

MÚSICA

**NOVAS MÚSICAS DADAS DE MIMO
AOS ASSINANTES: valsas,
periódicos oitocentistas e a prática
musical feminina nos salões do Rio
de Janeiro (1849-1878)**

SABRINA LÔBO DE MORAES



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**TESE DE DOUTORADO
FEVEREIRO DE 2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
CENTRO DE LETRAS E ARTES
DOUTORADO EM MÚSICA

NOVAS MÚSICAS DADAS DE MIMO AOS ASSINANTES: valsas, periódicos oitocentistas
e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)

SABRINA LÔBO DE MORAES

RIO DE JANEIRO, 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
CENTRO DE LETRAS E ARTES
DOUTORADO EM MÚSICA

SABRINA LÔBO DE MORAES

NOVAS MÚSICAS DADAS DE MIMO AOS ASSINANTES: valsas, periódicos oitocentistas
e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora, sob a orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa

RIO DE JANEIRO, 2021

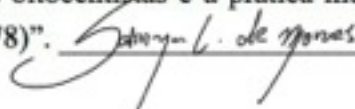
Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

M827 Moraes, Sabrina Lôbo de
Novas músicas dadas de mimo aos assinantes:
valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical
feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878) /
Sabrina Lôbo de Moraes. -- Rio de Janeiro, 2021.
263 f.

Orientador: Martha Tupinambá de Ulhôa .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2021.

1. Valsa. 2. Periódicos de variedades . 3.
Práticas domésticas . 4. Rio de Janeiro . 5.
Contexto feminino. I. Ulhôa , Martha Tupinambá de,
orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese "Novas músicas dadas de mimo aos assinantes:
valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de
Janeiro (1849-1878)".


Sabrina L. de Moraes



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**NOVAS MÚSICAS DADAS DE MIMO AOS ASSINANTES: valsas, periódicos
oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)**

por

Sabrina Lôbo de Moraes

BANCA EXAMINADORA

Prof.(^a) Dr.(^a) Martha Tupinambá de Ulhôa – orientador(a)

Prof.(^a) Dr.(^a) Maya Suemi Lemos

Prof.(^a) Dr.(^a) Luciana Pires de Sá Requião

Prof.(^a) Dr.(^a) Viviana Mônica Vermes

Prof.(^a) Dr.(^a) Luiz de França Costa Lima Neto

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2021

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, professora Dr. Martha Tupinambá de Ulhôa, pela generosidade e ensinamento.

Aos membros da banca pelas valiosas sugestões.

Aos meus colegas de doutorado pela amizade e apoio constante.

A Raphael do Nascimento Freitas pela ajuda com a editoração das partituras.

À equipe da Secretaria de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro pela presteza no atendimento.

Aos professores da UNIRIO pelas contribuições à pesquisa.

A minha mãe pelos esforços e apoio na realização desta longa etapa.

MORAES, Sabrina Lôbo de. *Novas músicas dadas de mimo aos assinantes: valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)*. 2021. 263 p. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

A tese trata da valsa nos periódicos de variedades que circularam na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A valsa desses periódicos se destinava à prática musical feminina das famílias abastadas em ambiente doméstico. O levantamento de dados e coleta de material foram feitos na Hemeroteca Digital Brasileira. O resultado das consultas ao acervo da Hemeroteca mostrou grande número de menções à valsa naquele período. A quantidade de fontes primárias nos indicou que ela foi bastante praticada e difundida na cidade. Porém, apesar da importância da valsa para a época e do vasto material, não encontramos estudos sobre sua prática no Rio de Janeiro daquele século. Os periódicos de variedades que utilizamos nesta pesquisa são: *A Marmota na Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e o *Jornal das Famílias*, estes ofereciam partituras aos seus assinantes. O recorte temporal da pesquisa levou em conta o período em que esses periódicos circularam entre os anos de 1849 a 1878. Realizamos o levantamento das peças que foram publicadas por eles e, dessas, tivemos acesso a 20 partituras de valsa na Biblioteca Nacional Digital. O modelo musicológico para a tese foi o estudo de Indira Marrero sobre as partituras em periódicos de Havana no século XIX. O objetivo foi identificar que valsas eram essas oferecidas pelos periódicos para prática doméstica. Para alcançarmos o objetivo, descrevemos a trajetória da imprensa no país e das publicações musicais nacionais. Discutimos sobre as práticas musicais femininas em ambiente doméstico, na qual as fontes nos apresentaram como referência um modelo de mulher branca educada e bem vestida ao piano. Na análise das valsas abordamos duas questões: uma sobre o grau de habilidade ao piano para execução dessas peças e, outra relacionada à existência de diferenças de gênero entre a escrita musical dos compositores e compositoras daquelas valsas. Por fim, pudemos observar que as discussões em torno da valsa, bem como as peças analisadas estão associadas ao contexto feminino daquela época. O grupo de valsas oferecidas pelos periódicos aos assinantes apresentam grau de dificuldade entre o iniciante e o intermediário com alguns trechos mais elaborados, que eram um desafio técnico onde aquelas pianistas poderiam mostrar toda sua habilidade musical.

Palavras-chave: Valsa. Rio de Janeiro. Prática Doméstica. Periódicos de Variedades. Partituras. Contexto Feminino.

MORAES, Sabrina Lôbo de. *Novas músicas dadas de mimo aos assinantes: valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)*. 2021. 263 p. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ABSTRACT

The thesis deals with waltz in the periodicals of varieties that circulated in the city of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century. The waltz of these periodicals was intended for the female musical practice of wealthy families in a domestic environment. The data and material collection were carried out at Hemeroteca Digital Brasileira. The consultations on the Hemeroteca showed us a great number of references to the waltz in that period. The number of primary sources indicated that it was widely practiced and widespread in the city. However, despite the importance of the waltz for that time and the vast material, we did not find studies on its practice in Rio de Janeiro at that century. The periodicals of varieties we have used in this research are: *A Marmota na Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e *Jornal das Famílias*, they offered sheet music to their subscribers. The time frame of the research was the period in which these periodicals had been circulating from 1849 to 1878. We surveyed the pieces that were published by them and, of these, we had access to 20 waltz scores at Biblioteca Nacional Digital. The musicological model for the thesis was the study by Indira Marrero about the scores in Havana periodicals at the 19th century. The objective was to identify what waltzes were those that were offered by the periodicals for domestic practice. To achieve the objective, we describe the trajectory of the press in the country and of the national musical publications. We discussed about female musical practices in domestic environment, where the sources showed as reference a model of an educated and well-dressed white woman at the piano. In the analysis of waltzes, we approached two questions: one about the degree of skill at the piano for playing these pieces, and the other related to the existence of gender differences between the musical writing of these waltzes compositions. Finally, we could observe that the discussions around the waltz, as well as the analyzed pieces are associated with the feminine context of that time. The group of waltzes offered by periodicals to subscribers has a degree of difficulty between the beginner and the intermediary with more elaborate passages that present a technical challenge where those pianists could show all their musical skills.

Key-words: Waltz. Rio de Janeiro. Domestic Practice. Periodicals of Varieties. Music Scores. Feminine Context.

MORAES, Sabrina Lôbo de. *Novas músicas dadas de mimo aos assinantes: valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)*. 2021. 263 p. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RESUMÉN

La tesis trata sobre el vals en las publicaciones periódicas de variedades que circularon en la ciudad de Río de Janeiro en la segunda mitad del siglo XIX. El vals de estas publicaciones estaba destinado a la práctica musical femenina de las familias adineradas en un entorno doméstico. La recolección de datos y material se llevó a cabo en la Hemeroteca Digital Brasileira. El resultado de las consultas con la colección de la Hemeroteca arrojó un gran número de menciones al vals en ese período. La cantidad de fuentes primarias indicó que se practicaba ampliamente y estaba muy extendido en la ciudad. Sin embargo, a pesar de la importancia del vals para la época y del vasto material, no encontramos estudios sobre su práctica en Río de Janeiro en ese momento. Las publicaciones periódicas de variedades que utilizamos en esta investigación son: *A Marmota na Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e *Jornal das Famílias*, estas ofrecieron partituras a sus suscriptores. El marco temporal de la investigación tuvo en cuenta el período en el que estas publicaciones circularon entre los años 1849 a 1878. Realizamos un relajamiento de las piezas que fueron publicadas por ellos y, de estas, tuvimos acceso a 20 partituras de vals en la Biblioteca Nacional Digital. El modelo musicológico de la tesis fue el estudio de Indira Marrero sobre las partituras de los periódicos habaneros del siglo XIX. El objetivo fue identificar qué vales ofrecían las publicaciones periódicas para la práctica doméstica. Para lograr el objetivo, describimos la trayectoria de la prensa en el país y de las publicaciones musicales nacionales. Discutimos sobre las prácticas musicales femeninas en el ámbito doméstico, en el las fuentes nos presentaron como referencia un modelo de mujer blanca educada y bien vestida al piano. En el análisis de los vales discutimos dos cuestiones: una sobre el grado de habilidad en el piano para tocar estas piezas, y otra relacionada con la existencia de diferencias de género entre la escritura musical de los compositores y las compositoras de esos vales. Finalmente, pudimos observar que las discusiones en torno al vals, así como las piezas analizadas, están asociadas al contexto femenino de esa época. El grupo de vales que ofrecen las publicaciones periódicas a los abonados tiene un grado de dificultad entre el principiante y el intermediario con unas secciones mas elaboradas que eran un desafío técnico donde aquellas pianistas pudieron mostrar toda su habilidad musical.

Palabras-clave: Vals. Río de Janeiro. Práctica Doméstica. Publicaciones Periódicas de Variedades. Partituras. Contexto Femenino.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da primeira edição da <i>Gazeta do Rio de Janeiro</i>	28
Figura 2 - Anúncio de Mme. C. Creten.....	31
Figura 3 - Anúncio de A Bella Fluminense.....	31
Figura 4 - Anúncio de J. Ruque Dourador.....	31
Figura 5 - Anúncio dos pianos do Depósito Universal.....	32
Figura 6 - Imagem do anúncio dos pianos Boisselot.....	33
Figura 7 - Capa do primeiro número do <i>A Marmota na Corte</i>	39
Figura 8 - Localização das tipografias de Paula Brito.....	42
Figura 9 - Capa do <i>Marmota Fluminense</i>	43
Figura 10 - Capa do <i>A Marmota</i>	43
Figura 11 - Capa do <i>A Rosa Brasileira</i>	45
Figura 12 - Localização das tipografias do <i>A Rosa Brasileira</i>	46
Figura 13 - Capa do primeiro número do <i>O Jornal das Senhoras</i>	49
Figura 14 - Localização das tipografias do <i>O Jornal das Senhoras</i>	50
Figura 15 - Capa do primeiro número do <i>Jornal das Famílias</i>	58
Figura 16 - Estampa de tapeçaria do <i>Jornal das Famílias</i>	59
Figura 17 - Contracapa da obra <i>Notícia da vida e das obras de J. Haydn</i>	65
Figura 18 - Partitura de uma modinha de Francisco de Sá Noronha editado por P. Laforge	68
Figura 19 - Estamparia do <i>O Jornal das Senhoras</i>	77
Figura 20 - Estamparia do <i>Jornal das Famílias</i>	78
Figura 21 - Partitura do “Romance” de Francisco de Sá Noronha.....	93
Figura 22 - Partitura da Polka “La Bizontine” de Justin Guillemin.....	96
Figura 23 - Padrão do acompanhamento da mão esquerda, “O Amor Paterno”.....	123
Figura 24 - Exemplo de período com frases regulares, “O Amor Paterno”.....	138
Figura 25 - Exemplo de variação de dinâmica do <i>p</i> ao <i>f</i> , “Os Laços do Hymeneo”.....	140
Figura 26 - Exemplo de crescendo, “Valse” de Bercioux.....	140

Figura 27 -Exemplo de mudança de clave na mão esquerda, “ O Amor Paterno”.....	146
Figura 28 -Exemplo de mudança de armadura da tonalidade de Ab para Eb, “Gertrude”.....	147
Figura 29 - Exemplo de tríades em bloco na mão direita. Primeira, segunda e terceira posição, “Les Bords de la Saône”.....	147
Figura 30 - Exemplo de tríades “quebradas” na mão esquerda. Na primeira e terceira posição, “O Amor Paterno”.....	148
Figura 31 - Exemplo de acorde de sétima diminuta, “Valse” [n. 3] Grossard.....	148
Figura 32 - Exemplo de cadência com terminação feminina no segundo tempo, “O Amor Paterno”.....	149
Figura 33 - Exemplo de acorde fraco (VI) resolvendo em acorde forte (V), “Cândida”	149
Figura 34 - Exemplo de Cadência terminando em tempo forte, “Les Bords de la Saône”.....	150
Figura 35 - Exemplo de tríades de tônica e dominante, “A Moreninha”.....	150
Figura 36 - Exemplo de ornamento, “O Amor Paterno”.....	151
Figura 37 - Exemplo de arpejo na melodia, “Valsa Pulada”.....	151
Figura 38 - Exemplo de arpejo, “Candida”.....	151
Figura 39 - Exemplo de técnica com dedos juntos 12345, “Margarida”.....	152
Figura 40 - Exemplo de técnica de alternância de dedos 1-3, “Margarida”.....	152
Figura 41 - Exemplo de escala cromática na melodia, “A Flor da Esperança”	153

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Músicas publicadas pelo <i>A Marmota na Corte</i>	85
Quadro 2 - Músicas publicadas pelo <i>O Jornal das Senhoras</i>	91
Quadro 3 - Músicas publicadas pelo <i>Jornal das Famílias</i>	94
Quadro 4 - Valsas publicadas pelo <i>A Marmota na Corte</i>	112
Quadro 5 - Valsas publicadas pelo <i>A Rosa Brasileira</i>	113
Quadro 6 - Valsas publicadas pelo <i>O Jornal das Senhoras</i>	114
Quadro 7 - Valsas publicadas pelo <i>Jornal das Famílias</i>	114
Quadro 8 : Dedicatórias nas valsas dos periódicos.....	131
Quadro 9 : Número de páginas, tonalidades e formas das valsas.....	135
Quadro 10 : Análise harmônica “A Valsa Pulada”.....	141
Quadro 11 : Análise harmônica “A Moreninha”.....	141
Quadro 12 : Análise harmônica “O Anjo dos Meus Sonhos”.....	141
Quadro 13 : Análise harmônica “Cândida”.....	141
Quadro 14 : Análise harmônica “O Amor Paterno”.....	142
Quadro 15 : Análise harmônica “Os Laços do Hymeneo”.....	142
Quadro 16 : Análise harmônica “O Amor Perfeito”.....	142
Quadro 17 : Análise harmônica “A Flor da Esperança”.....	142
Quadro 18 : Análise harmônica “As Lágrimas da Amizade”.....	142
Quadro 19 : Análise harmônica “Candinha”.....	143
Quadro 20 : Análise harmônica “Valse” de ‘Bercioux.....	143
Quadro 21 : Análise harmônica “Les Bords de la Saône”.....	143
Quadro 22 : Análise harmônica “Gertrude”.....	144
Quadro 23 : Análise harmônica “Valse [n.1] (Grossard)”.....	144
Quadro 24 : Análise harmônica “Valse [n.2] (Grossard)”.....	144
Quadro 25 : Análise harmônica “Valse [n.3] (Grossard)”.....	144
Quadro 26 : Análise harmônica “Margarida”.....	145
Quadro 27 : Análise harmônica “Rosa”.....	145

Quadro 28: Análise harmônica “A Grande Valsa”.....	145
Quadro 29: Análise harmônica “Valse Villageoise”.....	145

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Menções século XIX	101
Gráfico 2 - Menções século XX	103
Gráfico 3 - Comparativo entre gêneros musicais no século XIX.....	104

LISTA DE ANEXOS

ANEXOS	169
ANEXO A - A Música no Brasil e um Tratado de Harmonia.....	171
ANEXO B - Sobre as Claves da Música.....	179
ANEXO C - A Dança.....	185
ANEXO D - Dos Bailes.....	191
ANEXO E - A Dança.....	197
ANEXO F - “A Valsa Pulada” de José Joaquim Goyanno.....	201
ANEXO G - “A Moreninha” de Geraldo Antônio Horta.....	208
ANEXO H - “O Anjo dos Meus Sonhos” de Geraldo Antônio Horta.....	209
ANEXO I - “Cândida” de Geraldo Antônio Horta.....	211
ANEXO J - “O Amor Paterno” de Francisco José Lopes.....	216
ANEXO K - “Os Laços do Hymeneo” de Francisco José Lopes.....	218
ANEXO L - “O Amor Perfeito” de Francisco José Lopes.....	221
ANEXO M - “A Flor da Esperança” de Francisca Pinheiro de Aguiar.....	224
ANEXO N - “As Lágrimas da Amizade” de Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo...	228
ANEXO O - “Candinha” de Francisco Sá Noronha.....	230
ANEXO P - “Valse” de Charles Berciouxx.....	232
ANEXO Q - “Les Bords de la Saône” de Ernest Gaillardyy.....	234
ANEXO R - “Gertrude” de Leon Pascal Gerville.....	241
ANEXO S - “Valse” [n. 1] de Melle. Félice Grossard.....	247
ANEXO T - “Valse” [n. 2] de Melle. Félice Grossard.....	249
ANEXO U - “Valse ” [n. 3] de Melle. Félice Grossard.....	250
ANEXO V - “Margarida” de Ernesto Poignée.....	253
ANEXO W - “Rosa” de Ernesto Poignée.....	257
ANEXO X - “A Grande Valsa” de Estevão Shamrock.....	261
ANEXO Y - “Valse Villageoise” de Etienne Shamrock.....	262

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
2 PERIÓDICOS DE VARIEDADES QUE PUBLICARAM PARTITURAS.....	26
2.1 A imprensa no Rio de Janeiro e seu contexto.....	26
2.2 Quatro periódicos de variedades	38
2.2.1 <i>A Marmota na Corte</i>	39
2.2.2 <i>A Rosa Brasileira: Jornal Recreativo</i>	45
2.2.3 <i>O Jornal das Senhoras</i>	49
2.2.4 <i>Jornal das Famílias</i>	57
3 AS PARTITURAS DOS PERIÓDICOS.....	63
3.1 Sobre a impressão musical no Brasil no século XIX.....	63
3.2 Partituras no ambiente doméstico.....	73
3.3 As partituras em quatro periódicos de variedades.....	81
3.3.1 No <i>A Marmota na Corte</i>	81
3.3.2 No <i>A Rosa Brasileira</i>	90
3.3.3 No <i>O Jornal das Senhoras</i>	90
3.3.4 No <i>Jornal das Famílias</i>	94
4 A VALSA NOS PERIÓDICOS.....	98
4.1 As buscas e os resultados encontrados nos periódicos.....	99
4.2 Divulgação e comentários	105
4.3 As valsas publicadas em quatro periódicos de variedades.....	111
4.3.1 Compositores, valsas e dedicatórias	118
4.3.1.1 José Joaquim Goyanno	118
4.3.1.2 Geraldo Antônio Horta	120
4.3.1.3 Francisco José Lopes.....	122
4.3.1.4 Francisca Pinheiro de Aguiar.....	125
4.3.1.5 Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo.....	127
4.3.1.6 Francisco de Sá Noronha.....	128
4.3.1.7 Leon Pascal Gerville.....	129

4.3.1.8 Melle. Félice Grossard.....	130
4.3.1.9 Ernest Poignée.....	130
4.3.1.10 Estevão ou Etienne Shamrock.....	130
4.3.1.11 Dedicatórias.....	131
4.3.2 Análise das valsas.....	132
4.3.2.1 Elementos do nível de dificuldade ao piano.....	132
4.3.2.2 Características musicais femininas e masculinas.....	134
4.3.2.3 Análise.....	135
4.3.2.3.1 Número de páginas.....	136
4.3.2.3.2 Tonalidades.....	136
4.3.2.3.3 Forma.....	137
4.3.2.3.4 Andamento, expressão e dinâmica.....	139
4.3.2.3.5 Harmonia.....	140
4.3.2.3.6 Melodia.....	150
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS.....	160
ANEXOS.....	169

1 INTRODUÇÃO

A tese tem como objeto a valsa na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A temática foi sugerida pela Professora Doutora Martha Ulhôa que também estava pesquisando o assunto. Embora tivesse afinidade com os estudos e pesquisas sobre música urbana, desconhecia o universo da valsa. Da mesma forma, a falta de afinidade com os estudos sobre o contexto das peças para piano e sua didática, foram inicialmente um desafio. Pois, como experiência musical este instrumento não faz parte de minhas práticas, que estão ligadas ao violão, educação musical, produção de música eletrônica e ao canto coral.

Para problematizarmos a pesquisa e termos mais clareza de sua delimitação, buscamos por livros, trabalhos acadêmicos e impressos do século XIX que contivessem alguma informação sobre o objeto.

Publicados no Brasil, existem alguns livros que abordam a música e a dança no século XIX. Esses descrevem a valsa de um modo abrangente, contêm seções sobre diversos gêneros praticados naquela época. Dentre eles citamos: O livro de Bruno Kiefer, *Música e Dança Popular sua Influência na Música Erudita* (1983) e, o livro de Jairo Severiano, *Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade* (2009).

O livro do musicólogo Bruno Kiefer (1923-1987) faz parte de seus estudos sobre história da música brasileira. Nele o autor aborda os principais gêneros de música popular dançante encontrados nos centros urbanos brasileiros desde o século XIX: valsa, polca, habanera, schottisch, mazurca, quadrilha, choro, tango brasileiro e o maxixe. A valsa é o primeiro gênero discutido pelo autor no capítulo intitulado: Danças europeias nacionalizadas durante o século XIX. Nessa parte, o autor traça a trajetória da valsa desde os primórdios na Áustria até os registros das primeiras composições feitas no Brasil. Trata de relatos e descrições encontradas na literatura acerca da prática do gênero no período imperial. Por fim, o autor levanta algumas questões sobre a origem da valsa difundida no país e discute a dificuldade de encontrar algum elemento que indique a sua nacionalização naquela época. Foram lançadas apenas duas edições do livro, a primeira em 1979 e a segunda em 1983. Apesar de ser um livro pequeno de apenas 61 páginas, ele é um trabalho muito importante para os estudos em música popular urbana. Bruno Kiefer nos apresenta sua pesquisa e reflexões sobre os gêneros que ajudaram a formar a música brasileira.

O livro de Jairo Severiano traz um panorama geral da história da música popular brasileira desde o final do século XVIII. Ele o organizou em quatro partes: a primeira intitulada A formação (1770-1928); a segunda A consolidação 1929-1945); a terceira A transição (1946-1957) e; a quarta e última A modernização (1958-). No terceiro capítulo da primeira parte o historiador faz uma explanação sobre a valsa. Discorre sobre a chegada do gênero dançante ao país e cita rapidamente suas origens europeias. Trata também de forma abrangente das valsas brasileiras, da valsa de origem francesa divulgada pelo editor Pierre Laforge e da chegada das valsas vienenses por volta do ano 1841. Encerra o assunto citando alguns dos autores brasileiros que compuseram valsas no século XIX tais como: Cândido Inácio da Silva, José Joaquim Goiano, Henrique Alves de Mesquita, Antônio dos Santos Bocot, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. (SEVERIANO, 2009, p. 24).

Em se tratando de trabalhos acadêmicos, encontramos três pesquisas nacionais que têm como tema o estudo das valsas de Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Alberto Nepomuceno. Uma delas é a dissertação *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone* de Marcelo Novaes Machado de 2004, as outras duas são as teses *Valsas de Radamés Gnattali* de Nadge Naira Alvares de 2006 e *Aspectos intertextuais, formais e de humor nas valsas humorísticas de Alberto Nepomuceno* de Ana Carolina Manfrinato de 2019.

Com relação aos impressos daquela época, consultamos o portal de periódicos Hemeroteca Digital Brasileira e o acervo disponível na Biblioteca Nacional Digital. A quantidade de material relacionado à valsa nessas fontes é bem grande, indicando que ela teve muita relevância no cenário musical carioca naquela época. Apesar disto, não encontramos estudos referentes ao gênero naquele contexto da cidade do Rio de Janeiro no século XIX. Sendo assim, percebemos a necessidade de pesquisarmos esse tema em específico. A valsa foi importante nas práticas musicais domésticas durante aquele século e ainda não havia sido explorada a nível acadêmico.

Os textos das críticas nos periódicos a chamavam de impura, perigosa e até indecente. Esse ponto de vista estava relacionado a sua coreografia de par enlaçado que afrontava a moral e os bons costumes. Nessa perspectiva, o senso comum daquela época aceitava a valsa, porém, com certa cautela. Então, se a valsa era considerada inapropriada, por que a grande quantidade de menções a ela naqueles jornais e periódicos?

No século XIX, o período em que a valsa esteve em evidência foi a segunda metade como discutiremos mais à frente ao tratar dos dados. Época que coincidiu com o Segundo Reinado. Assim, nossa hipótese inicial era a de que essa grande quantidade teria relação com a imitação dos hábitos da nobreza, pois nossas referências afirmam que a valsa foi muito cultuada pela realeza. De acordo com Pinho, D. Pedro II tinha apreço pela dança: “O Imperador, rapazinho e solteiro, que gostava de festas e esquentava as juntas em quadrilhas e valsas [...]” (PINHO, 1970, p. 135). O gosto pela dança marcou todo seu reinado e a valsa apareceu como símbolo do Segundo Reinado: “A valsa firmava seu império. Enquanto D. Teresa Cristina, claudicando no compasso cadenciado, volteava com cuidados ao braço de Paes Barreto e do futuro Conde de Tocantins, D. Pedro rodopiava com a bonita Viscondessa de Mont’Alegre [...]” (PINHO, 1970, p. 139). No entanto, apesar da correlação imediata, esta nossa primeira hipótese foi se enfraquecendo conforme íamos nos aprofundando na pesquisa.

Continuando nossas buscas, selecionamos aleatoriamente algumas dessas menções para termos um panorama inicial do que se tratavam. Observamos que a palavra valsa constava em: comentários sobre composições, textos literários (poesias, contos, folhetins, chistes), repertório de espetáculo, anúncios de óperas e peças teatrais em que se incluía a valsa nos intervalos, valsas recebidas pelo periódico, anúncios de venda de partitura, pequenas referências à dança e, até currículo de escola onde a valsa aparece como integrante da disciplina de dança.

Conforme fomos avançando na coleta de material, nos deparamos também com anúncios de partituras que seriam distribuídas com exemplares dos periódicos. Como por exemplo o anúncio da distribuição de uma valsa do compositor Geraldo Horta aos assinantes da *Marmota na Corte*.

Com este número distribuí-se a linda valsa n. 3 intitulada - Delícias de São Cristóvão - dedicada à Ema. Sra. D. Augusta Umbelina Simonsen; é uma das belas inspirações do Sr. Geraldo Antônio Horta! A que fica no prelo também é de muito gosto, e de fácil execução. Sendo hoje dia de S. João, fazemos um brinde às jovens pianistas dando-lhes nas “Delícias de S. Cristóvão” mais um inocente recreio.¹

¹ Aos nossos assinantes. *Marmota na Corte*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 169, p. 1, 24 jun. 1851. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1851_00169.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

Observamos uma certa frequência desses anúncios. O que também nos chamou a atenção. Nesse ponto, voltamos o foco para esses periódicos, bem como, as partituras de valsa que foram publicadas por eles. Existiram diferentes tipos de periódicos e, foi necessário entendermos essas diferenças para definirmos quais seriam relevantes à pesquisa.

Os primeiros periódicos musicais que surgiram no Brasil continham somente partituras. A partir da segunda metade do século XIX surgiram também periódicos contendo textos além da publicação de partituras. Neste panorama, passaram a coexistir diversos tipos de periódicos que abordavam música.

Rosa Zamith, em sua pesquisa sobre a quadrilha no oitocentos, utilizou os periódicos daquela época como uma de suas fontes. Dos periódicos que divulgavam música, ela os classificou em três grupos: Os que tratavam de assuntos musicais; os especializados em editar partituras e; os de variedades que distribuíam partituras intercaladas no exemplar ou como anexo. (ZAMITH, 2011, p. 20).

Dos periódicos especializados em publicar partituras, esses começaram a ser impressos no Brasil nos anos 1830. De acordo com as pesquisas de Mercedes Reis Pequeno, o primeiro de que se tem notícia foi publicado em 1834 intitulado *Lyra de Apollo Brasileiro*. Três anos depois (1837), surgiu a *Terpschore Brasileira - uma coleção de valsas e contradanças* (PEQUENO, 1977). A *Terpschore* foi publicada pelo músico alemão João Bartolomeu Klier, que começou suas atividades como editor em 1834 quando encomendara a Pierre Laforge a impressão das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. (PEQUENO, 1977, p. 352-353).

Além desses, existiram outros periódicos musicais brasileiros que circularam no Rio de Janeiro naquela época como *Philo-Harmônico*, *O Brasil Musical*, *Ramalhete das Damas*, *A Revista Musical e de Belas Artes e Gazeta Musical*. Os periódicos de variedades que distribuíam partituras citados pelas referências foram: *A Marmota na Corte*, *O Jornal das Senhoras*, *A Rosa Brasileira* e *Jornal das Famílias*.

Alguns deles estão disponíveis no acervo digital da Biblioteca Nacional. Assim, optamos por utilizar como fonte principal estes quatro periódicos de variedades pois foram os únicos que tivemos acesso à quase totalidade dos exemplares na Hemeroteca. Observamos, que além das partituras de valsa, eles possuíam outros conteúdos que seriam de muito valor para nossa investigação. Neles encontramos também comentários sobre bailes e outros

eventos sociais, textos sobre teoria musical, iconografia, críticas e literatura sobre a valsa ou que se relacionavam com ela.

Além de nos fornecerem informações sobre a valsa, notamos que esses quatro periódicos têm em comum a publicação de assuntos destinados ao público feminino das classes mais abastadas. E, da mesma forma, as partituras por eles distribuídas também se destinavam à elas. Essas eram peças para piano, ou piano e canto para execução em saraus domésticos.

Em vista disso, fomos em busca de referências sobre as práticas musicais em ambiente doméstico daquela época. Essas poderiam nos fundamentar sobre a valsa naquele contexto. No entanto, como aconteceu com uma bibliografia nacional sobre a valsa, tivemos dificuldades em encontrar referências sobre o assunto. Situação na qual outros pesquisadores podem se deparar devido à escassez de pesquisas do tipo, como comentam Dahlhaus e Tacuchian.

O musicólogo alemão Carl Dahlhaus afirma que o concerto privado foi negligenciado por parte dos estudos eruditos e populares por três motivos: um preconceito inconsciente por parte dos historiadores que foi gerado pela oposição entre estudos da burguesia e das tradições aristocráticas; o hábito de procurar no passado os antecedentes da história do presente, cuja base está na cultura do concerto musical público e; finalmente, pela lacuna de documentos sobre o concerto privado, tendo em vista que frequentemente eram anunciados nos jornais os concertos públicos e raramente os privados.² (DAHLHAUS, 1989, p. 49).³

Igualmente, o maestro e compositor brasileiro Ricardo Tacuchian também comenta, em um artigo, sobre interesse pelo estudo das obras dos compositores do século XIX em detrimento da música doméstica. Segundo ele, esta é uma parte importante da vida musical que só recentemente tem sido abordada pelos historiadores. (TACUCHIAN, 1994, p. 50).

Tendo em vista as fontes, referências e material que conseguimos consultar, a investigação nos direcionou para a valsa que foi abordada e distribuída/publicada por esses quatro periódicos de variedades. Nossa primeira constatação foi a de que não se tratavam das

² Todas as traduções foram feitas por mim.

³ The importance to music history of the private concert only began to recede in the late nineteenth century. Yet, scholarly and popular writings on music almost invariably overlook or belittle its importance. This is probably explained, for one, by an unconscious prejudice on the part of the bourgeois historians against aristocratic traditions; for another, by the habit of searching the past for a pre-history of the present, a present whose musical culture is marked by the public concert; and finally by an inherent lack of documents. Public concerts were regularly reported in journals and newspapers, private concerts only rarely. Still, no historian would maintain that the best-documented parts of music history are a fortiori the most significant. (DAHLHAUS, 1989, p. 49).

valsas executadas em teatros ou óperas. Os próprios anúncios e artigos desses periódicos já indicam que eram valsas ligadas ao contexto dos eventos sociais privados das classes mais abastadas. Aqueles eventos consistiam em bailes e saraus onde notamos que a presença feminina era primordial, quer seja valsando ou tocando piano para os convidados.

Esta tese não esgota a temática da valsa no Rio de Janeiro, pois a quantidade de material é enorme. As discussões iniciais sobre a quantidade de menções geraram outras questões relacionadas ao gênero musical e sua prática. A metodologia utilizada foi a quanti-qualitativa. A coleta de dados quantitativos foi realizada na internet no portal da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional Digital. Os dados numéricos foram obtidos dos resultados das buscas em jornais e periódicos que circularam no Rio de Janeiro no século XIX.

