mi bemol maior *Requiem æternam* (1816); Kyrie e Gloria da Missa, em Dó maior *Kyrie eleison* (1818); Antífona para o Domingo da Ressurreição *Hæc dies* (1820); Ordinário da Missa, em Sol maior *Kyrie eleison* (1824); Abertura, em Ré maior (s.d.); Ordinário da Missa, em Mi bemol maior *Kyrie eleison* (s.d.); Salmo 109, para Vésperas de Nossa Senhora *Dixit Dominus* (s.d.); Salmo 112, para Vésperas de Nossa Senhora *Laudate pueri* (s.d.); Salmo 121, para Vésperas de Nossa Senhora *Lætatus sum* (s.d.); Salmo 126, para Vésperas de Nossa Senhora *Nisi Dominus* (s.d.); Salmo 147, para Vésperas de Nossa Senhora *Lauda Jerusalem* (s.d.). Com exceção do *Hæc Dies*, todas as datas de composição foram estimadas pelo musicólogo português António José Marques, cf. site do Acervo Musical do Cabido Metropolitano <http://www.acmerj.com.br>.

⁶ Saloia: Camponesa dos arredores de Lisboa; Pessoa sem educação.

Resumo

Panorama histórico-musical da presença portuguesa no Rio de Janeiro, desde o período colonial até a atualidade, abordando características estilísticas, gêneros musicais, formas de sociabilidade, tipos populares e personalidades artísticas, revelando o multiculturalismo como o traço fundamental da portugalidade e sua influência.

Palavras-chave: música erudita, folclórica e popular urbana; séc. XVIII; séc. XIX; séc. XX; relações Brasil e Portugal; multiculturalismo

Abstract

Historical view of the Portuguese presence in Rio de Janeiro concerning music, since Colonial times until the present, discussing stylistic characteristics, musical genres, modes of sociability, popular characters, and artistic figures, aiming to reveal multiculturalism as the Portuguese blueprint.

Key-words: classical, folkloric, popular and urban music; 18th, 19th and 20th Centuries; Brazil and Portugal relationship.

150

CIRANDA

CHOREOGRAFICA

À Ex.^{ma} Sra.^s D. Albertina de Passos e Souza.

Allegretto

69

Es-ta mo-da da Ci-ran-da é u-ma mo-da bem li-gei-ra; es-ta
 mo-da da Ci-ran-da é u-ma mo-da bem li-gei-ra; faz au-
 dar as ra-pa-ri-gas co-mo o tri-go na jo-ei-ra. faz au-
 dar as ra-pa-ri-gas co-mo o tri-go na jo-ei-ra.

Exemplo Musical 1
 "Ciranda" (excerto) in
*Cancioneiro de Músicas
 Populares, coleção recolhida
 e escrupulosamente
 trasladada para canto e piano
 por Cesar A. das Neves,
 coordenada a parte poética
 por Gualdino de Campos,
 prefaciado por Teófilo Braga.*
 Porto: Tipografia Ocidental,
 1893-9.

CANNA VERDE

CHOREOGRAFICA

Chala de S. Martinho de Dama, districto de Braga.

À Ex.^{ma} Sra.^s D. Elisa Carqueja.

5

Ou mi-nha can-ni-nha ver-de, oh meu Se-nhor do
 fim! oh mi-nha can-ni-nha ver-de, oh meu Se-nhor do Bom-fim! Lia-

Exemplo Musical 2
 "Cana verde" (excerto) in
*Cancioneiro de Músicas
 Populares, coleção recolhida
 e escrupulosamente
 trasladada para canto e piano
 por Cesar A. das Neves,
 coordenada a parte poética
 por Gualdino de Campos,
 prefaciado por Teófilo Braga.*
 Porto: Tipografia Ocidental,
 1893-9.

Caninha verde

Andantino

Ca-ni-nha ver-de, oh mi-nha ca-ni-nha ver-de, por cau-
 Plan-tei a ca-na, na bel-ra do Pi-ra-fim, e a mar-
 ta da ca-na ver-de, que f'meu tris-te pa-de-
 ve-da foi in-gra-ta, plan-tei e a não bro-tou.

Exemplo Musical 3
 "Caninha verde" recolhida por
 Luciano Gallet em 1927 in
Estudos de Folclore. Rio de
 Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

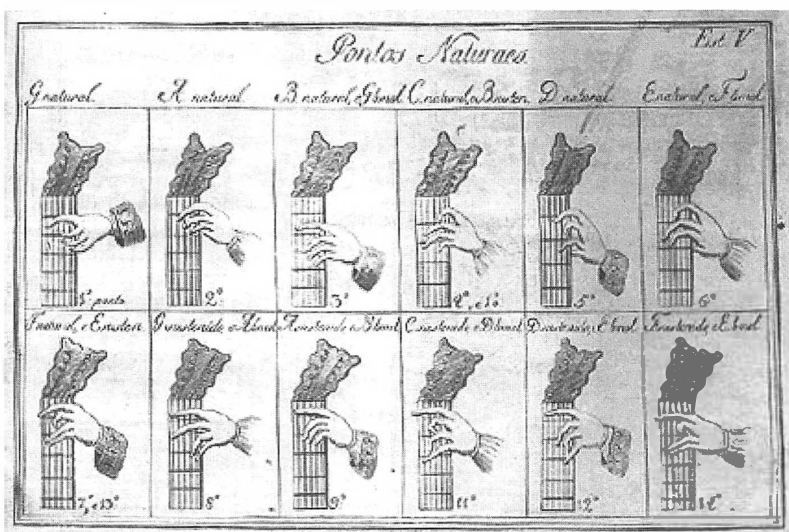


Figura 1

Manoel da Paixão RIBEIRO. *Nova Arte de Viola, que ensina a tocá-la com fundamento sem mestre*. Coimbra: Real Oficina da Universidade, 1789.

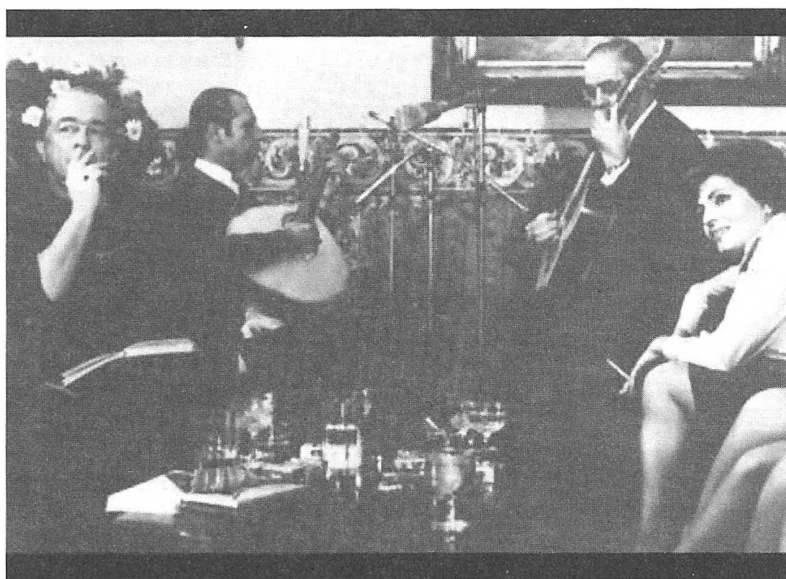


Figura 2

Vinícius de Moraes em casa de Amália Rodrigues, Rua São Bento 193 – Lisboa, 19 dezembro 1968.