Os mecanismos de busca da Hemeroteca mostraram-se eficientes. Porém, eventualmente apresentaram algumas falhas ao apontar grafias semelhantes à palavra valsa que não tinham relação com o assunto. Também, em outros casos, o sistema não reconheceu a palavra em documentos com legibilidade prejudicada devido ao estado de deterioração do original que fora digitalizado. Conseqüentemente, temos que considerar que existe uma margem de erro nos números de ocorrências que obtivemos. No entanto, este fato não inviabilizou as discussões do assunto.

As buscas em mecanismos de bibliotecas digitais nos ajudam a obter resultados quantitativos de modo rápido e amplo. Porém, como comentamos, é preciso estarmos atentos para distinguirmos o assunto que realmente estamos pesquisando. Do mesmo modo, temos que levar em consideração possíveis falhas nos sistemas com relação a palavra ou termo buscado.

A vantagem da pesquisa é a possibilidade de coleta quase exaustiva - exceto quando o programa de Reconhecimento Ótico de Caracteres (*Optical Character Recognition/OCR*) não identifica os termos, seja devido à ortografia diferenciada (*walsa* em vez de valsa, por exemplo), seja pelo estágio deteriorado do original. (ULHOA; COSTA-LIMA NETO, 2014, p. 1).

Com relação aos dados qualitativos, utilizamos como fonte de informação documentos da época tais como: periódicos, livros, dicionários, almanaques, enciclopédias, manuais de dança e partituras. Fizemos o levantamento e a sistematização de todas as partituras distribuídas aos assinantes desses quatro periódicos de variedades no período em que circularam entre os anos de 1849 a 1878. Quanto às valsas, tivemos acesso apenas a vinte

dessas peças dos periódicos. Analisamos esse grupo de valsas que se destinavam às leitoras para prática doméstica.

Com a análise levantamos algumas questões relacionadas com as particularidades de valsas compostas por mulheres e homens. Além disso, discutimos o nível de dificuldade técnica dessas peças. Isto nos ajudou a compreender que tipo de valsas eram essas e qual era a destreza ao piano daquelas leitoras. Para abordarmos os elementos musicais relacionados ao nível das valsas, recorreremos aos trabalhos de Uszler; Gordon; Mach (2000), Gandelman (1997), e Esteban (1971). Esta literatura foi utilizada por indicação de professores do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).⁴

O livro de Marianne Uszler, Stewart Gordon e Elyse Mach intitulado *The Well-Tempered Keyboard Teacher* aborda assuntos relacionados ao ensino do piano: teorias de aprendizado; história da pedagogia do piano; revisões de materiais didáticos e; descrições de técnicas de ensino do instrumento. Além disso, trata do repertório específico para cada estágio de aprendizado. Para fins de nossa análise, utilizamos o que os autores estabeleceram como elementos para classificar peças de nível intermediário.

No Brasil temos o livro de Salomea Gandelman intitulado *36 Compositores Brasileiros: obras para piano (1950-1988)*, onde aborda de modo muito didático peças do repertório para piano. Traz informações tanto sobre os compositores quanto das composições. Conforme análise da autora, as peças foram classificadas e organizadas de acordo com o nível de dificuldade técnica. Sua classificação teve como referência trabalhos pedagógicos para piano. Deste trabalho, utilizamos a classificação da autora para as peças de nível iniciante, na qual tem como referência o *Mikrokosmos I* de Béla Bartók.

O livro editado por Julio Esteban, *Franz Liszt: technical exercises: for early advanced to advanced piano*, reúne exercícios elaborados por Liszt entre os anos de 1868 e 1880. São exercícios de maior complexidade elaborados para o nível avançado e o desenvolvimento do virtuosismo na técnica pianística.

O levantamento do número de menções e a análise do material foram trabalhados de modo complementar. Neste sentido, ao longo da pesquisa, procuramos estabelecer um diálogo entre os dados quantitativos e os qualitativos. Pois, como afirma Ulhôa (2014), a presença e a quantidade de anúncios sobre música nos periódicos daquela época demonstram toda uma

⁴ Agradecemos a Professora Ingrid Barankoski pela indicação da literatura didática do piano.

rede de práticas culturais que conectava diversos “atores”: artistas, escritores, editores e público. Portanto, a quantidade de menções à valsa nos periódicos são o reflexo de sua prática na sociedade da época.

O objetivo geral foi identificar que valsas eram essas oferecidas pelos periódicos. Os objetivos específicos foram: descrever a trajetória da imprensa no Brasil e das publicações musicais nacionais; discutir sobre as práticas musicais em ambiente doméstico onde aquelas valsas eram executadas; analisar o nível de dificuldade técnica das valsas; detectar possíveis diferenciações entre a escrita musical feminina e masculina.

Como modelo musicológico utilizamos nesta pesquisa o estudo de Indira Marrero (2017) sobre as partituras em periódicos da cidade de Havana (Cuba) no século XIX: *Una Música de Salón Desconocida: partituras editadas en publicaciones periódicas habaneras (1829-1867)*. Nele a autora traz o conceito de “música de salão” do musicólogo espanhol Emílio Cesares. Também, utilizamos o conceito de “valsa-peça-de-salão” do musicólogo brasileiro Bruno Kiefer. Além desses, recorreremos aos trabalhos das pesquisadoras Ruth A. Solie, Zoila Lapique e Mark Knowles como fundamentação para discutir questões femininas ligadas à valsa e ao piano.

O livro *Music in Other Words: Victorian conversations* de Solie aborda questões relacionadas à música na era Vitoriana. Discute como por um lado a ideologia daquele período teve reflexos na música e, por outro, como a música influenciou em diversos aspectos da vida das pessoas. Para tal, a musicóloga pesquisou os impressos de época como, por exemplo, jornais, manuais de etiqueta, romances e diários de jovens.

O estudo de Marrero “Una Música de Salón desconocida: partituras editadas en publicaciones periódicas habaneras (1829-1867)” faz parte de uma coletânea de estudos sobre o patrimônio musical cubano intitulada *Música de Salón: en publicaciones periódicas La Habana, 1829-1967*. Esse trabalho é composto por textos de diferentes autores que pesquisam o assunto. São eles: Zoila Lapique, Mirian Escudeiro, Claudia Fallarero e Indira Marrero.

Já o livro de Mark Knowles *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances* aborda as danças populares entre os séculos XIX e XX, dentre elas a valsa. O autor investiga seus desenvolvimentos sob o ponto de vista social. Além disso, examina, em especial, a influência que a valsa teve sobre outras áreas como a moda, música, literatura e sociedade.

Essas três referências em especial nos ajudaram a nortear a pesquisa e compreendermos as relações históricas e sociais que envolveram a valsa, os periódicos e as mulheres oitocentistas.

Em suma, como forma de organizarmos as discussões, construímos a tese em três capítulos. No primeiro traçamos uma breve trajetória da imprensa no Rio de Janeiro, bem como dos periódicos que utilizamos como fonte. No segundo capítulo abordamos a imprensa musical e o contexto de produção e recepção dessas partituras em ambiente doméstico. Neste capítulo, também fizemos um levantamento das partituras que foram publicadas por *A Marmota na Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e o *Jornal das Famílias*. No terceiro capítulo discorremos sobre a valsa nos periódicos. Abordamos as diferenças nos comentários entre a dança e a música instrumental. Discutimos questões de gênero no que se refere ao papel masculino e feminino refletidos na valsa. Finalmente, realizamos a análise de algumas peças desses periódicos.

Por fim, informamos aos leitores que todos os assuntos e discussões desta tese se entrelaçam a ponto de serem trazidos à tona novamente em diferentes momentos nos capítulos. Estes se complementam e se alternam, o que produziu espontaneamente um movimento parecido com a coreografia da valsa na construção de nosso trabalho de pesquisa. Ao longo desses anos de pesquisa nos envolvemos de tal maneira com o objeto que acabamos por projetar inconscientemente os volteios da valsa em nossa narrativa.

2 PERIÓDICOS DE VARIEDADES QUE PUBLICARAM PARTITURAS

Para tratarmos da valsa nos periódicos da metade do século XIX é necessário que tracemos um pouco da trajetória da impressão na cidade do Rio de Janeiro. Discutiremos o surgimento e consolidação da impressão, bem como, alguns assuntos relacionados que culminaram na distribuição de partituras nos periódicos, em especial a valsa.

2.1 A imprensa no Rio de Janeiro e seu contexto

O estabelecimento da corte portuguesa no Brasil trouxe mudanças para a colônia, especialmente para a cidade do Rio de Janeiro. Elas consistiram desde a urbanização até atividades culturais. Além disso, vieram para a cidade todo o corpo administrativo português. Isso incluiu: funcionários régios, personalidades importantes, religiosos, médicos e advogados, exército e marinha; somando um total de 15 mil pessoas (ALENCASTRO, 2004, p. 12). Além da corte, houve também migrações de cidadãos e colonos portugueses vindos das colônias africanas (ALENCASTRO, 2004, p. 12). Conseqüentemente, a demanda por moradias, serviços e mercadorias aumentou muito na cidade naquele momento.

Do mesmo modo, os modismos, hábitos e novidades europeias desembarcaram no Rio de Janeiro junto com a família real no início do século XIX. O cenário político, econômico, cultural e intelectual do país sofreu mudanças a partir de então. Nesse panorama, houve a necessidade de impressão local dos atos do governo e, para tal, foi preciso autorizar e instalar uma tipografia para cumprir essa função. Assim, o início da impressão oficial foi autorizada por um decreto real de 13 de maio de 1808. (SODRÉ, 1966, p. 22).

Crea a Impressão Régia.

Tendo-me constado, que os prelos que se acham nesta Capital, eram os destinados para a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra; e atendendo à necessidade que há de oficina de impressão nestes meus Estados: sou servido, que a casa, onde eles se estabeleceram, sirva inteiramente de Impressão Régia, onde se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos, que emanarem de qualquer Repartição do meu real serviço; ficando inteiramente pertencendo o seu governo e administração à mesma Secretaria. Dom Rodrigo de Souza Coutinho, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, o tenha assim entendido, e procurará dar ao emprego da oficina a maior extensão e lhe dará todas as Instruções e Ordens necessárias, e

participará a este respeito a todas as Estações o que mais convier ao meu real Serviço. Palácio do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1808.
Com a rubrica do Príncipe Regente Nosso Senhor.¹

A data da criação da Imprensa Régia coincide com a data de aniversário do então Rei de Portugal D. João VI. Como lemos no decreto, a impressão oficial fora criada para publicação “exclusiva” de documentos oficiais do governo. Porém, de acordo com Moraes (1993, p. 20), a Imprensa Régia não conseguia arcar com seus custos. Como renda extra, o governo tomou a decisão de incluir a impressão de baralhos, incorporando a Fábrica de Cartas de Jogar. Além disso, a tipografia oficial passou também a receber encomendas de particulares. O que a sobrecarregou ainda mais, pois, como afirma o autor, a Imprensa Régia não estava conseguindo imprimir a tempo nem as publicações das legislações do governo. Nesse sentido, houve a necessidade da expansão das atividades de impressão para suprir a demanda da corte.

A impressão de periódicos, de acordo com Moraes (1993, p. 30), começou em 10 de setembro de 1808 com a publicação da *Gazeta do Rio de Janeiro* (figura 1). Cinco anos depois, em 1813, surge outro periódico intitulado *O Patriota*, fundado pelo jornalista e militar Manoel Ferreira de Araújo Guimarães. Por alguns anos, esses foram os únicos periódicos que circularam no Rio de Janeiro.

A *Gazeta do Rio de Janeiro*, editada pela Imprensa Régia, foi uma espécie de “Diário Oficial” do governo. Com publicações bi-semanais, saía às quartas-feiras e aos sábados. Teve como primeiro editor o frei Tibúrcio José da Rocha, depois sua edição ficou a cargo de Manoel F. de A. Guimarães, considerado o primeiro jornalista profissional do Brasil (BRASIL, 2015). Além disso, A *Gazeta do Rio de Janeiro* teve como finalidade servir como meio de propaganda do governo. Nele se difundia a boa imagem da família real, onde também se descrevia o Brasil como um paraíso.²

¹ DECRETO de 13 de maio de 1808. In: *Presidência da República*: Casa Civil: Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dim/DIM-13-5-1808-3.htm. Acesso em: 19 maio 2020.

² A IMPRENSA Régia. In: *MultiRio*: a mídia educativa da cidade. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/52-o-rio-de-janeiro-como-capital-do-reino/2483-a-imprensa-regia>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Figura 1 - Capa da primeira edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*.



Fonte: (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1808, p. 1)

Apesar da permissão para instalação de gráficas oficiais na então colônia portuguesa, os impressos publicados no Brasil passavam por fiscalização do governo.³ Somente em 28 de agosto de 1821, sob a regência do príncipe D. Pedro I, foi decretada no Brasil a lei da liberdade de imprensa. Porém, apesar da lei, a censura ao que fosse considerado inconveniente ao governo continuou ocorrendo.⁴

O aumento da demanda dos impressos oficiais no Brasil, fez com que houvesse uma necessidade por gravadores para a administração pública. No entanto, com relação a esses profissionais, não encontramos nenhuma informação sobre a criação de instituição de ensino no início do século XIX que se destinasse a formação do ofício de tipógrafo ou litógrafo. No entanto, de acordo com Leme (2006) o ofício era aprendido nas próprias oficinas com os mestres litógrafos ou desenhistas. Ainda, segundo ela, muitos daqueles aprendizes eram escravos que foram confiados aos donos das tipografias/litografias para que posteriormente gerassem lucro para seus senhores.

³ A IMPRENSA Régia. In: *MultiRio: a mídia educativa da cidade*. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/52-o-rio-de-janeiro-como-capital-do-reino/2483-a-imprensa-regia>. Acesso em: 15 jun. 2020.

⁴ CABRAL, Alfredo do Valle. *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1888, p. XXXV. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or90137/or90137.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

Após a autorização da instalação de oficinas de impressão, o que se observou na cidade, nas décadas posteriores, foi uma gradativa proliferação da atividade. Tipografias de todo porte funcionaram no centro da cidade em meados do século XIX. No portal da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)⁵ encontramos informações sobre algumas tipografias daquela época, são elas: *Typographia Americana* de José Soares Pinho, *Typographia* de Cândido Augusto de Mello, *Typographia Cosmopolita*, *Typographia* de Domingos Luiz dos Santos, *Typographia Econômica*, *Typographia* de Henri Lombaerts & C., *Typographia* de Hildebrant, *Typographia Imparcial* de Paula Brito, *Typographia Imparcial* de Silva Junior, *Typographia* de João do Espírito Santo Cabral, *Typographia Perseverança*, *Typographia Popular*, *Typographia Pimenta de Mello & Cia*, *Typographia* de Quirino & Irmão, *Typographia Universal* de Laemmert⁶. A quantidade de estabelecimentos tipográficos que surgiram no Rio de Janeiro foi grande para o período. Barbosa (2016, p. 46) realizou um levantamento no qual somente entre os anos de 1852 e 1855 a cidade chegou a ter 99 oficinas tipográficas.

A intensificação desse fenômeno por volta dos anos 1850 ocorreu muito provavelmente impulsionado pela consolidação da monarquia no país, quando a política e a economia já estavam estruturadas. Esse cenário gerou, segundo Sodré (1966, p. 213) uma aparência de que tudo era sólido e duradouro. Consequentemente, houve um estímulo a um aumento de eventos culturais, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, sede da Corte no país.

Outro fato histórico dos anos 1850 foi a Lei Eusébio de Queiroz que proibiu o tráfico negreiro. Sob o aspecto econômico, essa medida acabou gerando uma migração do capital, que antes era empregado no comércio de escravos, para novos investimentos. Surgiram indústrias, ferrovias, aumentaram-se as importações de mercadorias estrangeiras e houve o desenvolvimento dos sistemas de comunicação por telégrafo. O ambiente urbano sofreu, então, grandes mudanças. (SODRÉ, 1966, p. 214).

Em decorrência das transformações urbanas e do aumento do comércio de bens materiais, criou-se um ambiente de modernidade. Nesse “clima” houve também o desejo das classes altas por uma vida mais civilizada nos moldes europeus daquela época. Do mesmo modo, houve uma demanda cultural impulsionada pela maior necessidade daquelas classes por produtos e eventos ligados às artes, teatro, literatura e música.

⁵ Nas páginas seguintes utilizaremos BNDigital.

⁶ TIPOGRAFIAS Cariocas. In: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/tipografias/tipografias-cariocas/>. Acesso em 22 jul. 2019.

Nas cidades houve um crescimento do comércio e serviços, tais como: alfaiates, modistas francesas, confeitarias, cafés, lojas de música, tipografias, vendedores de móveis e artigos finos. Tudo isso para suprir os novos hábitos culturais e de consumo das famílias mais abastadas.

Neste sentido, os jornais daquela época são um grande mostruário da atividade comercial e cultural. Ao consultarmos os periódicos disponíveis na Hemeroteca da BNDigital⁷, encontramos uma abundância de anúncios de todo tipo: roupas, alimentos, artigos finos para casa e para uso pessoal etc. Nos anúncios, observamos com frequência o destaque às qualidades superiores do produto e sua origem, geralmente francesa ou inglesa. O que mostra a valorização daqueles produtos e o gosto pelos hábitos europeus.

Citamos alguns exemplos daqueles anúncios dos jornais que ajudam a ilustrar a oferta de produtos refinados ou de origem estrangeira. Os anúncios foram recortados do *Diário do Rio de Janeiro*. Precursor dos classificados, esse foi o primeiro jornal diário brasileiro lançado em 1 de junho de 1821. Seu fundador foi o jornalista luso-brasileiro Zeferino Vito de Meireles, que havia trabalhado na Imprensa Régia⁸. Era um jornal informativo cujos custos eram sustentados por assinaturas. Assim, não havia inicialmente a cobrança pela publicação de anúncios e notas. O *Diário do Rio de Janeiro* trazia informações sobre eventos, meteorologia, marés, correios e anúncios de todo tipo como alguns que citaremos nesta pesquisa. E, por passar a publicar o preço dos alimentos foi apelidado na época de “Diário da Manteiga”. (ULHÔA, 2020, p. 11).

No *Diário do Rio de Janeiro* de meados do século XIX encontramos, por exemplo, o estabelecimento M^{me}. Creten (figura 2)⁹, que vendia artigos variados de vestimenta para homens e mulheres. O estabelecimento A Bella Fluminense (figura 3)¹⁰ anunciava artigos finos do vestuário feminino.

⁷ Nas páginas seguintes utilizaremos somente Hemeroteca.

⁸ ZEFERINO Vítor de Meireles. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Zeferino_V%C3%ADtor_de_Meireles. Acesso em: 19 jul. 2020.

⁹ ANNUNCIOS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 127, 9 mai.1855, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1855_00127.pdf. Acesso em: 22 mar. 2020.

¹⁰ ANNUNCIOS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 8909, 08 fev. 1852, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1852_08909.pdf. Acesso em: 10 abr. 2019.

Figura 2 - Anúncio Mme. C. Creten



Fonte: (ANNUNCIOS, 1855, p. 4)

Figura 3 - Anúncio A Bella Fluminense



Fonte: (ANNUNCIOS, 1852, p. 4)

Para as residências das famílias abastadas também havia anúncios dos mais variados objetos, como porcelanas e faqueiros de prata ingleses, vasos de cristal etc. O Dourador da Casa Imperial J. Ruque (figura 4)¹¹, por exemplo, anunciava “rico sortimento de espelhos com molduras douradas de todos os gostos, sendo grandes, pequenos, estreitos e altos, para vãos de janelas molduras ricas e singelas para retratos, painéis, estampas e bordados; florões e guarnições douradas para tetos de salas etc.”¹²

Figura 4 - Anúncio J. Ruque, Dourador



Fonte: (ANNUNCIO, 1853, p. 4)

¹¹ ANNUNCIO. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 227, 21 ago. 1853, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1853_00227.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.

¹² *Ibidem*.

Percebemos que a procura por esses produtos não estava apenas relacionada às suas funções práticas. Ao se enfatizar as qualidades (superior, fino) e a origem europeia daqueles produtos nos anúncios, atribuía-se a eles a ideia de “civilização” e “progresso”. Assim, consumi-los representava, para aquelas famílias, pertencer ao “mundo civilizado”.

O pertencimento àquela ideia de mundo civilizado não se limitava apenas à aquisição de objetos de vestuário e utensílios domésticos, incluía também hábitos sociais e culturais como: frequentar teatros e bailes, leitura e a prática musical.

Os jornais e periódicos de meados do século XIX também foram grandes divulgadores do comércio de música. Neles encontramos anúncios de venda e aluguel de instrumentos, professores de música oferecendo aulas particulares e, anúncios de partituras que haviam sido publicadas.

Figura 5 - Anúncio de pianos do Depósito Universal.



Fonte: (ANNUNCIOS, 1857, p. 4.)

Sobre anúncios de vendas de instrumentos encontramos por exemplo: na Rua da Alfândega, n. 66, eram vendidos pianos ingleses Hopkinson¹³. O Depósito Universal (figura 5), localizado na Rua da Quitanda, n. 43, anunciava pianos de cauda e de meio armário de

¹³ ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 145, 26 maio 1852, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/3755. Acesso em: 14 jul. 2020.

diversos fabricantes¹⁴. No anúncio desse estabelecimento, observamos o nome de Raphael Coelho Machado (1814-1887) que supomos ser o proprietário do Depósito Universal. O músico e professor português foi um dos autores dos primeiros livros destinados ao ensino de música publicados no Brasil. A impressão dessas obras nacionais, de acordo com Paulo Castagna (1997, p. 19), ocorreu “com o desenvolvimento das tipografias e do próprio ensino musical das tipografias, a partir do I Império [...]”.

Isidoro Bevilacqua, impressor ao qual trataremos no próximo capítulo, também inaugurou um grande armazém de pianos. Ele anunciava pianos de Boisselot de vários tipos (figura 6): de grande cauda de sete oitavas, de meia cauda, de meio armário a cordas oblíquas e verticais.¹⁵

Figura 6 - Anúncio dos pianos de Boisselot.



Fonte: (ANNUNCIOS, 1854, p. 4)

Assim, ao consultar os anúncios nos periódicos e jornais da década de 1850, pudemos constatar que houve uma circulação considerável de bens de consumo na cidade do Rio de Janeiro naquele período. Dentre aqueles produtos comercializados destacamos o piano, que de acordo com Alencastro (2004), foi o responsável por impulsionar uma mudança cultural na cidade. Com o aumento das vendas do instrumento, surgiu um mercado com todo tipo de produtos e serviços relacionados como, por exemplo, impressos e ensino de música.

¹⁴ANNUNCIOS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 118, 02 maio 1857, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1857_00118.pdf. Acesso em: 17 maio. 2020.

¹⁵ANNUNCIOS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 279, 12 out. 1854, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1854_00279.pdf. Acesso em: 14 jul. 2020.

Possuíam-se pianos de todo jeito. Comprados à vista, em segunda mão, por meio de crediário, no qual o vendedor aceitava o modelo antigo de entrada para a compra de um novo, ou alugado. Além dos pianos de cauda e de armário, havia um modelo mais modesto, uma grande caixa contendo o corpo e o teclado do instrumento, mas sem pedal, que deveria ser colocada em cima de uma mesa. Nos modelos mais sofisticados, ricos candeeiros completavam o móvel. (ALENCASTRO, 2004, p. 47).

O piano se tornou um objeto que conferia prestígio social e por isso foi muito desejado. Tanto Alencastro (2004, p. 47) quanto Severiano (2009, p. 22) e Zamith (2011, p. 53) são unânimes em afirmar que a presença do instrumento nas salas/salões das residências era sinal de status. Comentam também que aquele lugar doméstico passou a ser o espaço para uma série de eventos sociais, tais como saraus, bailes ou quaisquer outro cujo “protagonista” fosse o piano.

Consideramos as salas/salões das residências como “lugar doméstico” bem como “espaço de eventos sociais” tendo como referência os conceitos de Michel de Certeau. Neste sentido, esclarecemos que “lugar” é constituído pela parte física da construção, e “espaço” se apresenta como todo lugar onde há interação, vivências e socializações (CERTEAU, 1988, p. 117). Assim, o lugar (sala ou salão) ganhou outros significados com os novos hábitos culturais urbanos das famílias cariocas, principalmente a partir de 1850. Naqueles espaços havia uma dinâmica que variava entre o público (bailes e saraus) e o privado (atividades íntimas da família).

O resultado dos novos hábitos e modismos que tomaram conta da cidade pode ser observado nos periódicos que circulavam naquela época em números. Neles, a quantidade de anúncios de vendas do instrumento, de partituras e de aulas de música refletem os interesses pelos gêneros de música de salão como a valsa.

Em meio a anúncios de roubos, venda de amas de leite, e procura por escravos fugidos nas colunas dos classificados dos jornais, podemos ver anúncios de professores oferecendo aulas de música e alunos procurando por professores. O professor José Maria Navarro, por exemplo, oferece “aulas de piano e canto na Rua da Lapa n. 73”¹⁶; F. Nolasco informa que “continua a dar aulas em colégios e também particulares”¹⁷; o professor e músico Geraldo

¹⁶ NOTÍCIAS particulares [anúncios]. *Diário do Rio de Janeiro*, n. 8301, Rio de Janeiro, 15 jan. 1850, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1850_08301.pdf. Acesso em: 17 maio. 2020.

¹⁷ PROFESSOR de piano [anúncio]. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 199, 20 jul. 1855, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1855_00199.pdf. Acesso em: 17 maio. 2020.

Antonio Horta “poderia ser procurado [deixado recado] na Rua do Fogo n. 18, Rua do Ouvidor n. 84, Rua do Ourives n. 61 e no estabelecimento de Paula Brito.”¹⁸

Quanto à procura por professores, temos como exemplo esse anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 2 de fevereiro de 1857: “Atenção: precisa-se de um professor de piano e canto, para dar algumas lições; na Rua do Ourives n. 101, sobrado.”¹⁹

Assim, na seção de anúncios do *Diário do Rio de Janeiro*, encontramos com frequência propagandas relacionadas aos serviços de ensino musical. De acordo com Freire (1996) a principal fonte de informação sobre o ensino informal de música daquela época eram os jornais. Freire define como ensino informal tanto as aulas particulares ministradas por aqueles sem uma formação adequada, quanto as aulas particulares ministradas por professores com a devida formação musical.

A oferta e a procura por aulas de piano fizeram parte também de todo um mercado que envolvia a música na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Esse comércio fora alimentado pelos novos hábitos e modismos urbanos que tinham como referência um modelo europeu de civilidade. Naquele modelo, a música tinha um papel importante nos eventos, relações sociais e na educação do indivíduo. O jornal e os periódicos daquele período que consultamos²⁰ publicavam eventualmente artigos sobre música e teoria musical voltados para o público amador. Ao longo da tese fazemos comentários sobre esses artigos que transcrevemos na íntegra nos anexos. Nesse contexto, entendemos que tais artigos fizeram parte de uma rede que ligava a venda de instrumentos, aulas de música, venda de impressos musicais e a publicação de partituras pelos periódicos.

Um dos artigos, que encontramos, é intitulado *A Música no Brasil e um Tratado de Harmonia* (anexo A). Ele foi publicado em cinco partes no *Diário do Rio de Janeiro* no final do ano de 1851. O artigo é a resenha de um livro intitulado *Tratado de Harmonia*²¹ impresso em Paris e que havia chegado no Rio de Janeiro para aquisição naquele ano. No jornal não há registro do autor do artigo, mas podemos supor que seja de autoria do redator

¹⁸ O PROFESSOR de piano [anúncio]. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 9, 9 jan. 1856, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1856_00009.pdf. Acesso em: 17 maio. 2020.

¹⁹ ATENÇÃO [anúncio]. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 33, 2 fev. 1857, p. 4 Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1857_00033.pdf. Acesso em: 13 de set. 2019.

²⁰ *Diário do Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, A Marmota na Corte, O Jornal das Senhoras e, Jornal das Famílias.*

²¹ Agradecemos a Luiz Garcia pelas discussões sobre o *Tratado de Harmonia*.

Antonio Maria Jourdan²², diretor do jornal na época. Antes de fazer a resenha, o autor dedica muitos parágrafos comentando sobre a influência da música e defendendo sua utilidade, inclusive médica.

A música! Quanta magia encerra esta palavra! Arte civilizadora, que nos comove com suas deliciosas melodias, que nos arrebatam com suas misteriosas harmonias, levando seu poder magnético ao ponto de fazer-nos momentaneamente olvidar esta habitação de pesares, para nos elevar o pensamento à mansão celeste, de onde ela traz sua origem! Que, segundo Olivier, tanta influência exerce sobre a moral e a educação, e que, conforme as sábias opiniões de muitos médicos, entre eles Roger, Guiaud e Major, tem sua tal ou qual utilidade para os enfermos, especialmente nas doenças nervosas.²³

Neste trecho, destacado abaixo, lemos que o autor do artigo comenta que atualmente a música está ao alcance de todos, o que antes era restrito às classes altas. A música, ao qual ele se refere, era aquela realizada no âmbito das academias, bem como, músicos mantidos pelas cortes. Observamos também que ele atribui ao progresso o acesso a essa música. O progresso, naquela época, estava relacionado à urbanização das cidades, ao surgimento de uma classe burguesa e, novamente, a todo um comércio que envolveu a música (não folclórica, nem religiosa) durante o século XIX.

O progresso, essa grande esperança da prosperidade e Ventura humana, introduziu insensivelmente este bem nos nossos usos; a arte musical, outrora cultivado unicamente pelas altas classes, acha hoje no domínio geral, [...].²⁴

Já em outro trecho do artigo, observamos palavras de entusiasmo e elogio à prática musical em ambiente doméstico. Essa prática, segundo o autor do artigo, proporcionava benefícios às relações familiares e tornava agradáveis as reuniões sociais entre famílias.

Quanta animação derrama ela na vida doméstica! Harmonia dos sons, ela o é igualmente dos corações, representando como o sol um centro que tudo reúne e atrai. Ela serve, como diz Mr. Fetis, aos estudos da infância, suaviza as fadigas do pai cansado, reconduz muitas vezes o esposo ausente, e os

²² SODRÉ, 1966.

²³ A MÚSICA no Brasil e um tratado de harmonia. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 08863, 9 dez. 1851, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1851-08863.pdf. Acesso em: 7 fev. 2019.

²⁴ *Ibidem*.

confunde todos em uma associação de gozos inocentes, que constituem ao mesmo tempo um recreio e uma ocupação, digna só de gente fina e polida.²⁵ Quantas reúne ela numerosas famílias associadas pela mais pura das leis, a da admiração comum? Em uma palavra, a música introduz em nossas reuniões este espírito de sociabilidade que faz uma das nossas mais caras delícias [...].²⁶

Na citação acima, podemos perceber o quão importante a música era nas reuniões familiares: “[...] faz uma das nossas mais caras delícias [...]”²⁷. A prática musical em reuniões sociais, ou mesmo nas horas de lazer familiar, foi um fenômeno da classe média, tendo em vista que o seu enriquecimento proporcionou o surgimento de mais tempo livre para atividades de lazer (TACUCHIAN, 1994, p. 48). Quando nos referimos à esse tipo de prática, estamos tratando especificamente de uma música realizada nos espaços domésticos (nas salas e salões) das famílias cariocas de meados do século XIX.

Quanto ao contexto do comércio e serviços de música anunciado nos periódicos, percebemos que houve o surgimento de um segmento voltado para o público feminino, incluindo impressos direcionados às mulheres. De acordo com Sodré (1966, p. 214) aquelas mudanças urbanas também geraram transformações no âmbito social, especialmente com relação à questão da mulher na sociedade brasileira.

Foi no início da década de 1850 que surgiu o primeiro periódico feminino dirigido por mulheres, *O Jornal das Senhoras*. Também, nessa década é lançado o periódico humorístico *A Marmota na Corte* recheado de textos literários voltados também ao divertimento das “sinhazinhas”. Impressos esses, os quais trataremos mais adiante.

Ainda segundo Sodré, a maior parte do público dos periódicos que continham variedades era formado por mulheres “moças casadouras” e por estudantes. Esses periódicos continham assuntos dos mais variados, porém, seu principal atrativo eram os textos literários (romances, novelas e poesias) com a temática do amor romântico. Foi uma época em que a mulher ganhava um pouco mais de liberdade seguindo os padrões de comportamento e modismos europeus da época. (SODRÉ, 1966, p. 227).

Os textos literários atraíam bastante as leitoras, porém não eram o único tipo de lazer que fazia parte de seu cotidiano. A aquisição de partituras (para prática musical doméstica)

²⁵ Ibidem.

²⁶ A MÚSICA no Brasil e um tratado de harmonia. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 08863, 9 dez. 1851, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1851_08863.pdf. Acesso em: 7 fev. 2019.

²⁷ Ibidem

despertava, do mesmo modo, o interesse feminino. Neste sentido, de acordo com Barbosa (2016, p. 52), a inserção de partituras nos periódicos além de estratégia comercial tinha também uma função social e educativa da mulher.

Os periódicos exerciam uma função educativa ao abordar assuntos como: trabalhos manuais, economia doméstica, bons costumes, literatura, artes e música. De acordo com Mônica Jinzenji e Vinicius Pinto (2018) isso ocorreu por dois motivos: a escassez de instituições de ensino e o ideal Iluminista que marcou o século XIX. Nesse contexto ideológico, outros meios assumiram a função de educar, de trazer civilidade e difundir valores. Dentre estes meios, os mais importantes foram os jornais e periódicos.

Ainda de acordo com os autores, naquele período o jornalista tinha outro papel além de informar. Esse profissional passou a ser visto também como educador (JINZENJI; PINTO, 2018). Podemos perceber esse aspecto ao ler os editoriais, artigos e materiais oferecidos nos periódicos que utilizamos como fonte nesta pesquisa. Nesses periódicos, constatamos que uma função educativa foi atribuída à música. A apreciação e a prática musical era entendida como civilizadora, bem como, meio de alcançar um patamar social mais elevado, como fica claro nos textos em anexo.

2.2 Quatro periódicos de variedades

Os periódicos²⁸ são impressos publicados em intervalos regulares, podendo ser semanais, bissetimanais, ou mensais por exemplo. Os periódicos também se caracterizam por abordar um assunto específico como ciência, literatura e música. Como comentamos na introdução, existiram periódicos que tratavam de assuntos diversos e ofereciam partituras aos assinantes. Esses foram classificados por Zamith (2001, p. 20) como “periódicos de variedades”.

Neste tópico abordaremos a trajetória dos quatro periódicos de variedades utilizados na pesquisa: *A Marmota na Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e o *Jornal das Famílias*.

²⁸ Os jornais também são impressos, porém diferentemente dos periódicos, têm publicação diária e se caracterizam como um meio de comunicação fruto da atividade jornalística.

2.2.1 A Marmota na Corte

A Marmota na Corte (figura 7) foi lançada em 7 setembro de 1849 e surgiu da parceria entre os editores Francisco de Paula Brito (1809-1861) e Próspero Ribeiro Diniz (1820-1852). Era um periódico bissemanal, que saía sempre às terças e sextas-feiras. O valor da assinatura era de 2\$000rs (dois mil réis) por 25 números, já o exemplar avulso custava oitenta réis.

Dois mil réis era um valor acessível àqueles indivíduos pertencentes às classes mais altas, levando em consideração o custo de vida daquela época. Para efeito de entendimento dos valores cobrados pelas assinaturas dos periódicos, recorreremos ao levantamento realizado por Soares (2019). Em seu trabalho, o pesquisador abrange especificamente a década de 1870. Entretanto, esse período já nos dá uma noção do custo de vida em meados do século XIX. De acordo com o autor, um operário livre tinha uma renda anual que chegava aos 500\$000 (quinhentos mil réis), a pequena burguesia 800\$000 (oitocentos mil réis), funcionário públicos 1:500\$000 (um conto e quinhentos mil réis) e a alta burguesia renda média em torno de 4:700\$000 (quatro contos e setecentos mil réis). A cesta básica custava em torno de 2\$000 (dois mil réis), mesmo valor das modalidades mais baratas de assinaturas de alguns dos periódicos que abordamos.

Figura 7- Capa do primeiro número de *A Marmota na Corte*.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

A Marmota na Corte foi um periódico de variedades, constituído de quatro páginas cujas principais seções são intituladas: “A Marmota”, “Aviso Essencial”, “Modas” e “Charadas”. Abordava assuntos como poemas, crônicas, correspondências, anedotas e charadas. O humor é uma das características marcantes do periódico. Nesta pesquisa o classificamos como periódico de variedades por conter seções diversificadas. No entanto, o impresso foi classificado como “órgão Humorístico do Império” segundo Agostini; Campos; Reis (2000, p. xix). O periódico deixou de ser publicado em 30 de abril de 1852. (SANTOS, 2009, p. 13-38).

Segundo Knauss (2014, p. 72) para cativar a atenção das leitoras, *A Marmota na Corte* teve como estratégia a distribuição gratuita de figurinos de moda, riscos de bordados, partituras para piano e letras de modinhas. Também constam em suas páginas, anedotas, charadas e “passatempos” como estratégia para incentivar a leitura do periódico.

Francisco de Paula Brito (1809-1961), nascido em 2 de dezembro de 1809, foi o primeiro editor brasileiro do período imperial. Sua tipografia, a Typografia Dous de Dezembro foi fundada em 2 de dezembro de 1850. Aliás, o nome da tipografia foi escolhido porque também era a data de nascimento do então imperador D. Pedro II. Inicialmente, ela foi instalada na Rua dos Ourives n. 21, depois em 1850 foi transferida para a Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes) n. 64, no Centro do Rio de Janeiro.

Paula Brito foi um mestiço que ainda jovem aprendeu o ofício como aprendiz na Tipografia Imperial e Nacional do Rio de Janeiro (GODOI, 2016, p. 56). O início de seu trabalho como tipógrafo foi na oficina tipográfica de René Ogier. Mais tarde chegou a trabalhar como redator e tradutor no *Jornal do Commercio*.

Segundo Knauss (2014, p. 76), Paula Brito teve uma atuação decisiva no processo das mudanças que ocorreram a partir da segunda metade do século XIX. Foi um importante mediador daquela nova cultura urbana e da elite. Essa importância se deu ao promover reuniões e saraus em seu estabelecimento e ao editar partituras em seus impressos, que, aliás, tiveram muita aceitação por parte de seus leitores. Assim, ao publicar música (letras e partituras) o editor mantinha seu público sempre atualizado com as novidades musicais.

Aviso Essencial

Novas músicas do Sr Horta, dos Maestros Gianni, Goyanno, do Dr Lucindo (nosso correspondente em Minas), e de outros professores e amadores, serão dadas de mimo aos assinantes, assim como diferentes avulsos, tanto impressos como estampados, litografados, etc.

Se os assinantes tivessem de pagar as músicas que a *Marmota* [grifo nosso] deu no presente ano de 1851, só elas importariam em mais do que o valor de cada assinatura!

A *Marmota* [grifo nosso] é, por consequência, a folha mais barata que se publica no Império!²⁹

Em 1831, Brito abre sua primeira tipografia, a Tipografia Fluminense de Paula Brito & Cia no endereço da Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes), n. 51. Dois anos depois, em 1833, abre outro estabelecimento no número 44 do mesmo local. Esse novo estabelecimento ele nomeia de Tipografia Imparcial de Brito. Em 1837 a transfere para o n. 66 ainda na Praça da Constituição, ampliando-a dois anos depois ao comprar a loja de n. 64 ao lado. Essa seria anos depois a localização da maior tipografia de Brito a Tipografia Dois de Dezembro de Paula Brito, Impressor da Casa Imperial. (SANTOS, 2009, p. 39-40).

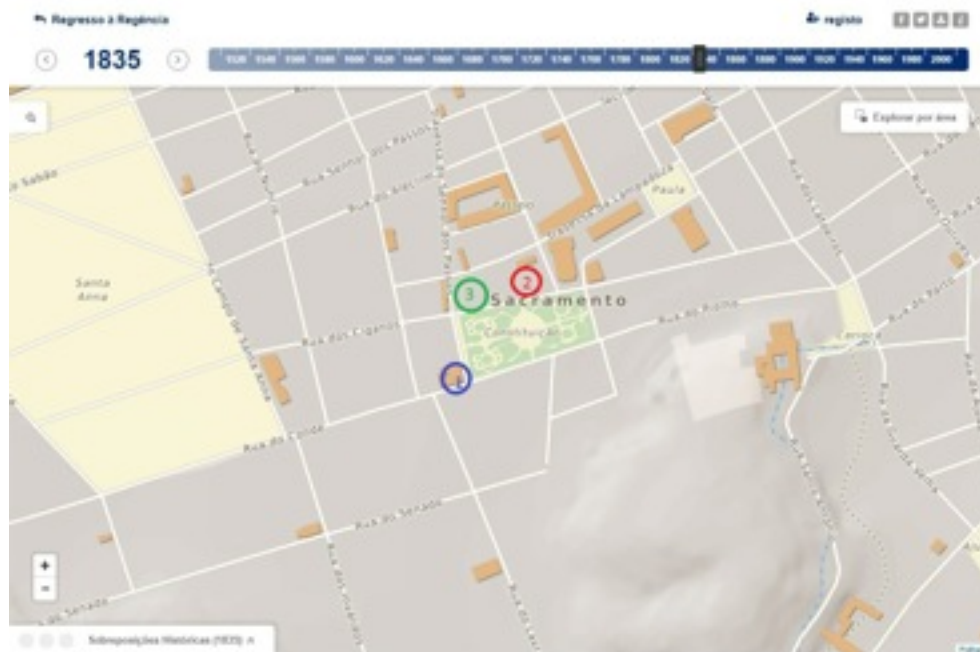
Em 1848 junto com Teixeira e Souza, Brito abre outro estabelecimento a Tipografia Teixeira & Cia. Esta ficava localizada na Rua dos Ourives, n. 21. A parceria durou apenas um ano e Brito continuou com o estabelecimento, porém, mudando o nome para Tipografia de Paula Brito. Naquele mesmo ano, em sociedade com Cândido Lopes, abre a Tipografia Lopes & Cia. no Largo da Memória na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro. A sociedade também não durou muito, apenas três anos. (SANTOS, 2009, p. 39-40).

Para visualizarmos as localizações das tipografias naquela época, recorreremos ao projeto ImagineRio³⁰ da universidade americana Rice University (Texas). O ImagineRio é um atlas interativo onde é possível visualizar as mudanças no traçado urbano da cidade do Rio de Janeiro desde o ano de 1500 até 2016. O projeto reúne mapas históricos e fotografias que serviram de fonte para a elaboração de mapas disponíveis na internet. Reuniu professores do departamento de História e Arquitetura da Rice University, que reuniram a história urbanística e social década à década, ano a ano da cidade do Rio de Janeiro.

²⁹ AVISO essencial [anúncio]. *Marmota na Corte*. Rio de Janeiro, n. 219, 16 dez. 1851, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1851_00219.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

³⁰ O atlas interativo do projeto *ImagineRio* pode ser consultado em: <https://imagerio.org/#en>.

Figura 8 - Localização das tipografias de Paula Brito.



Fonte: ImagineRio

No mapa (figura 8), o número 1 em azul mostra a localização do endereço da primeira tipografia de Paula Brito, situada na Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes), n. 51, Centro do Rio de Janeiro. O número 2 em vermelho indica o segundo estabelecimento no n. 44 comprado por ele. E, o número 3 em verde mostra a localização da Tipografia Imparcial de Brito localizada nos n^{os}. 64 e 66 daquela mesma praça.

De acordo com Knauss (2014, p. 76), os estabelecimentos de Brito tornaram-se também um espaço de sociabilidade cultural. Neles ocorriam reuniões e saraus, onde a música serviu como forma de estabelecer um forte meio de convívio social.

Sob o nome de *A Marmota na Corte* o periódico foi publicado até 30 de abril de 1852 quando recebeu de Paula Brito o novo nome de *Marmota Fluminense* (figura 9). Naquela época o editor passou a ser seu único dono. (SANTOS, 2009, p. 13-38).

Figura 9- Capa do *Marmota Fluminense* (3 jan. 1854).



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

Três anos depois, em 1855, o periódico tem seu nome alterado para *A Marmota*³¹. Assim existiu até o final do ano de 1861, ano de falecimento de Paula Brito. (SANTOS, 2009, p. 37).

Figura 10- Capa do *A Marmota* (4 jan. 1859).



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

³¹ Nos próximos capítulos para facilitar a leitura nos referiremos ao periódico utilizando seu primeiro título *A Marmota na Corte*.

Pela intensa atividade de Paula Brito e pela quantidade de oficinas tipográficas e impressos fundados por ele (e seus sócios), percebemos que o mercado de impressos estava em plena expansão naquele período. Além da *A Marmota na Corte*, Brito publicou outros periódicos como: *O Limão de Cheiro* (1833), *O Carioca* (1833-1834), *O Capadócio* (1835), *O Simplicio Endiabrado* (1839), *Guanabara*, *A Mulher do Simplicio ou Fluminense Exaltada* (1832-1842) e *A Simpliciasinha* (1833) (SANTOS, 2009, p. 42). Esses dois últimos, assim como *A Marmota na Corte*, eram periódicos de variedades que também atendiam ao público feminino. (KNAUSS, 2014, p.72).

A tipografia de Paula Brito foi responsável pela circulação de impressos de todo tipo, nela a música teve um papel significativo. Brito teve uma vida intelectual e social ativa, atuando como importante “agitador” cultural naquela época. Dentre o círculo de intelectuais e políticos com os quais tinha contato estão: Laurindo Rabelo, Antônio Gonçalves Dias, Araújo Porto-Alegre, Francisco Otaviano, João Caetano, Eusébio de Queiróz, Quintino Bocaiúva, Joaquim de Saldanha Marinho, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo. (RAMOS JR.; DEAECTO; MARTINS FILHO, 2010).

O Centro da cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX era local de grande movimentação cultural e comercial. Havia Teatros, Casa de Óperas, Academias, estabelecimentos comerciais, bem como intensa circulação de pessoas. Não por acaso, ali se estabeleceram grande parte das tipografias de Paula Brito. Assim, a localização em endereços de grande movimentação facilitava a divulgação e venda daqueles jornais, periódicos e partituras, tendo em vista que a disputa por leitores era supostamente acirrada devido à quantidade de impressos em circulação.

2.2.2 A Rosa Brasileira: Jornal Recreativo

A Rosa Brasileira (figura 11) foi um periódico editado por Manoel Gaspar de Siqueira Rego entre os anos de 1849 e 1853. Periódico semanal que era publicado sempre aos domingos. Foi impresso na tipografia do próprio editor, a Tipografia Fluminense Rego & Cia.

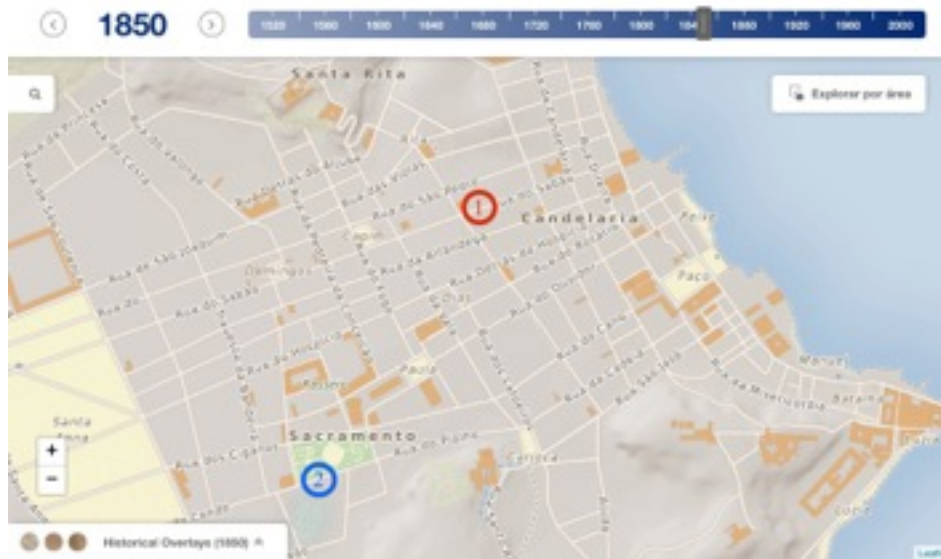
Figura 11 - Capa do *A Rosa Brasileira* (31 mar. 1850).



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

No periódico do ano 1850 encontramos o registro de que a Tipografia Fluminense Rego & Cia. ficava na Rua do Sabão, n. 309 (Pelo local atualmente passa a Avenida Presidente Vargas no Centro do Rio de Janeiro). Nas edições a partir do ano de 1853, o endereço registrado é Largo do Rocio, n. 39 (Atual Praça Tiradentes também no centro do Rio de Janeiro). No mapa da figura 12, o número 1 em vermelho mostra a localização do primeiro endereço da tipografia e, o número 2 em azul indica a segunda localização.

Figura 12 - Localização das tipografias do *A Rosa Brasileira*.



Fonte: ImagineRio

Distribuído aos domingos, abordava assuntos variados destinados ao público feminino. No dia 12 de julho do mesmo ano (1849) o *Diário do Rio de Janeiro* anuncia o novo periódico.

Quando tudo tende para o progresso próprio do século em que vivemos, alguns jovens ávidos de saber, também pretendem, aperfeiçoando seus espíritos, ver se algum dia poderão colher os louros, com que o anjo das ciências coroa os seus favoritos. Com estas vistas vão publicar um jornal literário e de recreio a -ROSA BRASILEIRA,- e para isso pedem a proteção de todas as pessoas que em seu peito aninham o amor às letras, e o santo desejo de animar a mocidade estudiosa. Se os redatores não puderem conseguir seus fins, e a - Rosa- tiver de murchar à mingua de seiva, não será por falta deles, e resignando-se a sorte, consolar-se-ão no dito ilustre *Propercio - in magnis veluisse sat est.*

Este jornal será publicado domingo, dia 15 do corrente, e continuará publicando-se regularmente todos os domingos. Assina-se por 600 rs. por mês no escritório da redação, rua do Sabão n. 309, e em Niterói tipografia de Rego. Todas as pessoas que assinaram e que tenham mudado de residência, queiram fazer suas declarações no escritório da redação, onde se atendem a todas e quaisquer reclamações pendentes a mesma folha.³²

O jornal continha romances, crônicas, poesias, charadas, moda, notícias e textos sobre assuntos religiosos. O periódico era constituído por oito páginas e, suas principais seções são intituladas: “Romance”, “Poesia”, “Semana Lírica” (em alguns exemplares “Teatro Lírico”), “Crônica Semanária” e “Charada Enigmática”. No entanto, sobre as partituras, não

³² A ROSA Brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 8147, 12 jul. 1849, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1849_08147.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

encontramos informações se o periódico publicava com frequência peças para serem distribuídas aos assinantes. A única que obtivemos foi a valsa “A Flor da Esperança” a qual abordaremos no último capítulo.

Dizem que a *Rosa Brasileira Jornal Recreativo* que durante um ano deleitou seus leitores, vai de novo aparecer este mês, outros diversos que seus redatores tentam uma nova publicação de grandes dimensões para Janeiro. Bom será que não se metam em grandes penduras.³³

Este jornal recreativo e literário, que por algum tempo se publicou nesta corte com geral aceitação, tornou a aparecer, debaixo das mesmas condições, com a diferença que se publica duas vezes por semana nas quartas feiras e domingos; trazendo nestes uma crônica dos fatos da semana. Já tem saído à luz 4 números, e o 5º a publicar-se-á domingo, com a continuação do interessante romance - A Bella Cordoeira e seus três amantes - e Crônica, poesias e charadas. Assina-se a 1\$rs [mil réis], por 16 números no largo do Rócio, n. 54. Os Srs. assinantes que não tiverem recebido as suas folhas pontualmente, queiram mandar fazer suas reclamações na tipografia, onde se imprime, rua do Hospício, n. 187. Os números avulsos vendem-se na mesma casa do Largo do Rocio, bem como as coleções passadas do n.1 a 41.³⁴

O jornal podia ser comprado em diversos lugares. Os interessados podiam adquiri-lo por 120 réis na Rua do Ourives, n. 21; no Largo do Rócio, n. 54; em São Cristóvão no lugar da Cancela, n. 70 e; no escritório do *Periódico dos Pobres* na Rua do Ouvidor, n. 158.

Aliás sobre a venda do *Rosa Brasileira* no escritório do *Periódico dos Pobres*, é possível estabelecer que tenha havido alguma relação comercial entre o empresário Manoel Rego e o diretor e empresário Antônio Maximiano Morando responsável pelo *Periódico dos Pobres*.

O *Periódico dos Pobres* foi um periódico carioca editado em substituição a *O Annunciador*. Saía três vezes por semana, às segundas, quartas e sábados. Impresso na tipografia de Morando, seu primeiro número foi publicado em 15 de abril de 1850. Nesse periódico havia um diálogo que era publicado com frequência. Seu título é “Visita das Priminhas” e se trata de uma conversa entre duas primas sobre os mais diversos assuntos e acontecimentos daquela época. Em um desses diálogos encontramos comentários das

³³ MAIS um insulto ao Brasil pelos ingleses. *Periódico dos Pobres*. Rio de Janeiro, n. 84, 5 de nov. de 1850, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709697/331>. Acesso em: 26 jun. 2020.

³⁴ OBRAS publicadas. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 8849, 21 nov. 1851, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1851_08849.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

primas a respeito da *Rosa Brasileira*, que sem dúvida nenhuma funcionaram como propaganda para o periódico.

- Priminha já leu a *Rosa Brasileira* que tornou a aparecer?
- Olá se li. Os três números publicados tem sido por mais que apreciados; e sobre tudo o que tenho gostado muito é da Crônica Semanária.
- É uma boa publicação, Deus queira que ela continue, como outrora, colaborado pelos nossos jovens que cultivam as massas, e que tornam um verdadeiro recreio, com as suas belas produções.³⁵

- Conte-me, tem lido a Rosa Brasileira
- Não, pensei que já tinha morrido.
- Qual morrido, cada vez está mais brilhante. A Rosa Brasileira está agora de 8 páginas, dando música, e tudo isso a 1\$ por três meses, que saem a pataca por mês [grifo nosso].
- Na verdade é um jornal baratíssimo.³⁶

As assinaturas da *Rosa Brasileira* poderiam ser feitas na Rua do Hospício, n. 187, também no Centro da cidade do Rio de Janeiro. O valor da assinatura era de 1\$000rs (mil réis) por 3 meses, o que consistia no recebimento de 12 números do periódico. Também era possível fazer assinatura por 6 meses a 2\$000rs (dois mil réis) e, o exemplar avulso custava cento e vinte réis. Esse era um valor acessível para aquela época. Os anúncios sobre o jornal enfatizam o baixo valor das assinaturas: “(...) o que equivale a uma pataca³⁷ por mês, o mais barato possível para uma bela distração.”³⁸

No mesmo local onde eram feitas as assinaturas, podia-se fazer reclamações como consta no anúncio: “A redação roga àqueles dos seus assinantes, que acham atrasados nas suas assinaturas hajam de as mandar satisfazer e aqueles que não receberam a folha logo no domingo, o reclamarem na casa da redação Rua do Hospício, n. 187.”³⁹

³⁵ VISITA das priminhas. *Periódico dos Pobres*. Rio de Janeiro. n. 131, 18 nov. 1851, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709697/945>. Acesso em: 15 jul. 2020.

³⁶ VISITA das priminhas. *Periódico dos Pobres*. Rio de Janeiro. n. 16, 12 fev. 1852, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709697/1077>. Acesso em: 27 jun. 2020.

³⁷ A pataca foi uma moeda portuguesa feita de prata que circulou no Brasil no século XIX. Seu valor equivalia a 320 réis. Desta forma a assinatura da *Rosa Brasileira*, custava por mês 330 réis, preço próximo ao valor de uma pataca.

³⁸ A ROSA brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 8930, 3 mar. 1852, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1852_08930.pdf. Acesso em: 27 jun. 2020.

³⁹ A ROSA brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 8930, 3 mar. 1852, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1852_08930.pdf. Acesso em: 27 jun. 2020.

O número de assinantes insatisfeitos com o atraso ou não na entrega do jornal deveria ser significativo a ponto do anunciante colocar o local para que fossem feitas as reclamações. O fato chama a atenção, nesse sentido, supomos que o periódico possa ter passado por dificuldades na sua impressão.

2.2.3 O Jornal das Senhoras

O *Jornal das Senhoras* foi o primeiro periódico da cidade do Rio de Janeiro direcionado ao público feminino dirigido por mulheres. O impresso circulou entre os anos de 1852 a 1855. Sua periodicidade era semanal e saía sempre aos domingos. Porém, seu primeiro número (figura 13) foi distribuído em uma quinta-feira, dia 1 de janeiro de 1852. A assinatura tinha o valor de 3\$000rs (três mil réis) para a corte e 4\$000rs (quatro mil réis) para as demais localidades. Não há informação se era vendido avulso.

Figura 13 - Capa do primeiro número do *Jornal das Senhoras*.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

O *Jornal das Senhoras* começou a ser impresso na Tipografia Parisiense na Rua Nova do Ouvidor, n. 20, Centro do Rio de Janeiro. Porém, ao longo do tempo teve sua impressão feita em diferentes tipografias. Depois foi publicado pela Tipografia de Santos e Silva Junior localizada na Rua do Piolho, n. 32 (atual Rua da Carioca no Centro do Rio de Janeiro), que

em 1855 passou a se chamar Tipografia Imparcial (quando se tornou propriedade do editor Paula Brito). Em 1853, começou a ser impresso em sua própria tipografia de mesmo nome do periódico, a Tipografia do Jornal das Senhoras. O estabelecimento ficava localizado na Rua do Ouvidor, n. 36. Mas, foi mudado de endereço outras duas vezes. Seu segundo endereço foi na Rua da Alfândega, n. 54 e o terceiro na Rua do Cano, n. 165 (atual Rua Sete de Setembro), ambos também no Centro da cidade do Rio de Janeiro. (BARBOSA, 2016, p. 44).

Figura 14 - Localização das tipografias do *O Jornal das Senhoras*.



Fonte: ImagineRio

No mapa (figura 14), o número 1 em vermelho mostra a localização do endereço da Tipografia Parisiense. O número 2 em azul a localização da Tipografia Santos e Silva Jr., o número 3 em verde mostra a localização do primeiro endereço da Tipografia do Jornal das Senhoras, o número 4 em preto seu segundo endereço e, o número 5 em roxo seu terceiro e último endereço.

O periódico foi criado pela argentina Juana Paula Manso de Noronha que residiu no Brasil entre as décadas de 1840 e 1850. Também esteve sob a direção de mais duas senhoras: Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco, e Gervasia Nunezia Pires dos Santos Neves. No primeiro exemplar há um texto de abertura da própria fundadora dirigindo-se às assinantes.

Ora! não pode ser. A sociedade do Rio de Janeiro principalmente, Côrte e Capital do império, Metrópole do Sul da América, acolherá de certo com satisfação e simpatia o JORNAL DAS SENHORAS redigido por uma Senhora mesma: por uma americana que, se não possui talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher. (NORONHA, 1852, p. 1-2).

Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875) nasceu na Argentina e, aos 21 anos de idade, exilou-se com sua família no Uruguai devido ao governo ditatorial de Juan Manoel de Rosas (SCHUMAHER, 2000, p. 293). Seu pai, o engenheiro espanhol José Maria, era ligado à movimentos políticos. Participou da Revolução de Maio pela independência da Argentina em 1810 e, pertencia a grupo cuja ideologia visava um modelo de desenvolvimento mais cosmopolita e com base no iluminismo. (CYMBROM, 2019, p. 60).

Dois anos depois, em 1842, pelo mesmo motivo, Joana e sua família migraram para o Brasil. No ano de 1844, aos 25 anos de idade, se casa com o músico português Francisco de Sá Noronha⁴⁰ (1820-1881), tiveram duas filhas Eulália e Hermínia. Em 1846, viajou com seu esposo a Cuba e aos Estados Unidos para suas apresentações. Em 1850 o casal foi para Europa onde residiu por um ano, voltando ao Brasil em 1851. (BARBOSA, 2016, p. 30).

Juana Paula teve uma formação familiar e intelectual muito politizada. Isso contribuiu para que tivesse um perfil de “ativismo”, especialmente no que se referiu à defesa da educação, do trabalho e cidadania das mulheres. Quando ainda no Uruguai, Fundou uma escola para mulheres na residência da própria família. O ensino era gratuito e abrangia conhecimentos de matemática, gramática, francês, instrução moral, música e desenho. (CYMBROM, 2019, p. 61).

Aqui no Brasil, continuou com a difusão de suas ideias por meio do *O Jornal das Senhoras*. O foco na educação continuou presente na proposta editorial do periódico, pois em sua concepção esse era o caminho para a emancipação feminina. Embora, ousada em sua proposta, observamos em seus textos princípios um tanto conservadores no que se refere a relação da mulher com a família e o casamento. No entanto, não devemos analisar sua proposta através de uma perspectiva contemporânea do feminismo. Numa sociedade

⁴⁰ Compositor, violinista e regente português que chegou ao Brasil em 1838. Dentre suas obras encontram-se lundus, modinhas, polcas e quadrilhas. Foi regente dos Teatros São Pedro de Alcântara (que ficava localizado na Praça da Constituição, centro da cidade do Rio de Janeiro) e São Januário (Localizado na extinta Rua do Cotovelo, também no centro do Rio de Janeiro). (fontes: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira e Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro).

patriarcal, abordar assuntos como o ensino e o trabalho da mulher fora de casa já era algo inovador. Assim, para aquela época, suas convicções devem ter causado polêmica.

Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco (1817-1875), brasileira, nasceu na cidade de Salvador em 1º de dezembro de 1817. De família abastada, filha da Sra. Violante Lima de Bivar e do Conselheiro Imperial Diogo Soares da Silva de Bivar. Violante Atabalipa teve uma educação de elite, dominava outros idiomas como o francês, italiano e inglês. Já na cidade do Rio de Janeiro com sua família, foi uma jovem com prestígio social. Traduziu a peça “O xale de caxemira verde” dos escritores franceses Alexandre Dumas e Eugênio Sue. Foi esposa do Tenente João Antônio Boaventura Velasco (SCHUMAHER, 2000). Além disso, foi membro do Conselho Imperial no Brasil, também fundadora e diretora do Conservatório Dramático Brasileiro do Rio de Janeiro. Na década começou a trabalhar como colaboradora do *O Jornal das Senhoras*, tendo se tornado posteriormente uma das diretoras. Porém, se desligou do periódico no ano de 1855. Em 1874 lançou outro periódico destinado ao público feminino, intitulado *O Domingo*.⁴¹

Gervasia Nunezia Pires dos Santos (1824-1872) foi a terceira e última redatora e diretora do *Jornal das Senhoras*, estando à frente do periódico entre junho de 1853 e dezembro de 1855. Foi casada com o escritor e poeta Antônio José dos Santos Neves, cujos poemas foram publicados em jornais e periódicos daquela época. Encontramos seus trabalhos no *A Marmota na Corte* e no próprio *Jornal das Senhoras* onde, na edição do dia 12 de junho de 1853, encontramos a poesia intitulada “Meu Rezedá” dedicada a sua esposa a Sra Gervasia.

Periódicos como *A Marmota na Corte*, *O Jornal das Famílias* e *A Rosa Brasileira* eram publicações que atendiam também ao público feminino, porém escrito e dirigido por homens. Entretanto, o *Jornal das Senhoras* era redigido por mulheres e destinado exclusivamente às senhoras como o título sugere. Dessa forma, seu conteúdo não consiste apenas em entretenimento feminino, mas principalmente aborda assuntos relacionados aos questionamentos da condição da mulher daquela época, como menciona Barbosa.

Servindo como um mensageiro de informações e de instrução, este periódico contribuiu na conscientização feminina e na formação cultural. Enquanto eram impressos no periódico alguns textos para conscientizá-la de seus

⁴¹ VIOLANTE Bivar e Vellasco. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Fonte:< https://pt.wikipedia.org/wiki/Violante_Bivar_e_Velasco> acesso em: ago. 2019.

direitos e de seu papel - sobre a educação moral; a mulher perante Deus e a sociedade; e outros assuntos cotidianos -, a publicação de artigos sobre a noção e notação musical, espaços de prática e apreciação da música, e o acompanhamento de partituras em determinadas edições serviram para instruir culturalmente o belo sexo, bem como moldar um cenário musical carioca, lido, ouvido, praticado e sentido pelas escritoras e leitoras do periódico. (BARBOSA, 2016, p. 60).

O periódico abordava assuntos relacionados à moda, literatura, belas-artes, teatro, música e crítica. A publicação era constituída por oito ou nove páginas, cujas principais seções foram intituladas: “Modas”, “Teatros”, “Poesia”, “Romance”, “Descrição da Estampa”, “Anedota”, “Crônica da Quinzena”, “Charada” e “Pensamentos”. De acordo com Oliveira (2009, p. 7), seus textos tiveram o objetivo de gerar reflexão por parte das leitoras a respeito de suas condições de educação e acesso ao mercado de trabalho.

O periódico além de incluir partituras, que eram publicadas aos domingos no corpo de alguns exemplares, continha textos variados sobre música como: crítica musical, comentários sobre apresentações e performances, informações sobre compositores e material voltado ao aprendizado musical.

Eu já preveni as minhas leitoras que de este senhor não posso dizer nem bem nem mal, com tudo por esta vez infrinjo o regulamento, e digo-vos em confiança, que a música do Manuel Raymundo é viva e original como todas as composições do Sr. Noronha o são [...].⁴²

A sociedade Phileuterpe deu na noite do dia 20 a sua reunião mensal, cada vez mais aumentada e afeiçoada na música vocal e instrumental e no escolhido número de seus sócios.

[...]

A parte consistiu na ouvertures de Nabucodonosor, de Verdi, para piano, muito bem executada; depois o coro religioso -Lá Fede- de Rossini, contralto e coro. O contralto angélico que comoveu todos os corações.⁴³

O Jornal das Senhoras foi publicado entre 1 de janeiro de 1852 ao início de 1855. Inicialmente a assinatura por três meses custava 3\$000 réis para a corte e 4\$000 réis para as demais localidades. No entanto, o valor sofreu alterações ao longo da existência do periódico. (BARBOSA, 2016, p. 35).

⁴² TEATROS. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro. n. 4, 25 jan. 1852, p. 32. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00004.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

⁴³ CRÔNICA dos salões. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro. Tomo I, n. 13, 27 de mar. de 1852, p. 97-98. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00013.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

Estas páginas, pois serão sempre reservadas para a tabela dos dias de baile das diversas sociedades desta corte; para indicar as modistas de primeira ordem; para os anúncios dos primeiros armazéns de fazendas, modas, perfumarias, jóias, obras de cabelo, decorações, objetos de toalete, de desenho, de bordar, etc.; para os primeiros estabelecimentos de pianos, música e copistaria; para as casas que se incubem particularmente de arranjar flores especiais e ramos para bailes e mais funções; finalmente para todos os anúncios que satisfizerem as exigências do bom-tom e servirem de pronto recurso a todas as famílias em geral. (VELLASCO 1852, p. 2).

Abaixo transcrevemos um editorial publicado no dia 25 de julho de 1852 de autoria da editora Paula Manso de Noronha. Neste trecho podemos observar alguns aspectos relacionados à impressão musical no Brasil até meados do século XIX, assunto o qual abordaremos no próximo capítulo. Neste parágrafo podemos ler palavras de satisfação da editora em oferecer às leitoras um impresso de “nitidez e perfeição”. Neste sentido, constatamos que apesar de já haver uma quantidade significativa de oficinas de impressão musical, a qualidade daquelas partituras ainda era ruim.

Aceitem portanto nossas leitoras o presente, que cheias de prazer lhes oferecemos, esta música impressa pelo Sr. João Paulo Ferreira Dias, cuja nitidez e perfeição [se] iguala às das melhores litografias. Na Europa, desde que a litografia se apresentou com a rapidez e facilidade de seus processos, a tipografia cede-lhe as publicações musicais: lá onde em tão grande cópia avultam as matérias de impressão, não foi esse abandono um sacrificio penoso: entre nós, porém, não acontece o mesmo; a tipografia sustenta-se no Brasil à custa de dedicação desinteressada dos artistas que a exercitam: a impressão de música é portanto mais um recurso, inteiramente novo em nossa terra, com que a enriqueceu o Sr. João Paulo.⁴⁴

Assim como no *Diário do Rio de Janeiro*, citado anteriormente, nós encontramos no *O Jornal das Senhoras* artigos que tratam assuntos relacionados à música. A seguir, transcrevemos três deles sobre a importância da música e teoria musical. É interessante notar que a presença de artigos sobre música em conjunção com a publicação de partituras em periódicos de variedades destinados às mulheres. Desse modo, percebemos a intenção das editoras em reforçar o papel educativo do periódico no que se refere à função musical feminina no ambiente doméstico.

⁴⁴ O JORNAL das senhoras. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, n. 30, 25 jul. 1852, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00030.pdf. Acesso em: 16 jun. 2019.

Da Influência da música

A música, cuja história de todos os tempos oferece uma imensa quantidade de exemplos da sua prodigiosa influência sobre a civilidade, os costumes, as paixões, as doenças e heroísmo militar, é um meio necessário da cultura do homem; a música associa a educação física e ginástica, desenvolvendo nela os órgãos da voz e aumentando a força dos pulmões e do peito, e a educação moral e intelectual despertando em seu coração sentimentos de justiça, amor e benevolência, e dando à sua inteligência maior vivacidade. A música é fiel companheira do homem, penetra em sua alma impressões profundas, doces e variadas, embeleza sua existência: favorecido da fortuna multiplica os seus prazeres; infeliz, o consola. A música alivia o peso dos próprios trabalhos, as viagens penosas dos peregrinos, as desastrosas marchas do soldado, e o torna intrépido na batalha; torna pomposas as festas triunfais, e leve aos céus a homenagem do vencedor. A música exalta os ritos religiosos e anima a alegria nas festividades. O melhor e mais rico instrumento é a voz da criatura, todos os viventes cantam, assim como todos os passarinhos. A música é hoje empregada na França, Itália e Suíça como meio poderoso para adoçar os costumes na educação moderna, ela é um meio precioso para excitar na criatura sentimentos religiosos, para acalmar o caráter e as paixões, para colocar a harmonia entre os pensamentos e os sentimentos, para fortalecer o amor da ordem e do belo, e para animar o instinto do amor pátrio. (FACHINETTI, 1855, p. 70-71).

Mais uma vez observamos a ideia de que a música assumia o caráter de arte civilizadora e curativa. Porém, como podemos ler nesses artigos, não era qualquer música que promovia tal “influência”. Neles encontramos sempre a referência à música europeia, citando como exemplos normalmente países como França, Itália e os países germânicos.

Música. A harmonia e a melodia.

Compõe-se a música da harmonia e da melodia. Chama-se melodia o tema ou canto principal de uma peça de música. A harmonia é uma série de diversos sons dos acordes, que tiram com a voz ou com instrumentos para sustentar e fortalecer o canto principal. É ordinariamente nas partes altas, tais como rabeças, flautas, que se encontra a melodia, e, quando o acompanhamento é pouco forte, muito forte se torna a percebê-lo. Todavia pode também encontrar-se nos baixos: então a atenção distraída pelos instrumentos que dão notas agudas tem necessidade de fazer maiores diligências para a seguir em todos os seus rodeios. A melodia sustentada forma harmonia débil, não faz efeito, salvo se está fortissimamente caracterizada. A harmonia sem melodia é sempre uma péssima música

Pode-se muitas vezes crer que, a uma sinfonia ou outra qualquer composição, falte a melodia porque se não soube achá-la, ao passo que ouvidos a isso habituados a percebem com maior ou menor facilidade e sabem avaliar-lhe o merecimento. É por este motivo que cumpre ouvir muitas vezes uma peça de música e escutá-la sobretudo atentamente, quando a nossa educação a este respeito for imperfeita, para poder ajuizar sem temeridade, que a música tem falta de melodia e não presta.

Acontece muitas vezes que o público, pouco acostumado a este gênero de impressões, nada sabe distinguir acima das harmonias estrepitosas da numerosa orquestra, ao passo que os verdadeiros entendedores sentem surgir acima desta enorme porção de sons, um canto mais ou menos interessante e belo.

A harmonia e a melodia devem mutuamente ajudar-se; nem podem passar uma sem outra. Tem-se visto, todavia, cantos uníssonos, sem acompanhamento, abalarem profundamente um numeroso auditório; mas isso deve atribuir-se primeiramente à extraordinária beleza de certas melodias combinadas para produzirem tal efeito, e depois ao número considerável de vozes que as executaram.

A melodia pertence inteiramente à inspiração do compositor, e a harmonia é quase unicamente efeito da arte.

Contudo há, além da ciência, certos instrumentos que fazem descobrir uma harmonia poderosa e de notável efeito naqueles trechos em que um compositor medíocre não acharia se não combinações vulgares. Às vezes aparecem muitas melodias juntas em uma só pedaço de música. Esta riqueza pode ser estranhada por ouvidos pouco habituados; mas fará grandíssima impressão no público entendido que sabe apreciar as concepções sublimes de um artista ilustre.

Citaremos, por exemplo, as duas belas composições do Sr. Noronha que hão de ser executadas por ele na noite do seu benefício. Que melodias, que força de sentimento, que acordes divinos forma ele entre o arco e as cordas da sua rabeça!

A música chega ao coração de todos.⁴⁵

Ao final deste artigo, a editora Paula Manso de Noronha faz referência a composições de seu marido Francisco de Sá Noronha. Notamos que durante o período em que ela esteve à frente do periódico, era comum haver esse tipo de divulgação do trabalho de Noronha, compositor no qual trataremos no capítulo quatro.

Ao divulgar a música como arte civilizadora, esses periódicos passaram também a publicar artigos sobre teoria musical como forma de instruir os leitores. Como o *Diário do Rio de Janeiro* que trouxe uma resenha do livro *Tratado de Harmonia*, *O Jornal das Senhoras* também publicou artigos como esse que apresenta os elementos da música: a harmonia e a melodia.

Em outro número do periódico, encontramos um artigo sobre música publicado como forma de substituir a falta de uma peça musical para ser oferecida. Nele a editora Corina faz um comentário inicial demonstrando sua indignação por não haver nada de novo em composições musicais para anunciar às leitoras, no lugar ela oferece um texto sobre teoria musical, que chama de “Noções Científicas”. O artigo é intitulado “Sobre as Claves da Música” (anexo B) de autoria do compositor Joseph Fachinetti, oferecido pelo periódico às “ilustres meninas brasileiras”.

⁴⁵ MÚSICA: A Harmonia e a melodia. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro. Tomo III, n. 22, 29 maio 1853, p. 22-170. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1853_00022.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

As claves são certos caracteres musicais que servem para distinguir o nome das figuras. Na música existem três qualidades de clave, a saber: de Dó, de Sol e de Fá.

As claves de Dó são quatro, a saber: de soprano, Meio-Soprano, Contralto e Tenor. A clave de Soprano vem marcada sobre a primeira linha; a de Meio-Soprano sobre a segunda; a de Contralto sobre a terceira; e a de Tenor sobre a quarta linha. Chamam-se claves de Dó porque cada uma delas dá o nome de Dó a todas as figuras que se acham sobre a linha da clave. Não existe senão uma só clave de Sol, chamada vulgarmente de Violino, e escreve-se sobre a segunda linha. Antigamente havia também uma clave de Sol marcada sobre a primeira linha, mas foi reprovada inútil, porque produzia os mesmos resultados daquela de Fá sobre a quarta linha. A clave de Sol tem este nome pela mesma razão já declarada acima a respeito da clave de Dó.

As claves de Fá são duas, uma do Baixo e outra do Barítono; a primeira tem acento na quarta linha, e a segunda sobre a terceira. Chamam-se claves de Fá pela mesma razão das de Dó e Sol. (FACHINETTI, 1855, p. 37-40).

2.2.4 *Jornal das Famílias*

O *Jornal das Famílias* foi um periódico editado por Baptiste Louis Garnier (1823-1893) entre os anos de 1863 e 1878. Substituiu a *Revista Popular* como podemos ler no trecho do editorial do primeiro número. Não encontramos informações sobre sua tipografia, apenas que fora impresso em Paris conforme constatamos também no editorial do primeiro número (figura 15). Mas, como comentaremos no próximo capítulo, há em suas partituras o registro do impressor. No entanto, não podemos afirmar se tanto o periódico quanto suas partituras foram impressas no mesmo local.

O benigno acolhimento com que foi sempre recebida, durante cinco anos completos, a *Revista Popular*, já pelo público desta corte, já pelo das demais províncias do império, é credor da cordial gratidão que, com prazer, lhe tributamos.

Ao seu auxílio devemos certamente a coragem com que encaramos todas as dificuldades que apareciam contra o bom desempenho do nosso cargo. Os nossos leitores sabem que, bem ou mal, não comprometemos uma só vez a pontualidade da Revista.

Hoje, mais corajosos do que d'antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-los, de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* d'ora avante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras.

São os seus colaboradores os mesmos distintos cavalheiros a quem tanto deve a Revista, acrescendo outros que tivemos a honra e fortuna de angariar.

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio das famílias.

O jornal das famílias sai uma vez por mês nitidamente impresso em Paris, e dará aos seus assinantes, no correr da publicação, gravuras, desenhos a

aquarela coloridos, moldes de trabalhos de crochet, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de modas, *peças de música inéditas* [grifo nosso], etc., para o que tem contratado naquela capital os melhores artistas.

Certa de que assim preencherá uma falta, geralmente observada com esta publicação, e contando com o benigno acolhimento público que mereceu a *Revista Popular*, compromete o seu mais fiel desempenho nesta empresa.

A redação.⁴⁶

Enquanto a *Revista Popular* destinava-se a uma ampla categoria de leitores ao tratar de assuntos diversificados, incluindo ciência e agricultura, o *Jornal das Famílias* teve sua temática modificada, conseqüentemente o perfil dos leitores. O jornal passou a conter assuntos voltados aos interesses domésticos. Neste sentido, visou como público as mulheres das classes mais abastadas. Procurou atender à nova condição das leitoras em meio a um contexto de urbanização e aumento de atividades culturais na cidade. (CABRAL, 2014).

Figura 15 - Capa do primeiro número do *Jornal das Famílias* (1863)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).

O *Jornal das Famílias* era publicado uma vez por mês e suas edições geralmente continham mais de trinta páginas. O periódico abordava assuntos relacionados às questões domésticas das famílias brasileiras tais como: economia doméstica, instrução moral e recreativa, higiene e, todo tipo de matéria que fosse de interesse das famílias. Também publicava poesias e contos, além de conter gravuras, moldes para crochê e bordados, moda e

⁴⁶ AOS nossos leitores. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro.n. 1, Jan. 1863. p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1863_00001.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

partituras musicais. Suas principais seções são intituladas: “Mosaico”, “Anedotas”, “Modas”, “Trabalhos”, “Poesia” e “Economia Doméstica”.

Figura 16 - Estampa de tapeçaria do *Jornal das Famílias*.



Fonte: (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 62).

A estampa acima (figura 16)⁴⁷ foi publicada na edição de fevereiro de 1865. No final do periódico encontramos sua descrição que tinha a finalidade de instruir às leitoras sobre sua confecção. Com desenhos de instrumentos musicais que poderia ser usado para adornar “poltronas, cadeiras e almofadas” pertencentes, por exemplo, a um salão para sarau.

A linda estampa de tapeçaria camafeu encarnada que damos este mês pode servir para poltronas, cadeiras e almofadas. Os instrumentos de música, de lã cor de cinza, destacam-se admiravelmente sobre o fundo encarnado. Cumpre escolher o número da talagarça e as lãs conforme o objeto que se queira fazer. Para objetos pequenos a seda é preferível à lã. O mesmo desenho executado em ponto de gigante dará o mais lindo tapete que se possa imaginar para cobrir pianos de cauda.⁴⁸

⁴⁷ JORNAL das Famílias Rio de Janeiro, Tomo III, n. 2, fev. 1865, p. 62. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1865_00002.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

⁴⁸ DESCRIÇÃO da estampa de tapeçaria colorida. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, Tomo III, n. 2, fev. 1865, p. 64. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1865_00002.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

Do mesmo modo lemos na explicação que a estampa também poderia ser utilizada em um “tapete” para “cobrir pianos de cauda”. O piano de cauda era um instrumento adquirido por famílias aristocráticas ou de maior poder aquisitivo. Fazia parte do mobiliário dos grandes salões daquelas famílias pois era um instrumento caro. Neste sentido, por ter também o valor mais alto dentre as assinaturas desses quatro periódicos, constatamos que destinava-se às leitoras das classes sociais mais altas.

Com relação aos contos, um de seus colaboradores de renome foi o escritor Machado de Assis, que publicou muitos de seus contos no *Jornal*. Seus textos agradavam às leitoras, era uma literatura leve cujos temas tratam de romances, dilemas amorosos vividos por personagens as quais atraíam o imaginário das senhoras da elite e das classes burguesas. (SODRÉ,1966, p. 228).

Um dos contos de Machado de Assis, intitulado “Questão de Vaidade” publicado no *Jornal das Famílias* entre dezembro de 1864 e março de 1865. Dividido em quatro partes, conta a história de um homem chamado Eduardo que se apaixona por duas mulheres. Uma a viúva Maria Luiza e a outra uma donzela de nome Sara. Eduardo, descrito como vaidoso e egoísta, mantém uma relação com as duas. Porém, uma não sabe da existência da outra. Eduardo usa de muitas artimanhas para enganar tanto a viúva quanto a jovem donzela.

Enfim, a vida do baile começou. Anunciou-se uma valsa. Eduardo e Maria Luiza tomaram lugar entre os valsistas. Dentro de pouco muitos pares retiravam-se para dar lugar à valsa doida, entusiasta do moço e da viúva.

Conversava eu um dia com um dos meus amigos poetas que a morte levou, um talento que todos admiravam, um coração que muitos conheceram.

-Não sei, dizia-me Casimiro de Abreu, como se pudesse inventar a valsa, a melhor de todas as danças, para dançar-la em um salão diante de cem olhos. A valsa é realmente a mais graciosa, a mais natural, a mais bela das danças, mas nenhum olho humano deve presenciá-la. Então os dois valsantes que se amam, que vivem um pelo outro, podem embriagar-se na valsa, viver, não a vida do mundo, mas a vida dos anjos, a vida dos sonhos, a vida do céu!

-Casimiro, objetivava eu, para dois corações que se amam, a multidão não é o isolamento? E quando um par se atira à sala, aos primeiros compassos de uma valsa, não lhes desaparece tudo, não ficam eles sós, ermos, confundidos?

Casimiro adorava valsa. Todos conhecem a bela poesia das Primaveras que traz este título.

A minha objeção no caso de Eduardo e Maria Luiza tinha meia aplicação. De fato, a viúva corria nos braços de Eduardo, e no meio dos cem olhos que os acompanhavam, como se estivesse em um deserto. Esqueceu-lhe tudo por Eduardo. Mas este não. Lembrou-se e muito que estava entre gente; calculava, adivinhava, redigia consigo mesmo os ditos, as observações, os olhares invejosos de toda aquela multidão.

Foi exatamente no fim da valsa que chegou a família de Almeida. Os rumores que sucederam à valsa de Eduardo e Maria Luiza foram dobrados com a presença de Sara.

Com efeito, se Maria Luiza tinha direito a excitar a admiração feroz, não menor o tinha a filha de Almeida.

Vestia-se de um modo simples e elegante. Um vestido de seda cinzento pérola ocultava-lhe o corpo flexível e delgado. Os cabelos, penteados em bandós, não tinham outro enfeite mais que uma rosa branca, presa do lado esquerdo. No seio, que ondulava pelo cansaço e pela comoção, fulgurava (sic) uma simples cruzinha de ouro, enfeite que Sara usava em todas as solenidades, por ter-lhe sido dada por sua mãe.

Graças à vida retirada da família de Sara, ninguém ou muito pouca gente a conhecia. A dona da casa encarregou-se das necessárias apresentações.

Foram as duas proclamadas as rainhas do baile. Os cavaleiros dividiram-se em partidos; uns preferiram Maria Luiza, em quem viam a expressão mais completa da mulher; outros davam a palma a Sara, cuja beleza virginal e Angélica inspirava ideias puramente do céu. Para uns Maria Luiza era a estátua descida do pedestal; para outros Sara era um anjo foragido da habitação divina.

No meio de tão divinas opiniões, Eduardo era o único que as admitia ambas e por ambas se bateria se necessário fosse.

Eduardo foi procurar Almeida, de cuja demora indagou com o maior interesse, ouvindo aliás as razões dadas por aquele com a maior indiferença.

Quando pôde falar a Sara, fê-los com todo interesse de um amante saudoso. A moça parecia triste. Vinha imaginando encontrar Eduardo aflito com a sua ausência e achou-o no turbilhão de uma valsa, tão alegre ou mais que os outros. Mas este ressentimento no coração da moça era passageiro. Nem ela procurava indagar mais nada. Sabia ela acaso que Eduardo pudesse valsar com outra com a mesma efusão com que valsaria com ela? A pobre menina notava o fato, mas não tirava d'ele nenhum corolário.

E depois as maneiras de Eduardo convenciam tanto! No fim de dez minutos de conversação, Sara esquecera tudo e estava feliz. Como Maria Luiza, na Valsa deixou-se ir na embriaguez da conversação e só se lembrou de que estava diante do homem que era escolhido pelo seu coração. Tinha uma singeleza adorável que Eduardo não sabia admirar, nem como amante, nem como poeta.

Não ocuparei o espírito do leitor com a narração do que se passou durante a noite do baile, e corro já ao melhor episódio, ao que importa saber em nossa história. (ASSIS, 1865, p. 38-39).

Observamos nessa passagem que o autor não julga a valsa, constrói uma narrativa envolvente que traz nas entrelinhas questões que pairavam sobre o ambiente dos bailes numa sociedade patriarcal com regras sociais rígidas. Embora trate o assunto sob o aspecto romântico, o escritor traz também alguns pontos pertinentes nas críticas à valsa. Descreve o contato mais íntimo entre os pares em meio aos olhares dos presentes no baile. Também aborda outra discussão ao trazer duas personagens femininas distintas: a senhora viúva Maria Luiza e a jovem senhorita Sara. Como veremos mais adiante, havia posicionamentos que defendiam que a valsa fosse, digamos, restrita apenas às senhoras mais velhas e/ou casadas.

Nesse ponto de vista, o contato mais íntimo durante a valsa era um risco à reputação das jovens solteiras de família. Ciente da riqueza de relações que se davam naquele contexto, Machado teve a valsa como inspiração para a criação de algumas de suas tramas e personagens. Nesse conto, em específico, citou Casimiro de Abreu que como ele a via com um olhar poético.

3 AS PARTITURAS DOS PERIÓDICOS

Para refletirmos sobre a valsa no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, é necessário abordarmos o surgimento do contexto que gerou/proporcionou a distribuição das partituras de valsa nos periódicos. Neste sentido discutiremos aqui o desenvolvimento da impressão musical, sua comercialização e consumo.

3.1 Sobre a impressão musical no Brasil no século XIX

No Brasil até o início do século XIX a principal maneira de confeccionar partituras era por meio da cópia feita à mão realizada em estabelecimentos que eram denominados Copistarias de Música. Esse era um processo lento que exigia do “copista” ser alfabetizado e ter boa caligrafia musical. A cópia manual era realizada por copistas, que geralmente eram estrangeiros, como por exemplo, o “Copiador de Música” italiano Giuseppe Nardi que viera de Londres no ano de 1811. (FERREIRA, 1994, p. 282).

Gradativamente, foram sendo introduzidas técnicas gráficas para reprodução de música tais como a tipografia, litografia e a gravura em metal, conhecida como talho doce. Porém, o uso do método manual para copiar música permaneceu sendo utilizado até pelo menos o final daquele século.

As técnicas de impressão só teriam sido introduzidas no país com a chegada do artista plástico francês Arnaud Julien Pallière¹ em 1817 (LEME, 2006). O artista foi professor de desenho na Real Academia Militar, produziu as primeiras litogravuras no Brasil, na oficina do Arquivo Militar onde foram impressas as partituras de *A Marmota na Corte*. Pallière foi responsável por difundir a técnica da litografia. Essa técnica consiste em um tipo de gravura impressa em matriz feita de pedra usando lápis gorduroso.

Pallière se tornou um pintor requisitado pela corte para registrar os panoramas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. No *Diário do Rio de Janeiro* encontramos o registro daquelas atividades realizadas por ele como professor de desenho na Real Academia Militar.

¹ARNAUD Pallière. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arnaud_Palli%C3%A8re. Acesso em: nov. 2019.

Apareceu no Diário de 22 de Junho, uma notícia com o título Academia de desenho, e nela está o catálogo dos títulos do Sr. Pallière, indicando ser das Academias de França, Holanda, Bélgica, etc. Palavras estas vagas sem exata significação, porque não expressa, se há sócio, ou correspondente; e nem mesmo menciona que Academias são: mas como naquelas nações há diferentes Academias, bem pode ser que aquelas a que se refere sejam como estão que ora estabelecem em sua casa, que apenas dê uma Aula de Desenho civil, e militar, como se chama. Este título pomposo de Academia sim pode ser aplicável a uma só Escola, porque tão bem significa isso; porém a principal aceção é esta: - Corporação de Sábios para se comunicarem às suas luzes mutuamente, e promoverem as artes e ciências, comunicando-as e patenteando-as ao Público. - É notável que o Sr. Pallière não ajustasse o seu novo, e verdadeiro título de Professor de Desenho da Academia Militar que já exerce. Diz este Sr. no seu aviso que acaba de abrir de novo a sua Academia de Desenho Civil e Militar; porém lá na verdadeira Academia vai seguindo o velho uso de ensinar-se o Desenho de figura!! Se sabe Desenho militar, (o que se deve presumir desse seu aviso) porque não estabelece outro método de ensino? Para que segue a rotina de fazer perder tempo com tal estudo sendo tão vasto, e tão necessário o Desenho Militar? Porque não se emprega o Sr. Pallière em mostrar a seus Discípulos (os da verdadeira Academia) os meios de que se sirva-o para levantar os Planos das três províncias de S. Paulo, Minas Gerais, e Rio de Janeiro? [...]²

A citação à cima apresenta-se como uma crítica a Pallière por priorizar em suas aulas o desenho de figuras em detrimento do desenho militar (técnico). Neste sentido, observamos que com o aumento das impressões em litografia nas primeiras décadas do oitocentos, a procura das oficinas de impressão por desenhistas também cresceu.

A litografia se tornou um importante meio de reprodução de partituras naquela época. Na cidade do Rio de Janeiro foi montado em 1825 no Arquivo Militar uma oficina litográfica que seria a segunda mais importante da cidade (FERREIRA, 1994, p. 284). Nele foram impressos em 1831 uma valsa e um hino a pedido do músico Bartholomeu Bartholozzi, “Hino Patriótico” de Manuel Odorico Mendes, “Tema com Seis Variações” e “Três Modinhas Brasileiras” de Bartholozzi. (FERREIRA, 1994, p. 284).

Os primeiros gravadores de música no Brasil eram artistas plásticos que dominavam aquelas técnicas. Não há informações se eles possuíam conhecimento musical que os auxiliasse na edição, tampouco se contavam com a “supervisão” de um músico para acompanhamento e revisão das matrizes de impressão.

As primeiras partituras impressas na cidade do Rio de Janeiro começaram surgir nos anos 1820 com o trabalho dos gravadores estrangeiros (LEME, 2006). A primeira obra publicada pela Imprensa Régia de que se tem conhecimento foi *Notícia da Vida e das Obras*

² SUPLEMENTO. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 7, 8 jul. 1822, p. 2-3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1822_700007.pdf. Acesso em: 4 abr. 2020.

de *J. Haydn* (figura 17) de autoria de Joachin LeBreton³ e dedicada a Segismund Neukomm. A segunda obra publicada, ainda de acordo com a autora, teria sido *A Arte da Música, para uso da mocidade brasileira, por um seu patrício*, impressa pela tipografia Silva Pôrto & Cia. Essa obra foi impressa utilizando um processo misto. (LEME, 2006).

Esse processo foi utilizado pois naquela época ainda não havia uma técnica de impressão que possibilitasse gravar com uma única matriz os pentagramas, símbolos musicais e o texto. Na técnica mista, os pentagramas e textos eram impressos por meio de tipografia, depois um copista caligrafava a música (FERREIRA, 1994, p. 283) e, as ilustrações eram feitas em litogravura.

Figura 17: Contracapa da obra *Notícia da vida e das obras de J. Haydn*.



Fonte: Google Livros

As oficinas de impressão de música que surgiram no Rio de Janeiro naquele período, além de editar também eram responsáveis por vender músicas. A publicação *Notícia Histórica da Vida e das Obras de J. Haydn* era vendida no estabelecimento de John Ferguson & Charles Crockaat que ficava localizado na Rua da Quitanda, n. 41, Centro da cidade do Rio de

³ LeBreton foi artista plástico comandante da Missão Artística no Brasil (1816), e idealizador da Academia de Artes. Fonte: BNDigital, disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/joaquim-lebreton/>. acesso em: set 2019.

Janeiro. Esse mesmo estabelecimento, também, vendia a obra *Hino Imperial e Constitucional de S. M. Imperial (D. Pedro I)*, peça para piano e canto que fora anunciada no *Diário do Rio de Janeiro* no ano de 1824. (PEQUENO, 1977, p. 352).

A impressão musical no Brasil começou a se intensificar a partir da década de 1830. Os estabelecimentos de edição musical que foram surgindo estavam agora a cargo de músicos como o clarinetista alemão João Bartolomeu Klier (-1855) e o músico francês Pierre Laforge (1871-1853).

Johann Bartholomaüs Klier teve seu nome aportuguesado nos impressos brasileiros, neles o músico aparece como João Bartolomeu ao invés do seu nome alemão. Klier chegou ao Brasil no final da década de 1820 e, inicialmente, atuou como professor de música na cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, se tornou músico da Capela Imperial antes de abrir sua loja de música (PEQUENO, 1977, p. 352). Aquela loja foi inaugurada em 1831 na Rua do Cano, n. 189, um ano depois mudou-se para a Rua Detrás do Hospício, n. 95 (atual Rua Buenos Aires). Era um estabelecimento que inicialmente só vendia instrumentos e artigos relacionados à música, não imprimia partituras. Apesar de no início apenas comercializar produtos musicais, Klier publicou as modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, compositor no qual Ferreira (1994, p. 286) afirma que teve contrato de exclusividade com Klier. Como seu estabelecimento não era uma oficina de impressão, Klier encomendou à Pierre Laforge a confecção daquelas partituras. Cinco anos depois da abertura de seu estabelecimento, no ano de 1836, Klier já possuía sua própria imprensa de música, tendo publicado por exemplo a obra *Terpsícore Brasileira: coleção de valsas e contradanças*. (PEQUENO, 1977, p. 352).

Acha-se próximo a sair à luz, Modinhas brasileiras com acompanhamento de piano e violão, compostas por Gabriel Fernandes da Trindade, das quais já se acha a venda a primeira, na loja de música de João Bartolomeu Klier, rua detrás do Hospício n. 95, e tem um novo método de flauta com as explicações em português, composto pelo anunciante, escalas novas para clarineta, violão, e guitarra, flajolé⁴; além disso acha-se na mesma loja para vender: dois pianos fortes, novos de muito boa construção, e boas vozes, instrumentos de Sopro, e de corda, de todas as qualidades, métodos para Piano de Cramer, e de Adam, e estudos para qualquer instrumento, as óperas completas de Rossini, e outros autores, para cantar ou para piano solo, aberturas, quintetos, quartetos, trios, duetos, e peças de música de todas as

⁴ Flajolé é um instrumento de sopro feito de madeira, muito parecido com a flauta. Fonte: *Wikipedia*.

qualidades, e de qualquer autor, cordas e quaisquer miudezas pertencentes a arte de música.⁵

O músico Pierre Laforge nasceu na cidade de Perpignan na França. Veio para o Brasil em 1816, estabelecendo residência na cidade do Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor. (FERREIRA, 1994, p. 286). Em 1819 se tornou oboísta e flautista de câmara da Capela Imperial e, também, atuou como instrumentista no Teatro Fluminense. (ANDRADE, 1999, p. 215; FERREIRA, 1994, p. 286). No ano de 1834 abriu no Rio de Janeiro sua Estamparia de Música, nome o qual ficou conhecida a primeira imprensa especializada em música do país. Aquele estabelecimento era localizado inicialmente na Rua do Ouvidor, n. 149, mas depois mudou de endereço, foi transferido para a Rua da Cadeia, n. 89, atual Rua da Assembleia. A estamparia de Laforge publicava gêneros como modinhas, lundus, árias de óperas. E, dentre os compositores mais editados na estamparia temos: Cândido Inácio da Silva (1800-1838); D. Pedro I (1798-1834); Januário da Silva Arvelos (1790-1844), M. A. de Sousa Queirós; Francisco da Luz Pinto (1790-1865); Joseph Fachinetti (1810-1870) e Antônio Tornagui. Lançou também coletâneas para piano e canto: *Delícias da Jovem Pianista*; *Recreação da Jovem Fluminense*; *Progresso da Jovem Pianista*; *Ramalhete dos Principiantes* e; *Grinalda da Jovem Pianista* (PEQUENO, 1977, p. 353). Naquelas coletâneas têm várias danças inclusive valsas.

Ainda nos anos 1830 chegaram ao Brasil outros gravadores de música como Francisco Chenot e H. Furcy e seu filho. A oficina de Chenot era localizada inicialmente na Rua dos Latoeiros, n. 126, tendo depois mudado para a Rua da Ajuda n. 89. Furcy pai e filho abriram sua oficina na Rua do Cano, atual Rua Sete de Setembro. (PEQUENO, 1977, p. 352).

Embora nas primeiras décadas do século XIX tenhamos observado o início do surgimento dos estabelecimentos de impressão de música, nem todas iniciativas tiveram êxito. Algumas nem chegaram a serem concretizadas, não passaram da fase de idealização como foi o caso do projeto do músico italiano Luigi Pietro Vaccani. O músico chegou a cidade do Rio de Janeiro em abril de 1831. Teve a intenção de editar uma publicação mensal de quatro peças intitulada *Lyra de Apollo Brasileiro*. Para tal Vaccani se associou ao brasileiro Damaso da

⁵ OBRAS publicadas. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, 27 mar. 1834, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1834_300021.pdf. Acesso em: 27 jun. 2020.

Costa Pacheco e o texto das edições seria impresso na Typografia Americana de propriedade de Ignácio Pereira da Costa. A tentativa, porém, não se realizou devido à falta de um local para imprimir as partes musicais. (FERREIRA, 1994, p. 286).

Notamos que até a década de 1830 a impressão musical no Brasil era realizada através de iniciativas esporádicas. De acordo com Pequeno (1977, p. 353), os impressos musicais, das primeiras décadas do oitocentos, como os de Laforge, tinham como característica o pequeno formato e a ausência de capa ou folha de rosto. Elas possuíam apenas informações básicas sobre a peça musical. A indicação do editor em algumas impressões está grafada no rodapé da página somente com as iniciais P.L.

Além disso, Leme (2006) comenta que as primeiras impressões nacionais de partituras eram obras mais simples em elementos gráficos, pois tornavam menos complicada a produção das matrizes gráficas. Neste sentido, dentre as peças que se adequavam às impressões iniciais, tínhamos majoritariamente modinhas, lundus e duetos para canto e/ou piano.

Figura 18 - Partitura de uma modinha de Francisco de Sá Noronha editada por P. Laforge.

Alta Nottala. Tudo dorme

MODINHA.

Peçola de J. NORONHA de S. S.

Musica de F. de S. Noronha.

CANTO

piano

Alta not-ta tudo dor-mir tudo
si son-do ma le-van-to assim que-rer a-rea
a-rea se-gra-men-te se-mem-brar Os que
se-ri-rem tão pre-zi-oso-za pa-re-za que-ri-rem de a-
P. Laforge Rio de Janeiro N.º 55

—mor a-que ha-ve-ria tão pre-zi-oso-za pa-re-za
que-ri-rem de a-rea
—mor
—mor

1. Foi a minha gloria De um bello coro-ado Altoza e gran dolo Espira e me amador. Um saudosa gata amada Que por ti sempre amei!	2. Lembra meu caro amigo Tudo que hez e hez primordia Tudo pelo teu desvelado Abrupto a teu amador! Mas tua sempre seja vida Que por ti sempre amei.	3. Foi por ti affrenta e morte E esta vida de ti amada Ao cruel golpe da espada Tudo por ti sempre amei Ó por ti sempre amei Que por ti sempre amei.	4. E gloria ao céu E honra ao mundo E gloria ao mundo todo E gloria ao mundo todo E gloria ao mundo todo E gloria ao mundo todo.
---	--	--	--

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

A modinha de Francisco de Sá Noronha (figura 18), é um exemplo gráfico das primeiras edições nacionais. Nela observamos a utilização de duas técnicas de impressão conjugadas, a tipografia e a litogravura. Por meio da tipografia eram impressos os textos e a pauta musical e pela litografia eram impressos os símbolos musicais.

O pintor inglês George Mathias Heaton e o litógrafo holandês Eduardo Rensburg chegaram ao Brasil em 1840. Os dois se associaram e fundaram a firma Heaton & Rensburg especializada em imprimir música. Abriram sua oficina na Rua do Hospício, n. 103, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. No ano de 1842 se estabeleceram definitivamente na Rua da Ajuda, n. 68, também no centro da cidade. Sua oficina foi responsável por publicar a coleção de peças para canto e piano intitulada *Ramalhete das Damas*. Também publicaram em 1846 a *Harpa do Trovador* de Rafael Coelho Machado, em 1847 a *Coleção de Doze Valsas* de Francisco Xavier Bontempo e em 1849 *Mauricianas* peças para canto de José Maurício Nunes Garcia. (PEQUENO, 1977, p. 353).

O compositor e professor de música italiano Antônio Tornaghi chegou ao Brasil no ano de 1841. Em 1855 se tornou sócio da imprensa musical de Domenico Filippone, formando a Filippone & Tornaghi. O impressor siciliano Domenico Filippone (-1874) chegara à cidade do Rio de Janeiro em 1834, abrindo inicialmente sua oficina na Rua dos Latoeiros, n. 59, que depois foi transferida para a Rua do Ouvidor, n. 93. A Filippone & Tornaghi teve dentre suas publicações o periódico *O Brasil Musical*, as coleções: *O Vesúvio*, *Família Imperial*, *Estátua Equestre* e *Soirées Fluminenses*. (FERREIRA, 1994, p. 289; PEQUENO, 1977, p. 354).

O professor de música Isidoro Bevilacqua chegou ao Brasil no ano de 1835. Em 1846 abre um estabelecimento comercial de venda de pianos em sociedade com Milliet-Chesnay. E em 1857 inicia com Narciso José Pinto Braga a impressão de música. Sob o nome de Bevilacqua & Narciso publicaram modinhas, lundus e música de salão. Dentre essas publicações temos: *As Brasileiras: coleção de modinhas*, *Álbum de Modinhas* e *Lundu para Piano e Canto*. A sociedade entre os dois foi desfeita no ano de 1865, apesar disso, tanto Bevilacqua quanto Narciso continuaram individualmente suas atividades de impressão musical. (PEQUENO, 1977, p. 355).

Observamos que as iniciativas de publicação musical no país até a metade do século XIX não produziam impressos em quantidade nem em qualidade. Na época grande parte dos impressos musicais que circulavam pelo país ainda eram de importados. De acordo com

Zamith (2011, p. 24), o Brasil naquele período se configurou como um dos importadores de partituras de origem francesa, estando a frente até mesmo de Portugal em quantidade de impressos importados.

Não é possível sabermos a quantidade numérica de partituras importadas que entravam no país até meados do século XIX. As informações daquela época foram obtidas através de documentos da alfândega francesa pela pesquisadora Anik Devries-Lesure (Apud ZAMITH, 2011). Neles, os registros eram quantificados em peso (kg) do material exportado. Naqueles documentos, entre o período de 1827 a 1836, foram incluídas também gravuras e outros impressos junto com as partituras. A quantidade de impressos musicais franceses importados para o Brasil foi aumentando entre o período de 1827 a 1856. De acordo com Zamith (2011, p. 24) entre os anos de 1827 e 1836 vieram 5.297 Kg de impressos musicais, de 1837 a 1846 foram 6.506 Kg e de 1847 a 1856 foram 7.888 kg. Após esse período, ela comenta que os registros franceses passaram a contabilizar as exportações totais para outros países, ou seja, não detalhando a quantidade enviada para cada país importador de modo individual. (ZAMITH, 2011, p. 24). Neste sentido, o aumento de importações estava relacionado à crescente demanda e a incapacidade dos estabelecimentos nacionais de impressão musical em produzir em quantidade.

Do mesmo modo, nos jornais e periódicos daquela época disponíveis na Hemeroteca, constatamos que além das partituras, ainda se importava todo tipo de material relacionado a música. O *Jornal do Commercio* publicado no dia 23 de fevereiro de 1828 traz, por exemplo, o anúncio de venda de cordas de rabeca e violão que haviam chegado da China.

Na rua da Quitanda n. 41 loja de música, chegou proximamente um grande, e excelente sortimentos de papel pautado para música, de todas as linhas, próprio para piano, e modinha, e ao alto para partitura, flauta, etc. assim como cordas da China para primeiras e segundas de rabeca, e violão; tudo por preço cômodo.⁶

Além das partituras, Rosa Zamith comenta que todo o comércio de música naquele período era dominado por estrangeiros. Esse fato pode ser explicado pela insuficiência de equipamentos, mão de obra qualificada e acordos comerciais que favoreciam as importações.

⁶ VENDAS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 119, 23 fev. 1828, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_01/610. Acesso em: 26 jun. 2020.

No ramo do comércio de música, estrangeiros de diversas nacionalidades - franceses, alemães, ingleses, italianos, holandeses, portugueses - dominavam o mercado, vendendo e alugando produtos importados e produzidos no país. Esses estrangeiros possuem oficinas de gravação, de estamperia de música, litografias, firmas que imprimem música, livros, catálogos de música, periódicos musicais e, ainda, jornais e revistas com partituras anexadas. Eles vendem também diversos tipos de instrumentos musicais, de sopro e cordas e, em especial, pianos, comercializando os importados e os de fabricação nacional. (ZAMITH, 2011, p. 24).

Apesar da importação de produtos musicais ter ocorrido durante todo o século XIX, a produção nacional de partituras foi gradativamente se consolidando. A Estamperia de Música de Pierre Laforge, por exemplo, foi uma das responsáveis por oferecer regularidade aos impressos musicais. (PEQUENO, 1977, p. 353). Dessa maneira, as oficinas brasileiras de impressão e estamparias de música (como eram chamadas) necessitavam fazer frente ao material importado. Então, como maneira de divulgar as novidades musicais e aumentar as vendas de partituras esses editores anunciavam seus produtos em jornais e periódicos, tais como o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Jornal do Commercio*:

MARCHA FÚNEBRE, composta em Lisboa na ocasião do funeral de S. M. I. o Duque de Bragança, e reimpressa nesta Corte com muita nitidez, acha-se a venda na casa de Seignot-Plancher e Comp.

Está peça faz-se recomendável ao público tanto por seu nobre e saudoso objeto, como por ser o primeiro ensaio de um novo ramo de indústria no Brasil, qual a música aberta em chapas de cobre com tanta perfeição e nitidez, que em nada se diferencia da que nos vem da Europa.

Mr. P. Laforge, a quem devemos a impressão desta excelente peça, incumbese de abrir com prontidão a correctamente toda a música que se lhe confiar. Dirigir-se a rua do Ouvidor, n. 154.⁷

Na imprensa de música de P. Laforge, Rua da Cadeia n. 89, acaba de imprimir as peças seguintes: método de flauta de Berbigurier, traduzido do francês; método de violão segundo o sistema de Carolina e Nava, traduzido do italiano; *ouvertures le deix et le Bargadere de herol* para duas flautas; modinhas com acompanhamento de piano, lundus, *valtz*, e modinhas para flauta. Na mesma casa encarrega-se de abrir e imprimir qualquer peça de música com brevidade e correção.⁸

⁷ OBRA publicada. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 7, 10 jan. 1835, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/6121. Acesso em: 28 jun. 2020.

⁸ VENDAS [anúncio]. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, 23 mar. 1837, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1837_300020.pdf. Acesso em: 28 jun 2020.

Maria Padilla, Marino Faliero, Fausta e Roberto Devereux de Donizetti, Lá Mareschiolla d'Ancre de Nini, y Matid, Maria Stuart de Donizetti, e os dois bailes de grande aparato, Fausto e Esmeralda; estes últimos quatro partições tem todas as partes separadas para orquestra e canto, libretos, cenário e figurinos; vendem-se no armazém de música e instrumentos de J. B. Klier, na rua do Hospício n. 85.⁹

Porém, ainda que o mercado de música impressa no Brasil estivesse aumentando significativamente, a importação de partituras da Europa se manteve devido à falta de qualidade das peças nacionais litografadas. A melhoria na qualidade daquelas cópias ocorreu a partir da impressão em matrizes de cobre como podemos constatar na transcrição do anúncio de venda da peça *Marcha Fúnebre* acima. A Estamparia de Música de Pierre Laforge investiu então na qualidade das reproduções para competir com as publicações importadas.

O aumento da demanda e a concorrência pela venda de música impressa fizeram com que as partituras passassem a ter elementos visuais mais elaborados, a fim de atrair mais consumidores. Com o uso de técnicas gráficas mais aperfeiçoadas, as impressões ganharam capas com ilustrações rebuscadas. Segundo Leme (2006, p. 134) as duas técnicas mais apropriadas para essa função foram a litografia e a zincografia que substituíram as antigas técnicas de gravação destinadas à impressão de partituras com elementos gráficos mais simples.

Embora tivessem sido introduzidas novas técnicas de reprodução de partituras que melhoraram e ampliaram as impressões, observamos que o trabalho manual ainda continuou existindo. Pois podemos encontrar anúncios e registros dos serviços de Copistaria de Música que datam da década de 1830 até a década de 1880.

Na copistaria de música, rua do Cano n. 173, vendem-se as contradanças francesas modernas, para flauta, e modinhas dos melhores autores para pianoforte¹⁰.

Vendem-se, na copistaria de música da rua do Cano n. 147, coleções de contradanças francesas para flauta, arrançadas de belos motivos; e coleções de valsas para piano¹¹.

⁹ ÓPERAS Italianas em Partitura [anúncio]. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. n. 281, 14 out. 1849. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/14563. Acesso em: 28 jun. 2020.

¹⁰ VENDAS [anúncio]. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, 11 mar. 1837, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1837300010.pdf. Acesso em: 28 jun. 2020.

¹¹ ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 174, 25 abr. 1839, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/58622. Acesso em: 28 jun. 2020.

Acha-se, na copistaria de música, Praça da Constituição n.13, um hino para piano, ao dia 7 de setembro, composto e dedicado a seus colegas da escola militar por Antônio Bruno dos Santos Diolindo e Cintra¹².

NOVA COPISTARIA DE MÚSICA. Na rua do Lavradio n. 1 A, esquina da rua do Conde, copia-se música para piano, canto, orquestra, etc., bem como instrumenta-se qualquer peça para pequena ou grande orquestra, ou banda militar, com a maior exatidão e por cômodo preço. Fazem-se funções de igreja, e arranja-se orquestra para bailes, dentro ou fora da cidade, para o que tem as mais modernas quadrilhas. Na mesma casa leciona-se piano e canto, ou outro qualquer instrumento, e vende-se música¹³.

A COPISTARIA DE MÚSICA da rua dos ourives n. 19 mudou-se para a rua de S. José n. 42, 2º andar, onde se continua a copiar toda e qualquer música, com perfeição e cômodo preço, e recebem-se encomendas de quaisquer músicas para fora da corte. Dá-se lições de piano por colégios e casas particulares, e recebem só meninos para lhes ensinar piano e canto¹⁴.

Copistaria de Música. Bento Fernandes das Mercês¹⁵, copista e impressor de música da Capella e Casa Imperial, r. do Hospício, 172, sobrado¹⁶.

Podemos perceber nos anúncios que as cópias manuais feitas nas Copistarias de Música geralmente se restringiam a utilização local de pequenas orquestras e bandas de música. Enquanto que, os impressos musicais, produzidos pelas tipografias, litografias e outros estabelecimentos gráficos, se destinavam a um público mais amplo.

3.2 Partituras no ambiente doméstico

Era no espaço do ambiente doméstico, em específico nas salas e salões da aristocracia e da classe burguesa, que muitas das partituras de música de salão ou concerto eram tocadas, cantadas e dançadas.

¹² ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 229, 7 set. 1841, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/2291. Acesso em: 2 jun. 2019.

¹³ NOVA copistaria de música [anúncio]. *Jornal de Commercio*, Rio de Janeiro, n. 180, 3 jul. 1850, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/789. Acesso em: 2 jul. 2019.

¹⁴ A COPISTARIA de música [anúncio]. *Jornal de Commercio*, Rio de Janeiro, n. 305, 6 nov. 1851, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/2953. Acesso em: 2 jul. 2019.

¹⁵ Bento Fernandes das Mercês (19804-1887) trabalhou na década de 1850 como músico da Capela Real, foi professor, diretor de teatro e conjuntos que se apresentavam em festas, foi também comerciante, editor, copista e impressor de música. (LEME, 2006, p. 193-194).

¹⁶ HARING, Carlos Guilherme. Almanak administrativo, mercantil e industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1868, p. 625. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=313394x&pesqu="copistaria"&pasta=ano%20185](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=313394x&pesqu=). Acesso em: 2 jul. 2019.

A prática doméstica da música é aquela realizada nas horas de lazer por músicos amadores, membros das famílias e amigos em saraus ou eventos sociais. (TACUCHIAN, 1994, p. 48). No século XIX era um fenômeno da aristocracia que foi imitado pela classe burguesa. Com o enriquecimento da burguesia, essa classe começou a ter mais tempo livre, que foi ocupado com atividades de lazer. De acordo com Tacuchian (1994, p. 48), o enriquecimento e o tempo livre fizeram com que as famílias abastadas imitassem os hábitos da nobreza como modo de obter prestígio social. Um dos hábitos imitados era a realização de bailes e saraus. No entanto, ainda segundo o autor, a burguesia não dispunha de recursos suficientes para manter músicos profissionais para atender aos seus eventos como fazia a aristocracia.

Segundo Silva Jr. (2015, p. 28), na primeira metade do século XIX se intensificaram os eventos musicais como forma de entretenimento no tempo livre. Os eventos consistiam em apresentações em salas de concertos, teatros e bailes, que se tornaram mais acessíveis à classe burguesa. Além disso, ainda de acordo com Silva Jr., houve o aumento do interesse por ter dentro do ambiente doméstico a música que era apreciada naqueles eventos.

Ao estudar sobre a música em ambiente doméstico, encontramos diferentes termos que são utilizados para denominar o mesmo fenômeno. Temos: “música doméstica” ou “saraus domésticos”, “música de salão”, “música de câmara”, “*hausmusik*” e “*Biedermeier*”.

De acordo com Silva Jr. (2015), a música e os saraus domésticos se referem à prática realizada no ambiente das residências burguesas. Nelas participavam membros das famílias e amigos, que poderiam ser músicos amadores ou profissionais. Esse tipo de música não destinava-se ao concerto formal, o objetivo era apenas o de socialização e lazer.

O termo música de salão é definido pelo musicólogo espanhol Emílio Cesares (apud MARRERO, 2017, p. 101) como a música executada nos salões do século XIX. Ainda segundo ele, a música de salão tem como característica ser mais simples em formulação e harmonia, composta com a única finalidade de entreter.

A música de câmara é o termo utilizado para a música destinada à pequenas formações instrumentais. Sua execução pode ser tanto privada como pública, em ambiente doméstico ou em pequenas salas de concerto (BASHFORD, 2001). Ainda de acordo com a autora, o termo está ligado a ideia de íntimo, também ao prazer social e musical que ela proporciona aos

músicos nessa prática. Também encontramos o termo definido como música realizada por pequenos grupos nas residências, em oposição à música escrita para teatros e igrejas¹⁷.

Hausmusik é o termo alemão para a música praticada nas casas pelas famílias e amigos. O termo está ligado à música da classe média europeia. A expressão só existe em alemão pois envolve um significado social que palavras com significados similares em outros idiomas não são capazes de exprimir. (HAUSMUSIK, 2001).

Biedermeier é o termo que descreve o “espírito” burguês de época que tomou lugar nos estados alemães entre os anos de 1815 à 1848. O termo designa não apenas uma mentalidade de época, mas também um estilo que abrangeu as artes, a música e a literatura. O *Biedermeierzeit* (período *Biedermeier*) se caracterizou pelo conservadorismo e valorização da vida privada em detrimento as atividades externas e públicas. (CANDELARIA, 1982, p. 35-37).

Neste sentido, percebemos que todos estes termos se assemelham conceitualmente. Seus significados estão ligados as práticas musicais domésticas das famílias europeias, as quais foram imitadas no Rio de Janeiro. Apesar disto, não utilizaremos nesta pesquisa os termos música de câmara, *hausmusik* e *Biedermeier*. Optamos por utilizar os termos música de salão, música e saraus domésticos, pois estes se encontram na pesquisa de Indira Marrero, modelo musicológico no qual seguimos nesta tese.

Esses conceitos foram criados a partir de contextos europeus que também foram utilizados em estudos sobre música de salão em países da América Latina, como o trabalho de Marrero (2017). No entanto ao estudá-los, nos questionamos quais semelhanças teriam com o que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro naquela época.

Pelo que pudemos averiguar nas leituras das fontes, aqueles eventos sociais em ambiente doméstico tanto em países europeus como em Cuba ou no Brasil se assemelhavam. Os saraus domésticos aqui realizados eram equivalentes aos que ocorreram Na Austria, França, Inglaterra, Alemanha e Cuba por exemplo. No século XIX havia em Viena, segundo Tacuchian (1994, p. 49), as chamadas “Schubertiadas”. Eram saraus onde instrumentistas amadores tocavam peças para piano de diversos gêneros compostas por Schubert. No Rio de Janeiro, Roza Zamith (2011, p. 94) comenta que os eventos sociais da aristocracia no Segundo Reinado eram imitações dos bailes franceses. Em Havana, Marrero

¹⁷ CHAMBER music. In: Encyclopedia Britannica. Disponível em: <http://www.britannica.com/art/chamber-music>. Acesso em: 30 jun. 2020.

(2017, p. 101) comenta que a música de salão teve papel fundamental no cenário cultural na cidade durante o século XIX.

Além desse tipo de evento, observamos semelhanças também no que se refere ao comércio de partituras, em especial das partituras distribuídas em periódicos. O surgimento desse tipo de publicação data do século XVIII na Europa, no entanto, é no século XIX que observamos maior circulação desse tipo de publicação impulsionado pelos saraus e bailes domésticos. No Brasil e em Cuba, com as informações que obtivemos, esses periódicos aparecem no século XIX com o advento das impressões nacionais e do aumento do fluxo de importações.

Na Alemanha do século XVIII, por exemplo, havia o *Leipzig o Allgemeine Musikalische* que publicava partituras para uso doméstico (TACUCHIAN, 1994, p. 48). Já na França no século XIX havia, por exemplo, os *Le Conseiller des Dames: journal d'économie domestic et de travaux a l'aiguille* e *Journal du Dimanche: literature, historie, voyages, musique*. Já em Cuba, Marrero (2017), cita publicações como *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* e *El Colibrí* que coincidentemente eram direcionadas às mulheres, assim como os periódicos que investigamos nesta pesquisa.

Nos saraus domésticos o instrumento mais comum era o piano, não apenas pela sua versatilidade como também pelo prestígio social atribuído a ele. Dois fatores contribuíram para o cultivo dos saraus domésticos: entrada massiva de instrumentos musicais (principalmente pianos) na cidade e, a consolidação das oficinas de impressão musical que possibilitou a publicação em maior escala. Consequentemente, isso alimentou todo um mercado consumidor de partituras e artigos relacionados.

Em dois periódicos que consultamos para esta pesquisa encontramos algumas ilustrações (litogravuras) pelas quais podemos observar exemplos de contexto de uso das partituras publicadas pelos periódicos. A primeira ilustração que apresentamos (figura 19) foi publicada no *Jornal das Senhoras* do dia 4 de março de 1855.¹⁸

¹⁸ O JORNAL das Senhoras. Rio de Janeiro, n. 9, 4 mar. 1855, p. 68-69. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00009.pdf. Acesso em: 17 jul. 2020.

Figura 19 - Estamparia do *O Jornal das Senhoras*.



Fonte: (JORNAL DAS SENHORAS, 1855, p. 69).

Nesta ilustração (figura 19) observamos duas senhoras, uma ao piano e outra em pé ao lado. Na imagem percebemos que a referência nesses periódicos era o de um modelo europeu de mulher branca da aristocracia ou burguesia. No piano há uma partitura cujo traço do desenho nos sugere algum tipo de impresso com várias páginas. Este pode ser uma coleção de peças para piano ou o próprio *Jornal das Senhoras* que publicava partituras intercaladas em suas páginas. A outra senhora segura um impresso nas mãos que poderia ser, por exemplo, a letra de uma canção. Neste sentido, a ilustração nos remete a cenas de prática musical doméstica onde as senhoras demonstram ter conhecimento musical suficiente para ler partituras.

O periódico recorreu a uma cena doméstica de prática musical para ilustrar a sugestão de dois trajes femininos para diferentes ocasiões. Na seção “Descrição da Estampa” consta que a ilustração mostra no lado direito o vestido em tons escuros que se trata de um “vestuário

de estar em casa” e o da esquerda em tons mais claros “um vestuário de *soirée*”, ou seja, um vestido para uso em reuniões sociais à noite.¹⁹

Nesta outra litogravura abaixo (figura 20)²⁰ podemos observar um cenário semelhante ao da ilustração anterior (figura 19). Também nela, podemos observar o uso das partituras em ambiente doméstico. A ilustração foi publicada no *Jornal das Famílias* em Janeiro de 1877.

Figura 20 - Estamparia do *Jornal das Famílias*.



Fonte: (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1877, p. 33)

A imagem nos mostra um ambiente doméstico que parece ser o canto de uma sala onde há um piano de armário com uma partitura aberta sobre ele e uma estante de partituras ao lado. À frente deles, duas senhoras e uma menina. A ilustração nos sugere um momento familiar de prática musical. Também podemos interpretar a imagem como sendo de uma

¹⁹ DESCRIÇÃO da estampa. *O Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, n. 9, 4 mar. 1855, p. 68-69. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00009.pdf. Acesso em: 17 jul. 2020.

²⁰ JORNAL das Famílias, Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1877, p. 33. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1877_00001.pdf. Acesso em 13 maio de 2020.

aula de música, já que as mulheres brancas das famílias abastadas que eram musicalizadas também costumavam cuidar da educação musical dos membros mais jovens.

Da mesma maneira, o periódico recorreu a uma cena doméstica de prática musical para sugerir trajes femininos. No *Jornal das Famílias* a seção que descreve esses figurinos é intitulada “Modas”. Neste caso, ao contrário do *O Jornal das Senhoras*, não há indicação de qual ocasião os vestuários deveriam ser utilizados.²¹

Notoriamente, aquelas senhoras e senhoritas se tornaram as principais consumidoras dos periódicos de variedades. Eles continham todo tipo de assunto, desde poesias, contos, moda, reflexões sobre a condição da mulher, e partituras. Todos esses assuntos de um modo geral estavam em consonância com o ideal de boa educação feminina.

Dessa forma, o contexto cultural, econômico, político e social daquele período acabou por criar um cenário propício à divulgação e publicação de partituras nos periódicos. Começaram a se tornar frequentes os bailes e saraus na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX. A Corte era a principal realizadora e inspiradora daqueles eventos. Como comenta Pinho: “A dança absorvia então, com a música e o teatro, a alta sociedade. Dançava-se, dançava-se muito. Os bailes multiplicavam-se.” (PINHO, 1970, p. 121). Aqueles saraus estimularam uma grande procura por partituras.

As peças destinadas aos saraus domésticos das famílias burguesas poderiam ser tanto versões reduzidas de obras apresentadas em teatros, quanto música composta especificamente para aquela finalidade. Essas geralmente eram composições para piano ou piano e canto. Naquelas reuniões era de costume as mulheres das famílias demonstrarem suas habilidades musicais, pois fazia parte da boa educação da época. Vanda Freire em seu artigo sobre a educação musical feminina no século XIX, faz comentários a respeito.

[...] naquela época era bem visto, nas camadas mais abastadas da sociedade, que uma mulher soubesse cantar ou tocar algum instrumento, servindo como apresentação da família. Essa atividade, no entanto, deveria ocorrer em ambientes domésticos, cabendo a exposição pública mais explícita aos homens, na função de instrumentistas profissionais remunerados. (FREIRE, 2011, p. 1).

²¹ MODAS. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1877, p. 28. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1877_00001.pdf. Acesso em 13 maio de 2020.

Dentre os instrumentos, o piano se tornou o centro das atenções nas reuniões familiares daquela época. Os saraus domésticos foram um tipo de prática musical muito popular na Europa do século XIX. Além disso, a presença da corte portuguesa no Brasil fez com que essa prática também se popularizasse aqui no Brasil. Assim, aquelas famílias brasileiras mais ricas cultivaram também o hábito de promover esses encontros musicais como forma de imitar os hábitos da nobreza.

A execução de música ao piano nos ambientes domésticos das famílias burguesas era realizada principalmente pelas mulheres, que até o início do século XIX não eram vistas com frequência nos espaços públicos. Passavam a maior parte de seu tempo dentro das residências. Suas saídas se limitavam a idas à igreja, eventos sociais na casa de amigos e, eventualmente algum baile ou teatro. Naqueles eventuais passeios, estavam sempre devidamente acompanhadas pelos homens da família. Elas possuíam um tempo livre que era ocupado, por exemplo, com a prática do piano, as artes manuais (crochê e bordado) e, para as mulheres alfabetizadas, a leitura.

Desse modo, além de entretenimento doméstico, o piano se tornou também um modo de ocupação do ócio daquelas mulheres, conferindo-lhes prestígio e boa educação. Porém, temos que considerar que os homens dessas famílias também se entretinham tocando piano. Portanto, a prática doméstica era majoritariamente feminina, porém não exclusiva das mulheres das famílias.

Na seção “Chronica dos Salões” do *O Jornal das Senhoras* publicado no dia 21 de janeiro de 1855, lemos a descrição de um sarau doméstico em comemoração a um aniversário da filha de uma família. Naquele evento foi cantado o romance “Stride de la vampa” da ópera *Il Trovatore*, peça que seria publicada pelo periódico em abril do mesmo ano. Houve também um momento em que um casal “Sr. Dr. F e sua senhora” executaram juntos uma peça a quatro mãos para piano.

Na noite de 12 do corrente um pai extremo reuniu em sua casa, na rua do Lavradio, bom número de pessoas de família e amigos para comemorar o natalício de sua prezada filha, uma das mais belas, interessantes e inocentes moças que abrilhantam os salões das sociedades de primeira ordem e nobreza. O proverbial cavalheirismo do Exmo. hóspede e a inapreciável bondade e delicadeza de toda a nobre família tornaram esta reunião interessantíssima e animada. Aí teve uma de nossas amigas mais particulares o prazer de dançar algumas contradanças e de ouvir cantar a Exm. Sra. Dona M. B. o lindo romance francês - *L'afflita* - o romance da ópera Trovador - *stride de la vampa* -, cuja perfeita execução foi auxiliada pela sua bela voz de contralto. O Sr. Dr.

F. e sua senhora executaram uma brilhante peça, a quatro mãos, no piano, de modo que receberam muitos merecidos aplausos.²²

Porém, apesar da crescente procura por partituras, o processo de publicação de música era lento e dispendioso (LIMA, 2015, p. 29). Para ser rentável aos editores era necessário que houvesse grande quantidade de vendas. Por isso a predileção pela publicação de música de salão, principalmente de dança e canções para canto e piano. Essas tinham grande procura por parte do público amador. A música de concerto, ainda segundo Lima, não gerou um mercado editorial lucrativo. Neste sentido, as partituras nacionais daquele período destinadas às orquestras continuaram sendo, na maior parte, manuscritas e produzidas pelos copistas. Como exemplo, temos o anúncio da copistaria na rua do Lavradio, n. 1 citado anteriormente: “Copia-se música para piano, canto, orquestra, etc., bem como instrumenta-se qualquer peça para pequena ou grande orquestra, ou banda militar (...)”²³

3.3 As partituras em quatro periódicos de variedades

Conjuntamente com as vendas avulsas de partituras, havia os periódicos musicais. Os primeiros lançados no Brasil tiveram como finalidade apenas a publicação de partituras. Foi somente a partir da segunda metade do século XIX que começaram a aparecer periódicos distintos, contendo textos além da publicação de partituras.

A seguir vamos discutir a distribuição de partituras aos assinantes de quatro periódicos de variedades. Como mencionamos, nos restringimos àqueles nos quais conseguimos obter partituras.

3.3.1 No *A Marmota na Corte*

Os periódicos de Paula Brito (*A Marmota na Corte*, *Marmota Fluminense* e *A Marmota*) tiveram como um de seus artifícios de venda a oferta de partituras gratuitamente aos assinantes. Dentre as partituras publicadas, encontramos principalmente valsas, modinhas, lundus e *schottisches*. Alguns desses gêneros receberam maior destaque no

²² CHRONICA dos salões. *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, n. 3, 21 jan. 1855. p. 17-18. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00003.pdf. Acesso em: 2 jul. 2020.

²³ *Ibidem*

periódico. Nas *Marmotas* as valsas e modinhas tiveram maior número de publicações. As modinhas costumavam ter também os versos publicados no periódico, como podemos observar nos trechos abaixo sobre duas modinhas.

Com o número antecedente distribuimos a música desta modinha (que saiu com alguns enganos, que facilmente podem ser notado pelas belas pianistas), cujas letras vão aqui repetidas, e mais corretas.

Aí de mim, triste no mundo,
Ao rigor da desventura;
Perdi toda a esperança
Eu já desço à sepultura!
Vou cumprir o meu destino,
Adeus...adeus...
Bela ingrata eu morro...ingrata...adeus!..
Manda minha austera sorte!
Manda agora esquecer-te;
Adeus, Bela, adeus encantos
Para sempre vou perder-te!..
Assim quis o meu destino
Adeus, &c.

Vende-se esta modinha a 320 réis na loja desta oficina, onde há todas as músicas, distribuídas com a *Marmota*, pelo mesmo preço²⁴.

Fui à tua sepultura
Meu triste pranto verter!...
Três são as palavras da - Modinha sentimental- cuja música distribuimos com o n. 310. Escrita para uma voz de grande extensão, esta modinha não pode facilmente ser cantada sem que a transportem para tom menos elevado, mas que facilmente fará qualquer de nossas diletantes. Acresce ainda o achar-se o terceiro verso da primeira quadra metrificado de modo que não pode facilmente ser cantado; por isso, transportada a música, e construído o verso de outro ódio, ficarão, tanto a letra como o canto, bem dignos de serem apreciados. O verso deve cantar-se assim: -
Fui a tua sepultura
Meu triste pranto verter,
Ensopar as cinzas tuas,
Saudoso por te não ver!...²⁵

Na primeira citação acima, constatamos que a partitura da modinha era vendida separadamente na oficina de Paula Brito. Já no segundo exemplo, observamos as intrusões para interpretação, porém não se menciona a distribuição ou venda de partitura contendo a melodia e acompanhamento.

²⁴ MODINHA brasileira, *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 293, 3 set. 1852, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1852_00293.pdf. Acesso em 14 maio 2019.

²⁵ A MARMOTA. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 312, 9 nov. 1852, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1852_00312.pdf. Acesso em 11 jun. 2020.

Ao procurar notas sobre venda de partituras, nos deparamos no *A Marmota na Corte* com o texto anunciando a publicação de uma modinha intitulada “Convite para a valsa”. A modinha foi editada por Pierre Laforge no ano de 1850, no entanto não há menção ao compositor. O editor Francisco de Paula Brito comenta que essa modinha descreve o modo rude como a valsa era dançada nas reuniões particulares. Ele também fez críticas sobre a escolha do tema e menciona a valsa pulada, na qual abordaremos no próximo capítulo.

Com este título acaba de publicar o Sr. Laforge (Rua da Assembleia n. 89) uma - MODINHA - cujo assunto é um epigrama feito aos puladores de valsas nos salões; que convidando as Sras. para dançarem, maltratam-as; metendo-se a trilhões em conversa-las, ofende-as. Há tantos destes fatos acontecidos por aí em reuniões particulares, e em sociedades, que fora um nunca acabar o pretender contá-las! Andamos na diligência de coligir alguns dos mais notáveis, e deles daremos conta aos leitores mais oportunamente. A Modinha do Sr. Laforge podia ser uma composição musical de melhor gosto, senão original (dos originais que por aí andam) ao menos sobre um motivo mais apropriado do que o escolhido. A poesia porém é interessante, e como a música publicada só traga uma estrofe, aqui damos aos amadores mais algumas, no mesmo gênero, para serem cantadas pelas amáveis *dilettanti*, muitas das quais terão razão de sobra para apreciá-las. A que se acha impressa é a seguinte:

Minha senhora, é servida
Dançar a valsa pulada
Com esse seu criadinho
Se não quer estar parada?

Por modéstia ela aceitou,
Ele a valsa foi romper:
Deu com a dama ao chão;
Perdoe...não foi por querer!...

Em nossos salões agora
Todo mundo quer dançar,
Pede um sujeito a uma dama
A honra de ser seu par:

Aceita a moça o convite,
(Coitada! o que há de fazer)!...
Diz o marmanjo, oprimindo-a:
Perdoe...não foi por querer!...

É dos salões etiqueta
A dama não recusar
O cavalheiro que a pede
Para uma valsa pular:
Aperta-a pela cintura,
Faz a mais tratos sofrer,
E diz, quando ela o repele:
Perdoe...não foi por querer!...

Pelo braço de um estranho,
Sem nenhuma educação,
É moda andar a donzela
Passeando em um salão:

Ouve insultos do seu par,
Que graças julga dizer:
E, se ela cora, responde:
Perdoe... não foi por querer!...

Com viúva, honesta dama,
Passeava um cavalheiro,
Que só saber procurava
Quanto ela tinha em dinheiro:

Não sabendo conversar,
Para a senhora entreter,
Vexou-a, e disse amimando-a:
Perdoe... não foi por querer!...

A senhora é muito bela,
É uma moça bonita;
Mora só? Já lhe prometo
Ir fazer-lhe uma visita:

Como a moça repelisse
Tão grosseiro pretender,
Ele acabou com a desculpa:
Perdoe... não foi por querer!...

Seja tratante, perverso,
Sedutor, ou linguarudo,
Em tendo boa presença,
Os bailes recebem tudo:

Quando a desgraça sucede
A qualquer mão proceder:
Responde o crime à inocência:
*Perdoe... não foi por querer!...*²⁶

Em sua crítica à modinha “Convite para a valsa” Brito não deixa claro se está se referindo à música ou letra quando escreve “podia ser uma composição musical de melhor gosto”. Mas, podemos cogitar que o editor estava desaprovando a valsa pulada, que pelo texto, seria uma valsa de passos mais rudes. Também é possível que o editor não fosse simpatizante da estrangeira valsa e, que editara as partituras do gênero em seus periódicos apenas por questões comerciais, tendo em vista que a valsa fazia “sucesso” nos salões

²⁶ CONVITE para a valsa. *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 99, 8 out. 1850, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1850_00099.pdf. Acesso em 14 maio 2019.

cariocas. No entanto, qualquer que seja a razão para sua crítica, é notório a predileção de Paula Brito pela cultura. Pois, de acordo com Silva Jr. (2015), Brito foi um grande propagador de modinhas e lundus.

A seguir apresentamos o quadro 1 com peças que foram distribuídas no *A Marmota na Corte*. Essas informações foram obtidas no próprio periódico e/ou em outros jornais daquele período.

Quadro 1: Músicas publicadas pelo <i>A Marmota na Corte</i> .			
Compositor(a)	Título	Data	Gênero
GOYANNO, José Joaquim	O Pica-Pau Atrevido	[ca. 1851]	Lundu Mineiro
GOYANNO, José Joaquim	A Despedida	[ca. 1851]	-
GOYANNO, José Joaquim	A Chegada	[ca. 1851]	-
GOYANNO, José Joaquim	O Jantar	[ca. 1851]	-
GOYANNO, José Joaquim	O Baile	[ca. 1851]	-
GOYANNO, José Joaquim	A Recordação	[ca. 1851]	-
HORTA, Geraldo Antonio	Recreio de S. Cristóvão	[ca. 1851]	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	A Viuvinha	[ca. 1851]	Valsa
SERRAO, M. A. F.	A Maranhense	[185-?]	Valsa
[s. n.]	Só	[185-?]	-
GIANINI, Sr.	O Dous de Dezembro	1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Alegria do Coração	09/05/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	A Moreninha: valsa n.2	30/05/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Delicias de São Chistovão	24/06/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Ingá	25/07/1851	Valsa
LOPES, Francisco José	O Amor Paterno: valsa n.1	15/08/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	A Infeliz	22/08/1851	Valsa
LOPES, Francisco José	Os Laços de Hymeneo: valsa n.3	09/09/1851	Valsa
LOPES, Francisco José	Fidelidade Conjugal	23/09/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	O Jovem Encantador	03/10/1851	Valsa
LOPES, Luiz José	As Settas de Cupido	10/10/1851	Valsa
LOPES, Francisco José	O Amor Perfeito: valsa n.4	04/11/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	O Anjo de Meus Sonhos: valsa n.7	14/11/1851	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Cabana de Carolina	02/12/1851	Valsa

GOYANNO, José Joaquim	A Valsa Pulada	26/12/1851	Valsa
LEON, Angelo de; DINIZ, Manoel Ribeiro	O Suspiro	01/1852	Modinha Sentimental
PASSOS, Lucindo Pereira dos	Uma Lembrança	30/01/1852	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Candida: valsa n.9	06/04/1852	Valsa
VALENTIN, Sr.	Uma Intriga	27/04/1852	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Cupidinho das Meninas	25/05/1852	Valsa
PASSOS, Lucindo Pereira dos	Modinha Brasileira	23/07/1852	Modinha
PASSOS, Lucindo Pereira dos	Ai de Mim, Triste no Mundo	31/08/1852	Modinha Sentimental
AZEVEDO, H. P.	Julia	21/09/1852	Valsa
[s. n.]	Fui à Tua Sepultura, Meu Triste Pranto Verter!..	02/11/1852	Modinha Sentimental
SILVA, Francisco Manoel da; BRITO, Francisco de Paula.	A Marrequinha	1853	Lundu
[s. n.]	A Estrella	26/06/1853	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	O Fandango	30/09/1853	Valsa
CARVALHO, Joaquina de Sá	Saudades de Mamãe	28/10/1853	Schottisch
HORTA, Geraldo Antonio	Amizade Fraternal	23/12/1853	Valsa
RIVERO, Demétrio	Últimos Momentos de S. M. F. Rainha de Portugal a Senhora D. Maria II	18/04/1854	Valsa
[s. n.]	O Desespero de Judas	18/04/1854	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	A Engraçadinha	12/05/1854	Valsa
C., M. G. A.	Delícias da Tapuca	09/06/1854	Valsa
LIMA, Antônio Xavier da Cruz	A Conciliação	14/07/1854	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Fonte dos Amores	15/08/1854	Valsa
LIMA, Antônio Xavier da Cruz	D. Pedro V Rei de Portugal	22/10/1854	Valsa
LIMA, Antônio Xavier da Cruz	Vicentina	31/10/1854	Valsa
VASCONCELOS, Adelaide de Frias e	Amor Filial	31/10/1854	Valsa
BARREIROS, B. J. A.	Recordações do Engenho Velho	22/12/1854	Valsa
[s. n.]	Uma Paixão Amorosa	29/06/1855	Valsa
[s. n.]	Saudades de Amor	05/08/1855	Valsa
[s. n.]	A Saphira	21/08/1855	Valsa

[s. n.]	A Sempre-Viva	09/09/1855	Valsa
HORTA, Geraldo Antonio	Os Amores	22/01/1856	Valsa
SIERRA, Maria Christina de La	A Gratidão	28/10/1856	Valsa
ROSA, J.R.F	O 1º de Setembro	30/01/1857	Valsa
[s. n.]	O Carnaval de São Paulo	13/02/1857	Valsa
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i> (1849-1861).			

Dentre as peças publicadas pelas Marmotas observamos que a maioria eram valsas, o que evidencia a importância do gênero naquele contexto. Além disso, chamamos a atenção para a primeira a ser impressa na Tipografia Dous de Dezembro de propriedade do editor Paula Brito. A valsa “Julia” para flauta, do compositor H. P. Azevedo, foi a primeira partitura que a tipografia confeccionou por meio do processo de litografia. O fato foi comemorado com entusiasmo por Paula Brito, tendo em vista que o assunto foi comentado em um editorial que ocupou quase a primeira página inteira da edição do dia 21 de setembro de 1852. No editorial, Brito escreve sobre o ganho em qualidade de impressão com a publicação dessa partitura. Além disso, aproveita para informar que a oficina também recebe encomendas de todo tipo de trabalho para impressão, efetivando seu incentivo aos talentos artísticos que não dispunham de meios para publicarem suas criações.

Hoje publica a Marmota a valsa para flauta, intitulada - JULIA -, composta pelo Sr. H. P. de Azevedo, amador de gosto e habilidade. Declinamos aos leitores o trabalho de qualificarem este primeiro ensaio, que, na opinião de alguns entendidos, merece ser animado.

Também chamamos a atenção dos leitores para a impressão da dita valsa, feita na litografia da empresa - *Dous de Dezembro*. - Esta aquisição importa um melhoramento extraordinário, que garantirá aos subscritores daquela empresa o que se lhes prometeu, sendo além disso certo que o Sr. Paula Brito tem excedido seus compromissos, e procura levar seu estabelecimento à perfeição. De todos estes benefícios os assinantes da Marmota participam gratuitamente. Com a litografia está o Sr. Paula Brito habilitado para satisfazer encomendas de desenhos, faturas comerciais, bilhetes, músicas, e todos os trabalhos pertencentes a esse ramo.

Uma das ideias da empresa - *Dous de Dezembro* - é coadjuvar os autores. É esta talvez uma das mais belas concepções do nosso incansável amigo. Todos podem imaginar quantos talentos, entre nós, morrem, por não ter quem os anime, quem os apresente ao público, para coroar seus trabalhos, ou corrigir seus defeitos; e isso porque a imprensa nunca é acessível a quem não dispõe de vantajosos meios. Nas folhas diárias, o lucro dos anúncios de leilões, e das diatribes contra a vida privada, sufoca todas as considerações

de amor às artes, e às letras do país; e por outro lado, para empreender qualquer publicação, os pobres autores têm de lutar com interesses tipográficos, onde todos encalham, e não poucos moços de aspirações tem desesperado... Estes males foram considerados pelo Sr. Paula Brito, e, no nosso ver, esta é uma das suas mais patrióticas ideias. A empresa - *Dous de Dezembro* - protege o talento na sua nascença, anima-o, e o habilita para marchar a sós, com o prestígio que houver ganho, na senda artística ou literária. Que melhores serviços pode prestar um cidadão? E tanto mais valiosos são eles, quando sabemos que os cofres públicos não despendem um real com esta empresa. Quem nos dera que todos os ramos da literatura achassem igual proteção nos poderes do estado, nos teatros subvencionados, e nos homens mais influentes!²⁷

Observamos no quadro 1, que a maioria das peças é de autoria de Geraldo Antônio Horta, seguidas por Francisco José Lopes e Lucindo Pereira dos Passos. A maior quantidade de peças do compositor no periódico, pode nos indicar a relação de amizade com Paula Brito. Isso talvez explique o maior número de peças do autor publicadas no periódico em relação aos demais.

Além da publicação de músicas de compositores de prestígio daquela época, encontramos no periódico a chamada do editor Próspero Dinis em incentivo à produção de músicos novatos e desconhecidos. O texto ocupa toda a primeira página da edição do dia 11 de novembro de 1851, como se pode ver na transcrição destacada abaixo. Nesse texto, o editor faz algumas propostas quanto às composições. Essas deveriam ser necessariamente valsas e, além disso, os compositores deveriam utilizar os títulos por ele indicado bem como o caráter sugerido. O caráter sugerido por Paula Brito nos mostra quatro tipos diferentes de valsa. A primeira mais melancólica e sentimental; a segunda mais animada e faceira; a terceira mais doce e com ornamentos delicados e; a quarta uma valsa mais extensa e elaborada em harmonia, no estilo romântico. As valsas deveriam ser enviadas para a casa do editor e passariam pela seleção de uma comissão com seis integrantes.

Incentivo para os gênios musicais ou desenvolvimento ao bom gosto

A tendência para as harmonias da música, e natural propensão que tenho observado em muitos moços desta cidade, para apresentarem com facilidade belas composições, que tenho tido o prazer de ouvir, despertou-me a ideia de oferecer quatro títulos simbólicos para que sejam empregados em quatro valsas de refinado gosto, e apuradas melodias, composições que mereçam os títulos que vou indicar; prometendo de minha parte que, assim que forem apresentadas as composições pelos gênios Fluminenses, e julgadas por uma

²⁷ A MARMOTA, *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 298, 21 set. 1852, p. 1. http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1852_00298.pdf. Acesso em: 19 jul. 2020.

comissão de seis auditores, competentemente escolhidos; a saber: dois professores de música dos mais afamados, dois poetas, e dois doutores em medicina; e depois de julgado a melhor composição, será impressa com um soneto à frente, dedicado ao seu autor, e além disto o nome inteiro do mesmo estampado no frontispício da música em um verso acróstico.

Rapazes de bom gosto e amigos dos encantos musicais, aceitem a minha proposta, que desejo afinar a minha fraca Lyra e dedicar um canção ao talento dos Cariocas.

Títulos e circunstâncias das músicas

Em primeiro lugar advirto que devem ser valsas, por serem composições mais ligeiras, e apropriadas ao fim que proponho.

Uma valsa deverá ser terna, e saudosa em extremo; o compositor deverá ir, ao romper d'aurora, sentar-se defronte da praia de Botafogo, de lápis e papel, considerando nos inocentes e alegres dias da infância, a flor da nossa vida: está valsa terá o título de: **Saudades de Minha Mãe** .

Não poderá ninguém dizer que este título é só relativo a mim; porquanto, não há quem não tenha Mãe, e muito menos que não ame e não suspire por esse precioso ente a quem devemos a existência e os carinhos da amizade.

Outra valsa, já em diferentes harmonias, melodiosas; porém, requebradas, ternas, e ao mesmo tempo elegantes, bonitas, claras e bem combinadas, para formarem um sorvete de agrados nos ouvidos: esta deve ter por título: **A Faceira Dengosa**.

Qualidades que por natureza acompanham as simpáticas Brasileiras, Escolhi os termos de faceira e dengosa, porque eles em si são assaz expressivos para pintarem a formosura com todos os seus meneios, encantos, macaquices e feitiçarias.

O compositor deverá para ter boa inspiração, ter consigo um lenço de cambraia de linho fino com um pouco de essência de rosas muito ao longe, e colocar sobre uma mesa um fresco par de luvas de pelica cor de cana, e um leque rico e delicado, para ter melhor inspiração.

A terceira valsa, desejo que seja toda de combinações finas, trinados nos triples do piano, e variações nas vozes mais doces que houverem no instrumento: esta se chamará: **O Passarinho do Bosque**.

Oh! que lindo motivo! E se a valsa for para rabeça, como não realçará! Basta só que o seu autor, na ocasião, recorde no pensamento a delicadeza de um passarinho, a viveza de seus olhinhos, o mimo de suas perninhas, e a alegria com que ele na folhagem do bosque se pendura de um raminho, abrindo as asas, cantando suas melodias, e finalizando com um voo elegante e ligeiro para dentro do seu ninho, onde existe a zelosa companheira que guarda os ovinhos de seu consórcio.

A quarta valsa é mister que seja extensa, muito variada, muito floreada, apresentando diversas emoções alegres, ternas, melancólicas, heróicas, e maviosas, muito bom gosto, muita sublimidade, toda graça, toda elegância na combinação das harmonias: esta terá o título de: **Fantasia do Poeta, ou o Poeta Extasiado**.

Os senhores que se designarem aceitar a minha proposta, farão o obséquio de mandar aviso à casa do Sr. Paula Brito, assim que tiverem alguma das composições prontas, certos de que cumprirei sem a menor falta tudo quanto prometi, para engrandecer o mérito de suas produções. (DINIZ, 1851, p. 1).

No entanto, podemos considerar também a possibilidade desse concurso de composição se tratar de um chiste elaborado pelos editores. Há alguns indícios no texto que nos levam a supor que seja uma “brincadeira” com os leitores. Nossas suspeitas de que se trata de um chiste ganha força quando encontramos nas referências discussões a respeito da linha editorial que Brito pretendeu para *A Marmota na Corte*. O editor tinha a intenção de que o periódico também servisse ao divertimento. Além disso, Ramos Jr. (2012, p. 44) comenta que o periódico destinava-se tanto ao público feminino quanto aos jovens estudantes. Assim, não nos surpreenderia se o concurso tivesse sido uma brincadeira entre rapazes. De qualquer modo, apesar do destaque que teve na edição, sendo um concurso sério ou um chiste, não encontramos nenhuma informação a respeito do desfecho de tal concurso.

3.3.2 No *A Rosa Brasileira*

Sobre as partituras que foram publicadas pelo periódico *A Rosa Brasileira: jornal recreativo*, não obtivemos muitas informações. Estão disponíveis doze edições do periódico na Hemeroteca. Examinamos atentamente, página por página de cada um desses doze exemplares e só encontramos uma nota de divulgação de partitura publicada no periódico. O único anúncio foi o da valsa “A Flor da Esperança” que seria distribuída aos assinantes com o número 6 do dia 3 de abril de 1853. Portanto, não podemos afirmar se *A Rosa Brasileira* ofereceu aos leitores outras peças musicais ou se apenas essa.

3.3.3 No *O Jornal das Senhoras*

O periódico dirigido por Joana de Paula Manso de Noronha distribuiu músicas aos assinantes em suas edições que saíram aos domingos. Essas eram músicas ligeiras para serem executadas por suas leitoras. Dentre os gêneros publicados temos modinhas, lundus, romances, schottisches, quadrilhas e valsas. Além de agradar às leitoras, as partituras também serviam a um ideal de educação feminina. No ano de 1855 foi publicado em partes um artigo discutindo a educação feminina, onde há também comentários a respeito do papel da música na instrução.

Se isto se observa sobre os colégios cujas diretoras são estrangeiras, outro defeito reparo eu em todos os outros; e consiste no sistema de ensino da música e no desprezo absoluto da geografia, da história (principalmente a sagrada) e da língua italiana, que tão importante é hoje para saber-se, em virtude da preferência dada ao canto das músicas italianas.

Porventura será toda a instrução necessária para uma senhora o saber fazer uma má leitura e fraca tradução de uma ou duas línguas, e distinguir apenas as notas da música para as cantar pelos sons tirados ao piano? E onde se ensina mais do que isto? Onde se procura cultivar o espírito e a inteligência de uma menina para que seja uma verdadeira senhora? Onde se cuida em plantar no coração tenro de uma educanda todos os princípios dos deveres de nosso sexo, para que sejam verdadeiras mães de família, para bem da religião e da moral? Em parte nenhuma se cuida de tais coisas. A religião ensinada consiste em algumas orações, cujo merecimento é não poucas vezes aconselhado pela superstição: os princípios de moral são sempre mal definidos ou aconselhados como cautela contra o medo de infração de algum dever social.²⁸

A par destes estudos as prendas de agulha, o desenho e a música deveriam completar a educação de qualquer senhora. Entretanto vejo que as meninas saem dos colégios ignorantes de sua própria língua, tocando no piano algumas peças sem saberem música, com muito ligeiras noções da língua francesa, porém mostrando-se instruídas dos enredos de muitos romances, cuidando nos galanteios e adornos que fazem sobressair a sua beleza nos salões concorridos onde elas se apresentam, e onde procuram mover o interesse do romantismo mal compreendido, e estragando muitas vezes o belo espírito e admirável talento, que, dirigido em uma instrução conveniente, seria o polido diamante de preço inestimável.²⁹

Tendo em vista que o periódico também assumia uma função educativa das leitoras, a música fazia parte das habilidades desejadas para aquelas senhoras. Assim, *O Jornal das Senhoras* oferecia partituras às assinantes para que pudessem praticar o piano em suas residências. A seguir apresentamos o quadro 2 as peças que foram publicadas pelo *Jornal das Senhoras*. Essas informações foram obtidas na dissertação de Everton Vieira Barbosa, complementadas pela consulta no próprio periódico.

Quadro 2: Músicas publicadas pelo *O Jornal das Senhoras*

Compositor(a)	Título	Data	Gênero
BRITO, F. de P.; BRAGA; FEZ, A. Pinto S.	Hei de Existir Só por Ti	18/01/1852	Modinha
NORONHA, Francisco de Sá	-	25/01/1852	Romance

²⁸ EDUCAÇÃO do sexo feminino. *Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, n. 4, 28 jan. 1855. p. 31-32. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00003.pdf. Acesso em: 2 jul. 2020.

²⁹ EDUCAÇÃO do sexo feminino. *Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, n. 9, 28 jan. 1855. p. 62. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00009.pdf. Acesso em: 2 jul. 2020.

NORONHA, Francisco de Sá	Souvenir	15/02/1852	Romance
FEZ, A. Pinto S.	-	22/02/1852	Lundu
NORONHA, Francisco de Sá	Hino Dedicado à Imperatriz	14/03/1852	Marcha
NORONHA, Francisco de Sá	-	27/03/1852	Romance
NORONHA, Francisco de Sá	Romance Sem Palavras	11/04/1852	Romance
NORONHA, Francisco de Sá	-	18/04/1852	Schottisch
PILICO, Silvio; LACOURT; DELCOURT.	Il Suspiro	09/05/1852	Canzonetta italiana
LACOURT	Barqueiro / Barcorolla	16/05/1852	-
FIGUEIREDO, Emilia Dulce Moncorvo de	As Lágrimas de Amizade	30/05/1852	Valsa
NORONHA, Francisco de Sá	Lundu das Moças para Cantar no Dia de Sto. Antonio	13/06/1852	Lundu
SALOMON; RAMOS, J. da S ^a	Lundum das Beatas	20/06/1852	Lundu
STOKMEYER JR, H. C.; DIAS João Paulo Ferreira	Lyra do Jornal das Senhoras	25/07/1852	Lira
FACHINETTI, Joseph	As Lágrimas da Saudade	29/08/1852	Nova Valsa
STOKMEYER JR, H. C	As Duas Irmãs	26/09/1852	Schottisch
PAULISTA	A Estrela da Minha Vida	28/11/1852	Modinha
NORONHA, Francisco de Sá	Candinha	16/01/1853	Valsa
FACHINETTI, Joseph	Flor Mimosa do Brasil	13/03/1853	-
MASSENET, J.	Thereza	29/05/1853	Valsa
“Senhora Provinciana”	Saudade da Minha Terra	26/06/1853	Romance
LOUIS, N.	-	31/07/1853	-
LEDUC, Alphonse	Naples – étude pour piano	28/08/1853	-
LEDUC, Alphonse	La Dame Aux Camélias	30/10/1853	Schottisch
[s.n]	La Vogue	29/01/1854	Polca Mazurca
[s.n]	Matilda	26/03/1854	-
HORTA, Geraldo Antonio	Sonho das Fadas	07/05/1854	Quadrilha de Contranças
[s.n]	-	25/06/1854	Modinha
[s.n]	Emília	02/07/1854	Schottisch
FACHINETTI, Joseph	Aos Felizes Anos	21/01/1855	-
VEIGA, L.; FACHINETTI, Joseph	Amei uma Virgem de Faces de Neve	25/02/1855	Modinha
[s.n]	-	15/04/1855	Valsa

“Litografia de J. I. Ferreira Coelho”	Stride la Vampa	22/04/1855	Ópera
[s.n]	-	29/04/1855	Melodia para piano
[s.n]	-	06/05/1855	Melodia para piano
LOUIS, N.	Valsa Tyroliana	31/07/1855	Valsa

Fonte: BARBOSA, 2016, p. 53; *O Jornal das Senhoras* (1852-1855).

Observamos que dentre as peças publicadas no *O Jornal das Senhoras*, boa parte é de autoria de Francisco de Sá Noronha. O compositor, instrumentista e regente português foi casado com Paula Manso. Assim, ela se tornou a maior divulgadora do trabalho do marido. Outros compositores que apareceram com frequência são o músico e professor Geraldo Antônio Horta, e o italiano Joseph Fachinetti. Aliás, Fachinetti é também o autor de artigos sobre música publicados no periódico no ano de 1855. Neste sentido, a presença tanto de suas composições quanto textos pode indicar algum tipo de relação entre o músico Italiano e o casal Noronha.

Figura 21 - Romance de Francisco de Sá Noronha.



Fonte: (NORONHA, 1852, p 29).

Acima, colocamos como exemplo a imagem da partitura do “Romance” composto por Francisco de Sá Noronha publicada no *O Jornal das Senhoras* (figura 21). Notamos que a

qualidade da impressão já não era tão ruim. No entanto, percebemos visualmente alguns desalinhamentos sutis entre barras de compasso. Alguns estão largos demais com poucas notas e outros muito estreitos com maior número de notas. Porém, nada que dificulte a leitura da peça, o que demonstra que a qualidade das impressões do periódico eram razoáveis para a época. Observamos que a maior parte dessas composições foi publicada no ano de 1852, período no qual sua esposa esteve a frente da direção do periódico. No ano seguinte (1853), quando Joana Paula Manso de Noronha não estava mais como diretora, apenas uma peça do compositor foi publicada. A partir de 1854 não encontramos mais informações de publicação de suas composições no periódico.

3.3.4 No *Jornal das Famílias*

Outro periódico abordado na pesquisa que também oferecia partituras às suas leitoras, o *Jornal das Famílias* tinha perfil semelhante ao *Jornal das Senhoras*. Embora fosse dirigido por um homem, trazia assuntos de interesse da vida doméstica e da educação da moral e bons costumes. Assim como nos outros periódicos discutidos aqui, o editor se vangloriava da publicação de “peças de música inéditas” como afirmou a redação do periódico na capa da edição do ano de 1863. A seguir apresentamos o quadro 3 com as peças que foram publicadas pelo *Jornal das Famílias*.

Quadro 3: Músicas publicadas pelo <i>Jornal das Famílias</i>			
Compositor(a)	Título	Data	Gênero
[s.n.]	As Corridas de Mantes	01/1864	-
[s.n.]	-	02/1864	Mazurca
S., André	Os Serões	03/1864	Quadrilha para piano
[s.n.]	-	04/1864	Valsa Militar
[s.n.]	-	04/1864	Polka
[s.n.]	Agnus Dei	06/1864	-
[s.n.]	Pompadour	06/1864	-
[s.n.]	-	09/1864	Mazurca e melodia
[s.n.]	Quatro Melodias	11/1864	-
SCHAMROCK, Estevão	Grande Valsa	01/1866	Valsa

GROSSARD, Felice	Valse [n.1]	11/1866	Valsa
BALLU, V.; THEURIER, M.	La Ménagère	1867	-
GUILLEMIN, Justin	La Bizontine	1867	Polka
GAILLARDY, Ernest	Les Bords de la Saône	05/1867	Valsa
GROSSARD, Felice	Valse [n.2]	05/1866	Valsa
BERCIOUX, Charles	Valse	09/1867	Valsa
POIGNÉE, Ernest	Ida	1868	Valsa
SCHAMROCK, Étienne	Crépuscule	1868	Valsa
SCHAMROCK, Étienne	Valse Villageoise	01/1868	Valsa
GERVILLE, L. Pascal	Gertrude	09/1868	Valsa
HAYDN, Joseph.	Menuet du Boeuf	09/1868	Minueto
GROSSARD, Felice	Valse [n.1]	11/1868	Valsa
POIGNÉE, Ernesto	Rosa	/11/1869	Valsa
POIGNÉE, Ernesto	Margarida	/11/1869	Valsa
[s.n.]	Frivolidade	1872	Polka
[s.n.]	Fantasia	/11/1873	Valsa
BEETHOVEN, Ludwig Van	Carta a Elisa	01/1876	-
VAIRO, Sra.	Uma Folia	02/1876	Polka
[s.n.]	Louquinha	11/1876	-
[s.n.]	Toutinegra	1877	Polka
[s.n.]	Até a Vista	01/1877	Mel. para piano
[s.n.]	Solidão	04/1877	-
[s.n.]	Ave Maria	06/1877	Música Religiosa
[s.n.]	O Salutaris	06/1877	Música Religiosa

Fonte: *Jornal das Famílias* (1863-1878).

Essas informações foram coletadas no próprio periódico. A última edição de cada ano trazia, ao final do exemplar, um índice contendo tudo o que fora oferecido aos assinantes naquele ano. Parte destas informações sobre as peças publicadas encontram-se na seção intitulada “Anexidades”. Essa seção contém a lista de estampas, figurinos de moda, bordados e partituras. Isso pode ter sido uma forma de organizar o que foi publicado no jornal, o que sugere que o periódico era guardado pelos assinantes a fim de formar uma coleção. Sobre isso, Zamith (2011, p. 26), comenta que no final dos anos 1840 surgiu o

recurso de colocar na capa ou na contracapa das partituras a listagem das peças dos catálogos dos editores. Assim, é possível que a ideia tenha sido aproveitada pelo *Jornal das Famílias* em seu índice no final do último número de cada ano.

Figura 22- Partitura da polka “La Bizontine” de Justin Guillemín.



Fonte: (GUILLEMIN, 1867, p. 289)

Acima, colocamos como exemplo a imagem da partitura de “La Bizontine” polca de Justin Guillemín publicada no *Jornal das Famílias* em setembro de 1867 (figura 22). Notamos que visualmente a qualidade da impressão é bem melhor do que a do *Jornal das Senhoras*. Constatamos que nas peças do periódico *Jornal das Famílias* há inscrição gravada nos rodapés das partituras que trazem informações sobre suas impressões. Nelas consta a informação do impressor “Michelet” e seu endereço “Rue du Hasard, 6”, isso indica que foram impressas em Paris, França.

Por fim, percebemos que quantidade de anúncios de partituras distribuídas naqueles periódicos era bem grande. Assim, por meio do material que consultamos até o presente momento, notamos que a música impressa tinha tanta importância quanto a palavra/literatura. Os impressos representaram a consolidação de uma cultura escrita e do

estabelecimento do hábito da leitura de notícias, romances, poesias e partituras como prática social. Porém, existiram diferenças na relação que se tinha com os textos dos periódicos e as partituras contidas neles. Segundo Pereira (2016, p. 4), havia uma correlação entre a efemeridade dos jornais e revistas e a perenidade das partituras. Os jornais e revistas eram (e ainda são) destinados ao uso corriqueiro, já as partituras naturalmente promoviam o costume do colecionar.

Nessa perspectiva, as partituras nos periódicos juntamente com a venda de instrumentos musicais ajudaram a expandir as práticas musicais. Criou-se um cenário cultural que se estendia desde os teatros e bailes, até as ruas e saraus domésticos providos com peças facilitadas e transposições para piano.

As partituras encontradas são uma parte importante para a pesquisa. Segundo Dahlhaus (1989, p. 42), por exemplo, as partituras nos mostram como se dava a relação com a música em determinada época. Essa relação com a música, ainda de acordo com o musicólogo, se baseia na concomitância entre o convívio social e o educacional. A maior parte das partituras que foram publicadas naqueles quatro periódicos, estão compreendidas entre o início dos anos 1840 e fim dos anos 1880. Coincidentemente, esse foi o período em que mais se praticavam os gêneros dançantes no século XIX segundo Zamith (2011). Naquela época, ainda de acordo com a pesquisadora (ZAMITH, 2011, p. 94), se intensificaram os concertos, festas, saraus e bailes pela cidade do Rio de Janeiro. Além do mais, em termos quantitativos dos dados obtidos nas consultas ao acervo da Hemeroteca, observou-se um crescimento no número de menções à música de salão justamente a partir do final dos anos 1840. Isso corrobora as afirmações sobre o aumento de sua prática tendo em vista o aumento do interesse dos periódicos em publicar o assunto.

Novamente a preferência por editar partituras para piano se espelhou nos hábitos europeus daquela época, principalmente no que concerne à execução das danças. Pois era em torno do piano que se davam as práticas musicais domésticas, ao serem realizados saraus e reuniões onde se tocava, dançava e cantava ao som do piano (SEVERIANO, 2009, p. 22). Conseqüentemente, se para as famílias mais ricas era indispensável ter um piano na sala, foi necessário comercializar impressos musicais para suprir a demanda naquela época. Assim, os periódicos, em especial os de variedades, viram na prática musical doméstica uma forma de aumentar o número de vendas com a inclusão de partituras em seus exemplares.

4 A VALSA NOS PERIÓDICOS

A valsa aparece nos periódicos cariocas da segunda metade do século XIX em diferentes situações: anúncios diversos, textos críticos, artigos, crônicas, poemas, contos, romances e música impressa. Em todas nos deparamos não com a valsa no singular, mas com “as valsas”. Dizemos valsas no plural pois há nos periódicos menções às diferentes “formas” da valsa: a dança e a música instrumental. Kiefer (1983, p. 7) subdivide a música instrumental em duas categorias: a “valsa-peça-de-concerto” e a “valsa-peça-de-salão”.

Da mesma forma, Yaraman (2002, p. vii-viii apud ULHÔA, 2020, p. 4) comenta que a valsa é um gênero muito dinâmico podendo ser modificado quanto ao seu significado. Segundo a autora, essas mudanças pode ocorrer por questões estéticas, temporais, geográficas e simbólicas. Conforme sua função ela as classifica em quatro categorias:

[...](1) valsa como dança social em especial a valsa vienense, onde o ritmo, a circularidade e a repetição interferem na música e na dança; (2) a valsa em composições musicais dramáticas (*ballet* e ópera), onde o significado social da valsa é usado para indicar o caráter de personagens (especialmente femininas) e contribuem para a estruturação do enredo; (3) valsas em gênero musical dos passos da dança; (4) valsas sobre a valsa, evocando o espírito da valsa vienense e tornando a própria valsa o assunto central [...]. (YARAMAN, 2002, p. vii-viii, apud ULHOA 2020, p. 4).

Os primeiros registros de valsas no Brasil no século XIX são de composições de peças para concerto de autoria do Príncipe D. Pedro I e do compositor Sigismund Neukomm. Dentre elas temos “Fantasia a Grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de S. A. R.¹ o Príncipe D. Pedro” de Neukomm, do ano de 1816 e um arranjo de seis valsas do Príncipe D. Pedro I para orquestra. (KIEFER, 1983, p. 8).

Sobre a dança, Pinho (1959, p. 79) comenta que no início do século XIX a valsa era pouco conhecida no país. Porém, ainda de acordo com ele, apesar de ser pouco difundida, já havia manifestações de oposição devido à sua coreografia muito ousada para os costumes sociais daquela época.

¹ Sua Alteza Real.

4.1 As buscas e os resultados encontrados nos periódicos

As buscas iniciais foram feitas utilizando apenas a palavra valsa. No entanto, posteriormente realizamos mais buscas considerando outras grafias e idiomas utilizados naquela época. Assim, pesquisamos também na Hemeroteca a palavra valsa com w (*walsa*) e, em outros idiomas como *waltz* (inglês), *valse* (francês), *walzer* (alemão) e *valzer* (italiano).

A presença dessas palavras, pode ser explicada pela origem diversificada das valsas que eram praticadas na cidade naquela época. Além disso, como comentamos no capítulo 3, havia a importação de partituras da Europa. O que esclarece a presença desses idiomas.

Independente da origem, elas possuem o mesmo significado, todas remetem à ideia de girar, dar voltas. A palavra *walzer* é, por exemplo, derivada do verbo alemão *walzen* que por sua vez tem conexão com o termo latino *volvere* que também faz alusão ao movimento de rotação (CARNER, 1848, p. 10). *Walzer* era um tipo específico de dança giratória onde os casais dançavam abraçados percorrendo toda a área do salão de modo circular e, simultaneamente executando pequenas voltas. (MCKEE, 2014, p. 174).

Além deste, existia até o início do século XIX, diversos termos de origem germânica que nomeavam gêneros em tempo ternário dançados em círculos por pares enlaçados. Com o passar do tempo, muitos termos caíram em desuso. E, restaram apenas três *walzer*, *ländler*, e *deutscher*. Entretanto, essas diferentes denominações não caracterizavam a mesma dança/música. (CANDELÁRIA, 1982, p. 16).

Ländler era o termo utilizado para a dança que teve origem na cidade austríaca de Enns, distrito de Linz-Land (CANDELÁRIA, 1982, p. 15). Essa dança possuía vários tipos de coreografias, incluía movimentos corporais como bater palmas e pés, o que obrigava os dançarinos a fazerem paradas. Além disso, havia variadas formas com as quais os dançarinos poderiam se abraçar. *Deutscher* era usado para se referir a qualquer dança giratória de origem alemã.

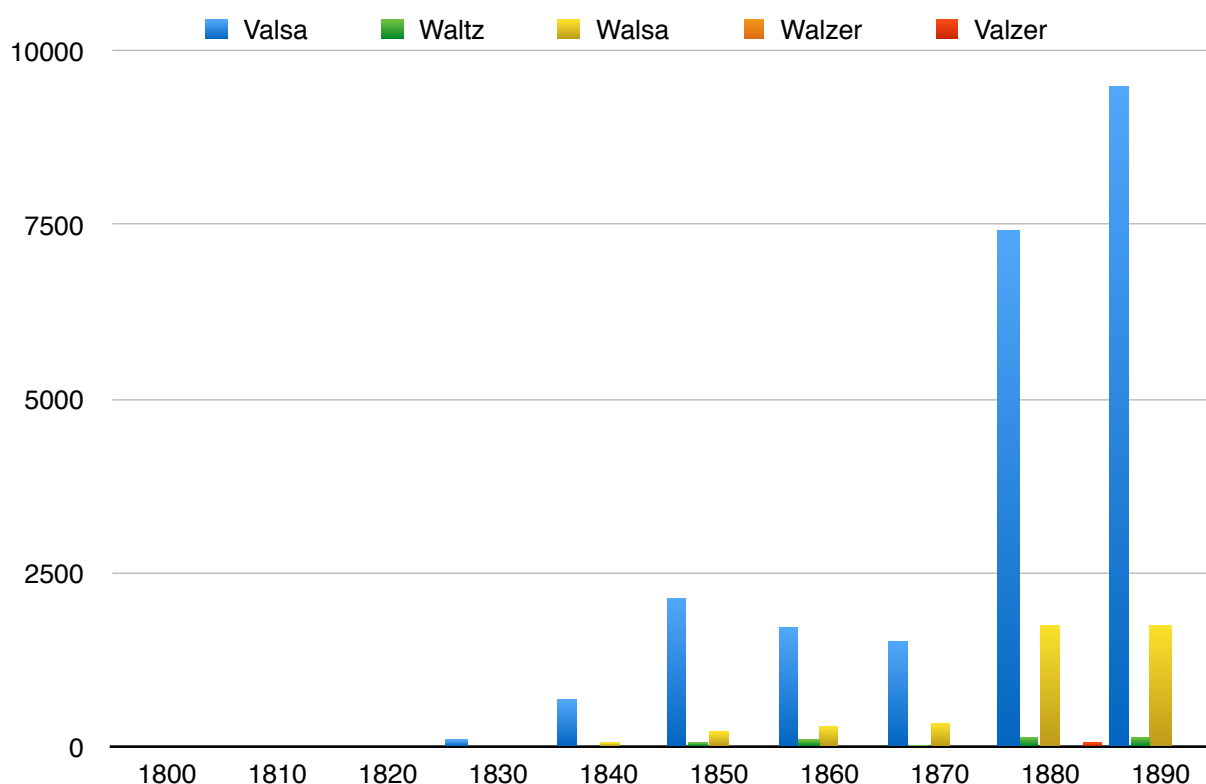
A valsa de origem francesa (*valse*), teria surgido de uma dança folclórica do século XVI chamada de *volte*. Era uma dança de movimentos giratórios cuja música estava em tempo ternário (CARNER, 1948, p. 12). Na Itália, no mesmo período também havia uma dança folclórica semelhante chamada *La Volta*. De acordo com Silvério (2012) aquela era uma dança onde o par tinha maior proximidade. Nela o cavalheiro segurava o *busk* (fecho

frontal do *corset*) com uma das mãos e a outra era colocada nas costas da dama. Ela, por sua vez, colocava apenas uma das mãos no ombro do cavalheiro. A outra segurava a saia para não atrapalhar o movimento giratório. Havia um momento em que a dama era erguida pela cintura e ao mesmo tempo apoiando sua coxa na coxa de seu par. Coreografia que era muito ousada para a época. O que fez com que fosse rejeitada pela alta sociedade da época, sendo então, inicialmente apenas dançada nas classes mais baixas. Posteriormente, *La volta* veio a se tornar uma dança popular nos bailes na França e Inglaterra. No entanto, chegou a ser proibida no século XVII pelo Rei Luis XIII justamente por sua coreografia que foi considerada indecente. (SILVÉRIO, 2012).

Sendo assim, ao encontrarmos ocorrências da palavra valsa em outros idiomas nos periódicos cariocas do século XIX, podemos deduzir que na cidade daquele período circularam valsas de origens diversas, como na França, Alemanha, Itália e Inglaterra. No entanto, apesar de comprovada a circulação de valsas francesas, não incluímos nos gráficos I e II o quantitativo encontrado nas buscas na Hemeroteca para palavra *valse*. Constatamos que devido a uma imprecisão do sistema Reconhecimento Ótico de Caractères (OCR), esta foi identificada como o termo “vai-se”, que não tem correspondência com o objeto da pesquisa.

O primeiro levantamento sobre as menções nos periódicos cariocas foi feito década à década, de 1800 a 1899. Com os resultados, organizamos o gráfico 1 onde cada coluna representa um dos termos em ordem cronológica.

GRÁFICO 1 - MENÇÕES SÉCULO XIX



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, portal da Biblioteca Nacional Digital.

Este gráfico mostra os resultados encontrados nos periódicos que circularam na cidade do Rio de Janeiro no século XIX. Eles trazem algum tipo de texto ou informação contendo a palavra valsa e suas variações em outros idiomas.

Novamente advertimos que os resultados numéricos não representam com exatidão o quantitativo de menções para as palavras relacionadas a valsa. Ao conferirmos aleatoriamente algumas das ocorrências, verificamos que o sistema às vezes localizou outras palavras com grafias parecidas que não têm relação nenhuma com o objeto pesquisado. Da mesma forma, houve a localização de palavras ilegíveis devido às condições ruins do documento original que fora digitalizado. Outros casos cujo reconhecimento estava correto, o termo se referia a um sobrenome, como por exemplo a palavra *Walzer*.

Assim, é preciso estarmos cientes de que esses dados quantitativos não são precisos, e necessitariam de uma revisão mais minuciosa. No entanto, devido ao grande número de registros, averiguar todas as ocorrências, uma a uma, seria uma tarefa que demandaria um tempo além do previsto para a conclusão da pesquisa. Contudo, apesar de alguns erros nas

buscas, elas não inviabilizam a interpretação, nem comprometem as discussões do assunto investigado.

Através dos números obtidos, percebemos que a valsa só começou a ser mencionada nos periódicos a partir da década de 1820, o que corrobora a afirmação de Pinho (1959, p. 79), sobre a pouca divulgação do gênero antes desse período. No gráfico 1 podemos visualizar um crescimento a partir da década de 1840, deixando claro que na segunda metade do século XIX a valsa teve significativa projeção na imprensa da época.

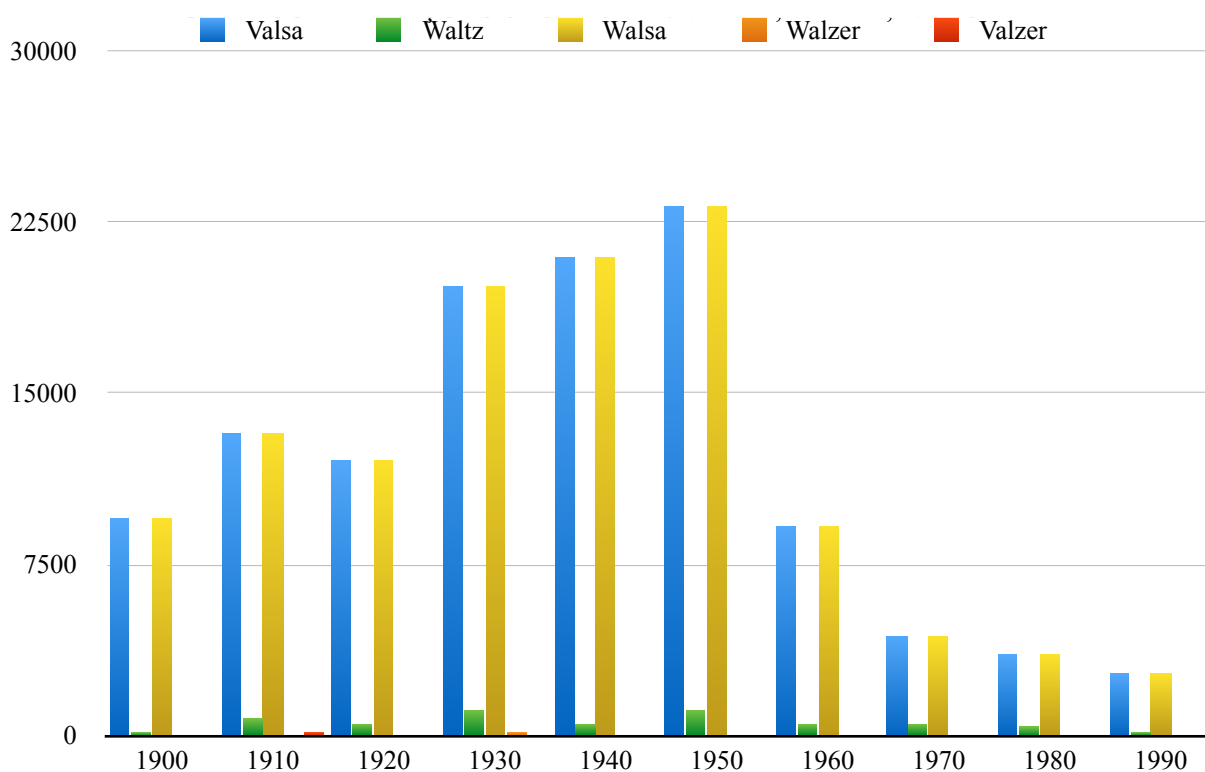
Considerando o que estudamos sobre a trajetória da valsa, vimos que a coreografia desde a sua “gênese” no século XVI até o século XIX foi motivo de polêmica e até proibições. Sendo assim, por que a quantidade tão expressiva de menções que obtivemos? Isso nos parece a princípio uma contradição. Se tinha um histórico de ser mal vista, por que começou a ser tão divulgada na cidade naquele período?

Como vimos em capítulos anteriores, houve uma sucessão de fatores que possibilitaram sua difusão. Dentre elas, a implementação de uma imprensa nacional e posteriormente a permissão para a instalação de estabelecimentos tipográficos locais. E, não há dúvidas que eles contribuíram de forma direta para a divulgação de bailes, óperas, teatros, literatura e impressão de partituras nacionais.

Com relação aos dados obtidos, a quantidade de anúncios e textos diversos relacionados a valsa demonstram a relação entre editores e leitores envolvendo o tema. De um lado, esses impressos tinham propósitos comerciais com a divulgação da venda de instrumentos e afins, oferta de aulas de música e a distribuição de partituras. Do outro, havia o interesse dos leitores/assinantes pelos modismos como a “febre” dos bailes e dos saraus domésticos. Isso também contribuiu para que a valsa estivesse dentre os gêneros mais difundidos e praticados naquela época como afirmam Kiefer (1983), Pinho (1970) e Zamith (2011).

Para efeito de comparação, pesquisamos também o número de ocorrências no século XX. Neste segundo levantamento, elaboramos o gráfico 2 com os números de ocorrências nos periódicos cariocas entre os anos 1900 até 1999. Nele observamos que o quantitativo de menções à valsa segue numa crescente até a década de 1950, sofrendo depois uma queda brusca. Unindo as informações dos gráficos 1 e 2, percebemos que o “reinado” da valsa na cidade durou cerca de cem anos. Começou em 1850 e declinou bruscamente, exatamente em 1950.

GRÁFICO 2 - MENÇÕES SÉCULO XX



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, portal da Biblioteca Nacional Digital.

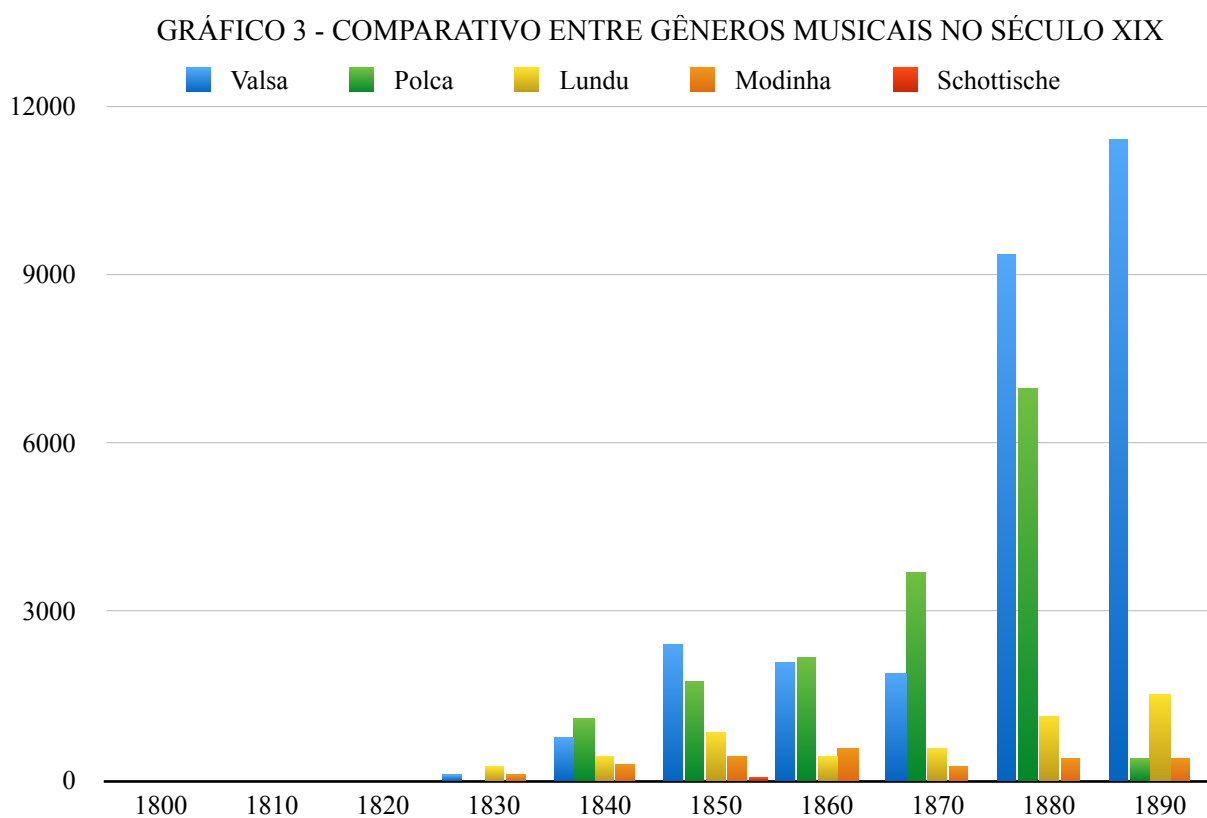
Sem desaparecer por completo, a valsa nunca sucumbiu. Ela deixou de estar entre os gêneros preferidos nos bailes de elite para se tornar dança símbolo de festas de quinze anos no século XX em diante.

Com relação à valsa instrumental de meados do século XIX, essa também nos surpreendera pela quantidade de composições e diversidade de compositores. Porém, no período seguinte, notamos que fica mais restrita a compositores de renome tanto populares como eruditos. Naqueles periódicos de meados do século XIX, encontramos anúncios de envios de valsas compostas tanto por músicos profissionais quanto por amadores e anônimos. Já no século seguinte, só temos notícias de peças de compositores consagrados como Ernesto Nazareth, Francisco Mignone, Villa-Lobos e Radamés Gnattali por exemplo.

Voltando ao período que estamos estudando, coletamos uma série de dados relacionados a outros gêneros musicais para realizarmos comparações. Assim, elaboramos o gráfico 3 para verificarmos o interesse pela valsa com relação aos outros gêneros. Nele, inserimos número de ocorrências em periódicos para os principais gêneros praticados naquele século: a polca, o

lundu, a modinha, o *schottische* e a valsa. No entanto, apesar da igual importância da quadrilha no período, não a incluímos no gráfico 3. As buscas na hemeroteca apresentaram a palavra “quadrilha” em referência a grupos criminosos e não ao gênero musical. Porém, através da pesquisa de Rosa Zamith, sabemos que a quadrilha também esteve muito em voga no século XIX.

Para cada um dos gêneros somamos os dados numéricos obtidos de todas as variações ortográficas possíveis. Para polca incluímos a variação *polka*; para lundu as variações lundum e landum e; para *schottisch* as variações chótis, xotis e xote.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, portal da Biblioteca Nacional Digital.

Neste gráfico 3 observamos que em termos quantitativos a valsa e a polca se destacaram nos impressos durante a segunda metade do século XIX. No entanto, podemos constatar que nas décadas de 1850, 1880 e 1890 a valsa esteve em maior destaque nos jornais e periódicos.

4.2 Divulgação e comentários

Apesar de haver outros gêneros dançantes em voga nos salões daquela época, a valsa se tornou a mais controversa. Recebeu críticas, foi cultuada nos bailes e na literatura chegou até mesmo a ser cenário de amores tórridos. A valsa foi adorada e ao mesmo tempo mal vista. Ela adquiriu um caráter duplo, ao mesmo tempo que gerava encantamento, poderia significar perigo. De acordo com Knowles (2009, p. 178), a natureza paradoxal da valsa nada mais era do que o reflexo de todo um contexto vivido no século XIX. Segundo ele, naquele período começou a haver na Europa mudanças também nas crenças, ideologias, noção de classe, gênero e economia.

O que desencadeou a polêmica em torno da valsa foi a sua coreografia. Essa dança de par enlaçado, que proporciona uma maior aproximação do casal, gerou discussões com relação a moral e bons costumes daquela época. Algumas delas estão nos jornais e periódicos, como por exemplo, a crítica publicada no *Diário do Rio de Janeiro*. Esse artigo (anexo C) contém a tradução de um texto de M. Emile Faure e, também, comentários do editor do jornal. Foi publicado na edição do dia 2 de janeiro de 1870. Recortamos alguns trechos que nos mostram três momentos diferentes da discussão de Faure. Neles, as palavras em itálico são destaques do texto original, já as em negrito são grifos nossos.

A DANÇA

Ominis definitio periculosa...[Toda definição é perigosa...]

Mas não importa vamos defini-la.

A dança é uma arte que tem por fim exprimir por meio de passos, de saltos, de movimentos *cadenciados*, de olhares-pensamentos, ações, **sentimentos**, **paixões**. [...]

Trataremos agora da dança dos salões.

Eu disse que ela era quase nula. Uma brochura que apareceu há alguns anos, ainda lhe foi mais desabrida! O autor, se a memória me não falha, qualificou-a do *inconveniente*. Esta exprobação referia-se principalmente à valsa que é, sem dúvida, a dança mais em voga nos salões.

O nosso autor supunha-se esposo de uma linda e jovem mulher. Via-a em um baile, **cheia de requebros**, **embriagada** em sua toilets, na música e nos perfumes, nessa **atmosfera vertiginosa**, enebriante e **corruptora**, que se desprende de uma multidão abastada, elegante, requintada; via-a, repito, arquejante, fora de si, nos braços de um lindo cavalheiro, que, com uma mão apertava-lhe a cintura e com a outra seus dedos delgados e breves, enquanto que seu olhar cheio de **desejos imoderados e profanos**, derramava nos

olhos, na *figura*, nos ombros nus e nos seios palpitantes da *bela*, uma torrente de eflúvios magnéticos.

E os **dois corpos tocavam-se**; o par rodava, girava, e dos lábios risonhos do cavalheiro saíam palavras misteriosas.

Nesse primeiro momento do texto percebemos que o autor atribui aos movimentos da dança o despertar de flertes amorosos. A valsa foi qualificada como “inconveniente”, talvez não somente pelo contato entre os corpos. Neste trecho, percebemos que há um incomodo por parte do tradutor direcionado à exposição de uma expressividade feminina. Considerando que para a sociedade patriarcal da época, onde a mulher de família abastada tinha a responsabilidade de manter a moral, a castidade e os bons costumes, essa exposição era uma ameaça. Além disso, notamos que para ele o corruptor feminino era o baile com sua “atmosfera vertiginosa, enebriante” que deixava a dama exposta e “solta” nos rodopios da valsa.

Neste outro trecho abaixo, ao contrário do anterior, observamos argumentos que desfazem a ideia de “indecência” no contato físico entre os dançarinos. Os toques não representavam gestos de malícia, não seriam de modo algum inconvenientes. Nesse contexto, o baile seria, de acordo com o autor, um reflexo da sociedade. Nele o homem que “aperta a cintura daquela que escolheu para seu par”, ele cumpre seu papel de líder e protetor. E, a dama seu papel de seguidora, confiando plenamente nos braços protetores do cavalheiro. Assim, nesta perspectiva, a valsa seria completamente apropriada para a sociedade da época ao estar em conformidade com seus ideais.

Responderam-lhe com *uma defesa da dança dos salões*. Uma diziam-lhe “que o hábito de ambos não se cruzava, o que para a *mulher*, principalmente, nada podia ter de voluptuoso, e que a cabeça da dançarina voltada como se quisesse olhar por cima do ombro do cavalheiro, só poderia embalsamar a manga da sua casaca.” Que as duas mãos estavam *entrelaçadas*, mas não se *estreitavam*, que um pequeno *choque*, um *sustosinho*, podiam fazer com que as duas mãos viessem a estreitar-se; mas, **que inconveniência haveria nisso?**

Que dançarino, aperta a cintura da mulher com quem valsa...**mas que mal faz isso? O baile é uma tênue imagem da vida, é o mundo em miniatura. O homem deve proteção à mulher**, e “**nesse braço que aperta a cintura daquela que escolheu para seu par, não se deve ver senão o braço de que a protege do choque que a ameaça e sabe arrasta-lá para longe daqueles cuja vizinhança seria perigosa...**”

Nestes dois últimos trechos, observamos a volta das discussões iniciais com críticas à valsa. Neles, o autor atribui o seu sucesso a um modismo que tomou conta de seu país. Para

ele, a valsa só seria permitido para as senhoras com mais idade. Ela deveria ser “interdita” para as jovens em sua opinião. Proibida pois elas ainda possuíam atributos físicos os quais poderiam atrair os olhares e desejos alheios. Porém, as senhoras de idade que, neste ponto de vista, não eram “objeto” de cobiça de terceiros.

Todas estas razões não são mais do que *lagrimas de crocodilo*.

Quero dizer que adoto as conclusões do autor da brochura, e que suas razões me parecem peremptórias. Citemos o requisitório desse adversário anônimo. “Repare, diz ele, na marcha invasora da valsa e da dança moderna *da qual é a expressão*: nossos exércitos trouxeram-a da Alemanha; a moda adoptou-a e consagrou-a, mas **só algumas mulheres que por sua idade, sua posição e sua reputação, estão ao abrigo dos transportes e da exaltação, podem usar dela; para as meninas solteiras, e mesmo para as esposas ainda jovens a valsa deve ser interdita.**

[...]

“Como estás vendo, acrescenta o autor, **durante longos anos, a valsa foi reprovada pela geração que nos precedeu; a valsa é uma impura, e os maridos proíbem-na a suas esposas, quando moças, as mães às suas filhas, tanto eles compreendem que a lasciva filha da Alemanha não podia ter voga nos salões, que é inconveniente e de mau tom, e que deve ser proscrita deles.**

“**Tenhamos o bom gosto de seguir o exemplo que nos legaram nossas mães, proscrevendo a valsa; que ela retira-se ignominiosamente dos nossos salões, onde só entrou por surpresa.**” (FAURE, 1870, p. 2-3).

Os artigos sobre a valsa publicados pelos jornais e periódicos eram dos mais variados. Encontramos desde críticas como a tradução de Faure, até descrições enaltecendo a dança. Uma delas a do texto intitulado “A Dança” (anexo E) publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 1854. O artigo exalta os “rodopios embriagantes” que chegavam a causar vertigens aos dançarinos: “A valsa, ao contrário, é um complexo estreito e ardente, um turbilhão de ansiosa alegria, um movimento insólito e imenso como a torrente de uma cratera, redemoinhando ao infinito”². Nos chama a atenção o uso frequente de termos que beiram ao exagero para descrever o quão veloz era a dança. A exacerbação da velocidade tem como um dos fatores relacionados o processo de urbanização e ao aumento da circulação de pessoas e mercadorias na cidade como abordamos anteriormente. Esses fatores, movimentaram a cidade, desencadearam novas dinâmicas sociais e aceleraram o ritmo de vida.

Da mesma maneira, a descrição das sensações de velocidade e embriaguez na valsa nos remete a ação de fuga da realidade, que é uma das características do Romantismo. Naquele período, os românticos entendiam a realidade como algo monótono. Para eles a falta de

² A DANÇA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 27, 27 jan. 1854, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1854_00027.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

sentido da vida só poderia ser quebrada com a livre manifestação da vontade e da paixão individual. Surgiu a ideia de expressão emocional livre, sem amarras sociais ou religiosas. (KERMAN, 2008, p. 240).

Desta forma, supomos que o “turbilhão da valsa” talvez não tenha sido tão veloz como a descreveram. Pois, de acordo com Pinho (1959, p. 35), os relatos de viajantes estrangeiros que vinham ao Brasil citavam que aqui ela era dançada de forma mais lenta em comparação à terras germânicas.

O século XIX foi um período no qual ocorreram mudanças em diversos aspectos da sociedade. E, a valsa as simbolizou de certa forma. Nela podemos encontrar refletida o “turbilhão” pelo qual passava a sociedade. De acordo com Knowles (2009, p. 178) a valsa exprimiu os sentimentos entre homens e mulheres em meio ao entendimento do que era comportamento social adequado.

Até o início daquele século tínhamos uma sociedade patriarcal definida em torno do sistema escravocrata. A divisão de classes se limitava a aristocracia portuguesa, fazendeiros plebeus, serviçais e escravos. Com o desenvolvimento da vida urbana nos moldes europeus, foi introduzido outra forma de estruturação social, diferente das antigas ideologias coloniais de natureza rural. Houve o crescimento da classe burguesa, a importação de uma nova mentalidade de civilidade, outro entendimento da organização familiar e doméstica, bem como questões relacionadas ao papel feminino e masculino na sociedade. E, em decorrência surgiram novas maneiras de convivência social. (D'INCAO, 2018, p. 223).

As mulheres das famílias abastadas ganharam naquele século outra função, a de contribuir para o status social familiar, seja assumindo o papel de anfitriãs nos bailes e salões ou tendo seus dotes e talentos exibidos nos saraus. D'Incao (2018, p. 228) afirma que naquela época apesar de manterem sua autoridade familiar, os homens necessitavam socialmente da imagem de suas mulheres (esposas e filhas). A “nova” função da mulher na família e a maior exposição pública da imagem feminina não acarretou em igualdade de posição entre os gêneros na sociedade do século XIX.

A valsa, nesse contexto de apropriação de ideologias, acabou se tornando a representação simbólica de mudança nas interações sociais. Pois, apesar de novas ideias e modismos, as relações de gênero continuavam regidas por modelos de domínio masculino.

Porém, ao discutir sobre o contexto europeu, Knowles (2009) observou que era durante a valsa que essas convenções sociais do papel masculino e feminino se diluía.

A fim de alcançar giros rápidos na valsa, ambos homem e mulher tinham que ficar mais próximos aos seus parceiros. A valsa demandava uma vontade de arriscar a intimidade por parte de ambos homem e mulher. Ambos tem que se inclinar, confiando no apoios de seus parceiros conforme eles vão se rendendo ao movimento giratório. O homem confia na força da mulher igualmente como a mulher confia na dele. A fim de valsar efetivamente, o casal tem que dividir um eixo em comum. Eles tem que manter um ponto de contato contínuo, e ao mesmo tempo manter a auto-suficiência. Se um dominar o outro, eles podem rodopiar sem controle. Ambos tem que compartilhar um centro comum sem perder identidade ou individualidade. Era essa dupla aproximação para intimidade espacial - proximidade e distância - que permitia maior liberdade enquanto se valsava. (KNOWLES, 2009, p. 179-180, tradução nossa).³

Então, durante a valsa ambos os parceiros realizam os passos de maneira igual. Homens e mulheres alternavam a posição de líder e seguidor: “[...] na valsa há um momento em que o homem balança em volta da mulher enquanto ela gira em torno do seu próprio eixo e, outro em que ele é quem gira enquanto ela atravessa”. (KNOWLES, 2009, p. 180). Esses movimentos em sequência, ainda de acordo com o autor, colocam os dois em “pé” de igualdade. Assim, em sua concepção, a valsa expressou as mudanças pelas quais a sociedade do século XIX estava passando.

Nesta perspectiva, nas entrelinhas das críticas à valsa havia uma questão que ia além dos perigos relacionados ao contato físico. Uma coreografia que coloca ambos em condições de igualdade, quebrava o papel social estabelecido para homens e mulheres. O interessante é que, de forma inversa, este foi exatamente o ponto utilizado para defesa da valsa no texto de Faure citado anteriormente. Nele o argumento a favor era justamente o de que na dança aqueles papéis de gênero se mantinham. Faure não cita o revezamento de posições. Em seu texto, notamos que somente o cavalheiro era o apoio, era a “proteção” da dama.

³ In order to accomplish the rapid spinning of the waltz, both the man and the woman had to step in close to their partners. The waltz required a willingness to risk intimacy by both male and female. Both had to lean back, trusting in the support of their partners as they surrendered to the motion of turning. The man trusted the strength of the woman as equally as she trusted his. In order to waltz effectively, the couple had to share a common axis. They had to hold a continuous point of contact, and at the same time maintain self-sufficiency. If one overpowered the other, they would spin out of control. Both had to share a common center without losing identity or individuality. It was this dual approach to spatial intimacy - of proximity and distance - that allowed the greatest freedom while waltzing. (KNOWLES, 2009, p. 179-180).

O aumento da popularidade da valsa foi precedido de uma série de modificações na urbanização das cidades e na arquitetura das residências das classes altas. O crescimento de uma população urbana e burguesa, que acarretou em outra concepção do espaço das residências (D'INCAO, 2018, p. 228). Nos novos espaços residenciais das famílias abastadas surgiram os salões. Esses eram grandes cômodos onde se realizavam reuniões sociais abertas a amigos e familiares. Naqueles salões havia sempre um piano e espaço suficientemente grande para comportar bailes e saraus (FREIRE; PORTELLA, 2010, p. 67). Neste sentido, houve no espaço doméstico uma duplicidade de convivências entre a valorização da vida íntima e a realização de eventos sociais abertos a familiares e amigos. (D'INCAO, 2018, p. 228).

A transformação na ideia de íntimo afetou as relações familiares, nas quais, segundo D'Incao (2018, p. 228), a conduta da mulher passou a ser submetida igualmente às considerações dos familiares e da sociedade. A figura feminina passou a ser mais vista tanto nos espaços privados como nas salas de visita e nos bailes nos salões, quanto nos públicos como nos teatros.

A exposição da figura feminina nos bailes, gerou outra questão além da aproximação dos casais durante a dança. A valsa trouxe com ela a “liberdade” de escolha do par. Senhoras poderiam ser convidadas a dançar por qualquer estranho, às vezes até mais de um. De acordo com Knowles (2009, p. 178), as “desavisadas” tiveram que se sujeitar a todo tipo de convidado mesmo que desagradável.

No *Marmota Fluminense* além de constatarmos a afirmação de Knowles, observamos que a valsa não era a única na qual se dançava com diferentes pares ao longo do baile. O trecho abaixo foi retirado de um artigo intitulado “Dos Bailes” (anexo D) publicado em 1855. Embora o texto trate do baile de uma forma geral, o citamos como exemplo, pois a valsa era um dos gêneros dançados naqueles bailes.

A Senhora não deve fazer escolha das pessoas, desde que elas estão na sala: - velho, feio, moço torto, ou aleijado, é um homem, e homem que presume de si, embora se lhe possa aplicar aquele adágio - *não há torto que se veja, nem cego que se enxergue!*

Uma sociedade, em que todos se respeitam, em que todos se apressam a ceder o lugar a qualquer Senhora, à qualquer Cavalheiro de maior distinção; em que todos procuram ser agradáveis uns aos outros [...].

A Dama que num baile for convidada por diferentes cavalheiros para dançar, tome sempre muito sentido em não confundir uns com os outros [...].⁴

A escolha de pares, embora tenha se tornado habitual nos bailes daquela época, seguia algumas regras de modos. Em manuais de dança do século XIX podemos encontrar essas regras. No manual intitulado *Arte da dança de sociedade* editado pela casa Laemmert & C., encontramos o número de vezes em que um cavalheiro deveria dançar com o mesmo par. Além disso, havia uma espécie de “bloco de notas” chamado *carpet* onde as senhoras e senhoritas anotavam em ordem o nome daqueles à quem concederiam uma dança.

Um cavalheiro não deve dançar mais de três vezes com uma mesma senhora, em uma *soirée*, a menos que não seja sua noiva. Antes de convidar quem quer que seja para ser seu par, deve fazer essa delicadeza com a dona da casa e suas filhas, pedindo-lhes para inscrevê-lo em seu *carpet*. (ARTE, [1901?], p. 19).

Com uma “maior liberdade”, passou-se a cobrar da mulher atitudes de bom comportamento e educação diante dos olhares alheios (D’INCAO, 2018, p. 228). Citamos como exemplo um trecho do mesmo artigo “Dos Bailes” que também aborda recomendações ao comportamento feminino quando em público: “Tomem cuidado as Damas, para que sua alegria se não torne ruidosa e familiar; este é, muitas vezes, o resultado da bulha⁵ e dos movimentos violentos. O sangue sobe à cabeça, fala-se sem refletir, e obra-se sem consideração.”⁶ Nesse artigo, percebemos uma correlação com o texto de Faure no que se refere ao cerceamento da expressividade feminina. Ambos entendem que a valsa é capaz de desencadear nas mulheres comportamentos socialmente inadequados para aquela época.

4.3 As valsas publicadas nos quatro periódicos de variedades

Embora controversa, constatamos que a valsa foi o gênero dançante mais difundido na imprensa da metade do século XIX. Conforme verificamos há um número considerável de

⁴ DOS Bailes. *Marmota Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 600, 15 jul. de 1855 p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_00600.pdf. Acesso em: 16 nov. 2019.

⁵ Gritos, barulhos.

⁶ DOS Bailes. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 607, 5 ago. 1855, p. 1 Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_00607.pdf. Acesso em: Acesso em: 16 nov. 2019.

menções nos impressos consultados na Hemeroteca. Da mesma forma, nos chamou a atenção a quantidade de partituras de valsas que aparecem anunciadas nos jornais e periódicos daquele século.

Assim, fizemos um levantamento das valsas que foram oferecidas aos assinantes dos quatro periódicos de variedades que serviram como fonte nesta pesquisa: *A Marmota na Corte* (quadro 4), *A Rosa Brasileira* (quadro 5), *O Jornal das Senhoras* (quadro 6) e *o Jornal das Famílias* (quadro 7).

Quadro 4: Valsas publicadas pelo <i>A Marmota na Corte</i> .		
Compositor(a)	Título	Data
GIANINI, Sr.	O Dous de Dezembro	1851
HORTA, G. Antonio	Alegria do Coração	09/05/1851
HORTA, G. Antonio	A Moreninha	30/05/1851
HORTA, G. Antonio	Delicias de São Chistovão	24/06/1851
HORTA, G. Antonio	O Ingá	25/07/1851
LOPES, Francisco José	O Amor Paterno	15/08/1851
HORTA, G. Antonio	A Infeliz	22/08/1851
LOPES, Francisco José	Os Laços do Hymeneo	09/09/1851
LOPES, Francisco José	Fidelidade Conjugal	23/09/1851
HORTA, G. Antonio	O Jovem Encantador	03/10/1851
LOPES, Luiz José	As Settas de Cupido	10/10/1851
LOPES, Francisco José	O Amor perfeito	04/11/1851
HORTA, G. Antonio	O Anjo dos Meus Sonhos	14/11/1851
HORTA, G. Antonio	Cabana de Carolina	02/12/1851
GOYANNO, José Joaquim	A Valsa Pulada	26/12/1851
PASSOS, Lucindo Pereira	Uma Lembrança	30/01/1852
HORTA, G. Antonio	Cândida	06/04/1852
VALENTIN, Sr.	Uma intriga	27/04/1852
HORTA, G. Antonio	Cupidinho das Meninas	25/05/1852
AZEVEDO, H. P.	Julia	17/09/1852

[s.n.]	A Estrella	26/06/1853
HORTA, G. Antonio	O Fandango	30/09/1853
HORTA, G. Antonio	Amizade Fraternal	23/12/1853
RIVERO, Demétrio	Últimos Momentos de S. M. F. Rainha de Portugal a Senhora D. Maria II	18/04/1854
[s.n.]	O Desespero de Judas	18/04/1854
HORTA, G. Antonio	A Engraçadinha	12/05/1854
C., M. G. A.	Delícias da Tapuca	09/06/1854
LIMA, Antônio Xavier da Cruz	A Conciliação	14/07/1854
HORTA, G. Antonio	Fonte dos Amores	15/08/1854
LIMA, Antônio Xavier da Cruz	D. Pedro V. Rei de Portugal	22/10/1854
LIMA, Antônio Xavier da Cruz	Vicentina	31/10/1854
VASCONCELOS, Adelaide de Frias e	Amor Filial	31/10/1854
BARREIROS, B. J. A.	Recordações do Engenho Velho	22/12/1854
[s.n.]	Uma Paixão Amorosa	29/06/1855
[s.n.]	Saudades de Amor	05/08/1855
[s.n.]	A Saphira	21/08/1855
[s.n.]	A Sempre-Viva	09/09/1855
HORTA, G. Antonio	Os Amores	22/01/1856
SIERRA, Maria Christina de La	A Gratidão	28/10/1856
ROSA, J.R.F	O 1º de Setembro	30/01/1857
[s.n.]	O Carnaval de São Paulo	13/02/1857
HORTA, G. Antonio	Recreio de São Cristóvão	[ca. 1851]
HORTA, G. Antonio	A Viuvinha	[ca. 1851]
SERRAO, M. A. F.	A Maranhense	[185?]
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i> (1849-1861).		

Quadro 5: Valsa publicada pelo *A Rosa Brasileira*.

Compositor(a)	Título	Data
AGUIAR, Francisca Pinheiro de	A For da Esperança	16/01/1853
Fonte: <i>A Rosa Brasileira</i> (1849-1853).		

Quadro 6: Valsas publicadas pelo *O Jornal das Senhoras*.

Compositor(a)	Título	Data
FIGUEIREDO, Emilia Dulce Moncorvo de	As Lágrimas da Amizade	30/05/1852
FACHINETTI, José.	As Lágrimas da Saudade	29/08/1852
NORONHA, Francisco de Sá	Candinha	16/01/1853
MASSENET, J.	Thereza	29/05/1853
LOUIS, N.	“Valsa Tyroliana”	31/07/1853
[s.n.]	-	15/04/1855

Fonte: BARBOSA, 2016, p. 53; *O Jornal das Senhoras* (1852-1855).

Quadro 7: Valsas publicadas pelo *Jornal das Famílias*.

Compositor(a)	Título	Data
[s.n.]	-	04/1864
[s.n.]	Auge Gardien	08/1864
SCHAMROCK, Estevão	Grande Valsa	01/1866
GROSSARD, Felice	Valse	11/1866
[s.n.]	-	11/1866
GROSSARD, Felice	Valse	05/1867
GAILLARDY, Ernest	Les Bords de la Saône	05/1867
BERCIOUX, Charles	Valse	09/1867
POIGNÉE, Ernesto	Ida	01/1868
SCHAMROCK, Étienne	Crépuscule	11/1868
SCHAMROCK, Étienne	Valse Villageoise	01/1868
GERVILLE, L. Pascal	Gertrude	09/1868
GROSSARD, Felice	Valse	11/1868
POIGNÉE, Ernesto	Margarida	11/1869
POIGNÉE, Ernesto	Rosa	11/1869
[s.n.]	Fantasia	11/1873

Fonte: *Jornal das Famílias* (1863-1878).

Se a dança, que despertava paixões e desejos, foi alvo de opiniões controversas, o mesmo não aconteceu com valsa instrumental. Não encontramos, em nenhuma das fontes palavras de reprovação, comentários depreciativos ou qualquer manifestação contrária a sua prática. A valsa como música instrumental, ao contrário da dança, não representou perigo à condição social daquelas senhoras e senhoritas.

Como música instrumental, ou seja, “peça-de-concerto” e “peça-de-salão” como classificou Kiefer (1983, p.7), a valsa esteve presente em diferentes ambientes sociais e culturais. Nos periódicos consultados só encontramos elogios, o que demonstra o apreço e prestígio atribuído à valsa. Tais comentários se referem às performances e composições, quer fossem peças para teatro, ópera, orquestra ou piano.

Saphira: esta valsa de **muito gosto** [grifo nosso], primeira composição de um menino, ainda estudante de colégio [...].⁷

Periódico dedicado à S. M a Imperatriz, publicou-se o n. 253 primeiro da nova assinatura contendo para piano só uma **brilhante** [grifo nosso] valsa Júlia por Labitk [...].⁸

Distribuímos hoje esta **bela** [grifo nosso] valsa, que muito deve agradecer aos nossos assinantes por ter sido muito apreciada em São Paulo no ano de 1856.⁹

Nas citações, percebemos que houve um enaltecimento daquelas peças. Era comum os periódicos da época utilizarem adjetivos como linda, lindíssima, bela, de muito gosto e brilhante ao se referirem às composições de valsa.

Tais elogios, além de nos indicarem o apreço pelas valsas de concerto e de salão, faziam parte também de estratégias de venda da música impressa. A credibilidade dos periódicos e dos editores no meio cultural e intelectual da cidade, atribuía aos elogios um caráter de recomendação no qual os leitores e leitoras podiam confiar.

A valsa instrumental para piano foi muito apreciada como repertório a ser executado em ambiente doméstico. Ela expressou simbolicamente a ideia de feminino e o papel da mulher

⁷ A MARMOTA. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 614, 21 ago de 1855, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_00614.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

⁸ ANNÚNCIOS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 309, 20 nov. 1856, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1856_00309.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

⁹ A MARMOTA. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 821, 13 fev 1857, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1857_00821.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

na sociedade burguesa oitocentista. Mais do que modismo de época, ela fez parte de um contexto social que envolveu a mulher e o piano. O piano além de instrumento versátil, é um instrumento ao qual o/a instrumentista o pratica sentado(a). Essa posição era muito conveniente para o tipo de comportamento que se esperava de uma senhora/senhorita de sociedade naquela época. A posição sentada de acordo com Barbosa (2016, p. 145) limitava o movimento corporal feminino bem como sua exposição aos espectadores.

Solie (2004, p. 86) comenta que o contexto do ambiente doméstico fez parte de todo um sistema de representações simbólicas que envolveram as mulheres. Assim, podemos compreender os valores da cultura burguesa de meados do século XIX, bem como suas relações sociais. A relação mulher-piano no ambiente doméstico, segundo ela, se tornou um mito. Mito, no momento em que afetou a vida das mulheres ao longo daquele século. (SOLIE, 2004, p. 86).

Observamos que as peças de valsas, assim como as de outros gêneros publicados nos quatro periódicos que estudamos, são peças para piano destinadas às leitoras. Sobre o assunto, Solie (2004, p. 89) afirma que toda aquela produção de música para ambiente doméstico foi associada às mulheres, especialmente às jovens em meados do século XIX. Elas tiveram a prática musical como um de seus deveres para com a família e sociedade. Uma dessas atribuições consistia em tocar piano e cantar para agradar familiares e amigos durante os saraus domésticos como comentamos no capítulo anterior.

Acerca desse fenômeno, Solie (2004, p. 91) explica que teve sua origem na disseminação de um romantismo entendido por ela como “popularizado ou vulgarizado”. Esse romantismo, ainda de acordo com a autora, idealizou e sentimentalizou tanto as mulheres quanto a experiência estética, criando um vínculo entre elas. (SOLIE, 2004, p. 91).

Notamos que muitas das valsas de salão possuem a temática amorosa e que eram relacionadas com figura feminina. Nesta perspectiva, encontramos outra característica ligada ao Romantismo, a idealização do amor e da mulher. Kerman (2008, p. 240) comenta que se hoje usamos a palavra romântico em referência a amor, isso se deve ao movimento literário do século XIX. Mais ainda, o tema do amor não se restringia à literatura romântica, ele apareceu também na música daquele século. No Romantismo, as artes, principalmente a música e a literatura, se desenvolveram seguindo um mesmo ideal. Além disso, ainda segundo

Kerman (2008, p. 254), naquele século os compositores estavam profundamente inspirados pela literatura romântica.

Dentro dessa ideologia romântica popularizada encontramos uma distinção, ou melhor, uma oposição do que se concebeu como masculino e feminino. Foi atribuído à mulher a imagem da sensibilidade, intuição, delicadeza, timidez, do íntimo e da domesticidade. Já, ao homem se destinava a razão, praticidade, força, agressividade, liderança, o externo e o público. (SOLIE, 2004, p. 92).

A relação entre os opostos e o papel que cada sexo deveria assumir perante a família e sociedade apareceu como tema recorrente em publicações da época. No primeiro capítulo, abordamos a função educativa dos jornais e periódicos onde podemos encontrar artigos sobre música, moda, etiqueta e comportamento voltados para as leitoras. Além deles, existiram os manuais de etiqueta, os quais também destinavam-se a educação dos bons modos. Solie (2004, p. 93) comenta que há neles toda uma descrição dos aspectos relacionados com a natureza do homem e da mulher, onde fica claro a qual gênero se destinava o piano em ambiente doméstico.

Assim, as partituras oferecidas pelos periódicos de variedades comprovam as ideias de Solie (2004). Elas são a materialização de uma ideologia burguesa oitocentista que associou o piano às mulheres brancas abastadas como forma de representação simbólica do *status* familiar.

Neste sentido, entendemos que a valsa de salão foi um dos gêneros que melhor representou a imagem romântica feminina no século XIX. Talvez por essa razão as partituras de valsa, publicadas nesses periódicos, tiveram grande apelo comercial junto ao público feminino.

Após listarmos todas as valsas que foram publicadas nesses periódicos na segunda metade do século XIX, foi possível fazermos algumas observações com relação aos seus títulos. Notamos que essas peças têm seus títulos associados à temas entendidos como femininos. Eles evocam toda uma ideia de sentimentalismo, de amor romântico, matrimônio e família. Da mesma forma, a tristeza e a saudade também estão representados nos títulos de algumas valsas. Solie (2004, p. 110) comenta que o “gerenciamento do coração e o treinamento emocional” também fez parte do “trabalho” das mulheres

oitocentistas. Nesta perspectiva, não nos admira encontrarmos títulos tão díspares quanto “Alegrias do Coração” e “A Infeliz”.

4.3.1 Compositores, valsas e dedicatórias

Das valsas publicadas nesses periódicos, conseguimos vinte partituras através do portal da Biblioteca Nacional. Nas *Marmotas*, três são do compositor Francisco José Lopes, três de Geraldo Antonio Horta e uma de José Joaquim Goyano. Na *Rosa Brasileira* apenas uma de Francisca Pinheiro D’Aguiar. No *Jornal das Senhoras* uma de Emília Dulce Moncorvo e outra de Francisco de Sá Noronha. No *Jornal das Famílias*, uma de Charles Bercieux, uma de Ernest Gaillard, uma de Pascal Gerville, três de Félice Grossard, duas de Ernesto Poignée e duas de Estevão/Etienne Shamrock. Neste tópico discutiremos as informações que conseguimos obter sobre algumas dessas valsas e compositores. Porém não encontramos nenhuma informação sobre Bercieux, Gaillard e Grossard.

4.3.1.1 José Joaquim Goyano

O mineiro José Joaquim Goyano (1800-1867) foi compositor instrumentista e professor que atuou na cidade do Rio de Janeiro. Trabalhou na orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara e na Capela Imperial (VASCONCELOS, 1991, p. 90). Em parceria com Paula Brito compôs em 1851 a Ária intitulada “A Negrinha Monstro”¹⁰ que foi apresentada no Teatro de São Januário (RJ) pelo ator Martinho Correia Vasques. Em 1855 publicou um método de música *A Nova Arte de Música* que era vendido na loja de Paula Brito¹¹. Como professor, lecionou na Academia Imperial de Música e no Colégio Pedro II. Aliás, a Academia Imperial de Música foi a primeira instituição no Rio de Janeiro a oferecer aulas de canto para mulheres, tendo iniciado essas aulas em agosto de 1857.

¹⁰ A NEGRINHA monstro. *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 135, 25 fev. 1851. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1851_00135.pdf. Acesso em: 25 jul. 2019.

¹¹ NOVA Arte de Música. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 898, 10 nov. 1857, p. 4. http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1857_00898.pdf. Acesso em: 25 jul. 2019.

Segunda-feira 3 de agosto, se abrirá na casa n. 46 na Praça da Constituição, a primeira aula para canto para o sexo feminino, dirigida pelo Sr. Professor Goyano; Toda Pessoa que quiser ali estudar, terá a bondade de apresentar-se ao Sr. Amat ou ao Sr. Goyano, onde os achará todos os dias úteis do meio dia às três horas da tarde. As discípulas que estiverem em estado de prestar serviço na óperas, terão, além do ensino gratuito, uma gratificação mensal, que aumentará segundo os seus progressos. Rio de Janeiro, 29 de Julho de 1857 - Manuel de Araujo Porto-Alegre, secretário.¹²

Goyano teve destaque por sua carreira docente, recebendo também elogios no *A Marmota* como professor: “Além dos conhecimentos professorais, tem natural propensão para o magistério: paciente e pertinaz, pouco a pouco intuindo o discípulo nas regras essenciais da música (...)”. (MARMOTA NA CORTE Apud ALZUGUIR, 2014 p. 30-31).

Como músico atuou na Ópera Nacional, na Imperial Capela e na Imperial Fazenda de Santa Cruz. Além disso, teve incursões pela dramaturgia ao escrever duas peças teatrais *Ária do pequeno mestre à polca* de 1847 e *A vendedora de perus* comédia de 1852. (ALZUGUIR, 2014 p. 31).

Algumas de suas composições são: “Tijuca” uma polca-mazurca publicada no *Álbum Pitoresco-Musical*; “A casa mal-assombrada” uma modinha sobre poema de Joaquim Manoel de Macedo; “A mariquinha I” e “A mariquinha II” valsas de 1858; “Espanta o grande progresso” de 1871 e “O guarda nacional” composições sobre poemas de Teixeira de Souza; “Hino de Reis” de 1852 dedicada a Paula Brito; “Ladainha em Sol”; “O século das luzes” e “Romance” composição sobre poemas de Paula Brito; “Ponto final” lundu de 1853 com letra de Paula Brito; “Saudades da Paraíba” quadrilha de 1854. (ALZUGUIR, 2014, p. 32).

Única valsa de Goyano publicada no *A Marmota na Corte, A Valsa Pulada* é a versão arranjada para piano da composição original cantada e dançada no segundo ato da ópera *O Casamento e a Mortalha no Céu se Talha* de autoria de F. C. da Conceição. Ópera de dois

¹² ACADEMIA Imperial de Música e Ópera Nacional. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 207, 31 jul. de 1857, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1857_00207.pdf. Acesso em 11 jun 2019.

¹³ O Teatro São Francisco surgiu em 19 de setembro de 1846 em substituição ao antigo nome Teatro São Francisco de Paula. Ficava localizado entre os números 27 e 29 da Praça Tiradentes no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. E, em 12 de abril de 1855, após ser reformado recebeu novo nome de Teatro Gymnasio Drâmático. Disponível em: www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroxperiodo.asp?cdp=17&cod=54. Acesso em: 07 mar 2020.

atos de caráter cômico que foi representada pela primeira vez no Teatro São Francisco¹³ no dia 20 de setembro de 1851.¹⁴

O termo “Valsa Pulada” que intitula essa peça, é um tipo específico de valsa praticada nos salões naquela época. Era uma valsa dançada em dois tempos, isto é, dois passos. A música continua ternária, porém, os passos de dança são diferentes dos da valsa “tradicional”. A valsa a dois tempos é mais acelerada e, em determinado momento o casal de dançarinos realiza dois pulos alternados sobre cada pé. A mulher começando com o pé direito e o homem com o esquerdo simultaneamente. (ARTE, [1901?], p. 139).

4.3.1.2 Geraldo Antônio Horta

O professor de piano e compositor carioca Geraldo Antônio Horta (1835-1913) teve muitas de suas obras publicadas no *A Marmota na Corte* e posteriormente na *Marmota Fluminense*. Na *Marmota* foi anunciado frequentemente o curso de piano por ele lecionado. O curso do ano de 1860, por exemplo, ocorreu na loja de pianos de Friedrich Schmidt que ficava localizada na Rua do Ourives, n. 25, Centro da cidade do Rio de Janeiro. As aulas ocorriam no horário noturno e o valor da aula para iniciantes era de 2.500 réis e de 4.000 réis para alunos de nível avançado. (ALZUGUIR, 2014, p. 27).

O professor Geraldo Antônio Horta, vai abrir em fins de fevereiro um curso de piano, por um método fácil e muito rápido, das 7 horas da tarde em diante. Os senhores que desejarem aprender, poderão dirigir-se à Rua do Fogo n. 18 para tratar [deixar recado], às 8h da manhã ou às 4h da tarde.¹⁵

Pelo professor Geraldo Antônio Horta, na Rua do Hospício n. 31, 2º andar, às segundas, quartas e sextas-feiras, das 7 horas da tarde em diante. O mesmo professor continua a lecionar piano por fora, tanto na corte como nos

¹⁴ THEATROS. *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 195, 23 set. 1851, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1851_00195.pdf. Acesso em: 02 jul. 2019.

¹⁵ CONCURSO de piano. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 32, 2 fev. de 1853, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1853_00032.pdf. Acesso em 14 maio 2019.

arrabalde. Dirijam-se às ruas do Fogo n. 18, Ouvidor n. 84 (depósito dos pianos de Erard), ou na loja do Sr. Paula Brito [para deixar os recados].¹⁶

Como pianista, Horta foi muito aclamado por sua interpretação de Chopin, o qual nutria profunda admiração. Jornais como o *Correio Mercantil* de Portugal e o brasileiro *Diário do Rio de Janeiro* publicaram elogios aos conhecimentos que Horta tinha sobre a obra do compositor polonês. Como estudioso, publicou em 1873 uma tradução da biografia francesa de Chopin escrita por Franz List. Seja como professor, músico ou compositor, Geraldo Horta foi muito ativo em sua época. Além da carreira musical, começou a trabalhar em 1891 paralelamente como ajudante de arquivista no Ministério da Justiça e Negócios e, depois como escrevente na Secretaria de Estado do Ministério da Guerra. Cargo que exerceu até o fim de sua vida em 1913. (ALZUGUIR, 2014, p. 29).

Sua vasta obra inclui 24 valsas, sendo 17 delas publicadas no *A Marmota na Corte*. As outras valsas também compostas por ele são: “Gentil Mangueira” (1853); “A violeta” (1854); “Desespero de Judas” (1854); “Imprevista” (1863); “Retiro saudoso” (1863). E, outras peças como: Quadrilhas: “Oh, oliveira” (1853); “Bamboulá” (1859); “A sultana” (1867); Romances: “Romance sem palavras” (1863); “Os olhos chorosos” (1864); “Escuta, oh, virgem” (1867); “Sem esperanças no mundo” (1867); Mazurcas: “Melancolia” (1864); Noturnos: “Noturno” (1867); Outras composições: “A fonte dos amores” (1852); “Froncosa mangueira” (1852); “Boa viagem” (redowa de 1856); “Uma lágrima” (1863); “Suspiros d’alma” (1864) e “Sob os ciprestes” (elegia para piano de 1869). (ALZUGUIR, 2014, p. 30).

As publicações nos periódicos sobre suas composições trazem sempre palavras de elogio as suas músicas. Além de destacar a qualidade das peças, essa também pode ter sido uma estratégia de vendas por parte do editor dos periódicos.

Amizade Fraternal: Esta lindíssima valsa do Sr. Geraldo Antônio Horta, Dá-se hoje de festas aos Srs. assinantes e acionistas: os amadores saberão apreciar nesta ligeira composição do jovem pianista, todo o seu talento de que ele já nos tem dado provas em muitas de suas composições [...].¹⁷

¹⁶ CONCURSO de piano. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 63, 5 mar. de 1853, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1853_00063.pdf. Acesso em 14 maio 2019.

¹⁷ AMIZADE fraternal. *Marmota Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 429, 23 dez 1853, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1853_00429.pdf. Acesso em: 10 jul. 2019.

Dentre as partituras das valsas de Horta que obtivemos no portal da BNDigital estão: “A Moreninha”, “O Anjo dos Meus Sonhos” e “Cândida”.

A peça “A Moreninha” foi publicada em 30 de maio de 1851 na *Marmota na Corte* como sendo a valsa de número 2 distribuída aos assinantes do periódico.

“O Anjo dos Meus Sonhos” foi publicada na *Marmota na Corte* como valsa de número 7, e distribuída aos assinantes no dia 14 de novembro de 1851. Embora, o editor Paula Brito possuísse uma tipografia, essa partitura fora impressa na litografia do *Arquivo Militar* como consta grafado no próprio documento.

A terceira valsa de Geraldo Horta que conseguimos obter, é a composição intitulada “Cândida”. Essa peça foi distribuída aos assinantes como valsa de número 9 na *Marmota na Corte* em abril de 1852.

Ao observarmos essas três valsas compostas por Geraldo Antônio Horta, percebemos que seus títulos remetem à figura feminina. Neste sentido podemos cogitar que o compositor tinha a mulher como inspiração e/ou pretendeu agradar às senhoras e senhoritas leitoras do periódico e apreciadoras de suas composições.

4.3.1.3 Francisco José Lopes

Francisco José Lopes foi professor de “primeiras letras” na cidade de Niterói¹⁸, pertencente à antiga Província de São Sebastião do Rio de Janeiro¹⁹. Naquela época o(a) professor(a) de “primeiras letras” era responsável pela alfabetização dos alunos. Francisco Lopes também era compositor e teve algumas de suas peças publicadas no periódico *A Marmota na Corte*. Dentre elas, as valsas para piano: “O Amor Paterno”, “Os Laços do Hymeneo” e “O Amor Perfeito”.

A valsa “O Amor Paterno” foi distribuída aos assinantes da *A Marmota na Corte* como valsa de número 1, no dia 15 de agosto de 1851. Apesar de ter sido nomeada como valsa, o acompanhamento dessa composição não apresenta o padrão rítmico característico do gênero (figura 23).

¹⁸ AOS nossos assinantes. *Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, n. 184, 15 ago. 1851, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1851_00184.pdf. Acesso em: 9 jul. 2020.

¹⁹ PROVÍNCIA do Rio de Janeiro. In: *Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Prov%C3%ADncia_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em 10 abr. 2020.

Figura 23: Padrão do acompanhamento da mão esquerda, “O Amor Paterno” (compassos 1 a 4).



Fonte: *A Marmota na Corte*

A valsa tem como sua característica mais marcante justamente esse padrão do acompanhamento rítmico, ao qual Scott (2008) chama de “um-pah-pah”. Já “O Amor Paterno” apresenta no acompanhamento o padrão de duas colcheias para cada tempo. Esse padrão, não soa como ritmo de valsa, mas se assemelha ao acompanhamento do Ländler gênero precursor da valsa. A melodia do Ländler se caracteriza por apresentar intervalos diatônicos com saltos amplos utilizando as notas da tríade harmônica (CANDELARIA, 1982, p. 42). Quanto ao acompanhamento, o acento do Ländler acontece no segundo tempo, enquanto que na valsa ocorre no primeiro e às vezes também no terceiro tempo. (SCOTT, 2008, p. 119).

Outra observação que fazemos se refere ao “final” da composição, encontramos a inscrição de repetição DC (*Da Capo*), mas não há indicação de fim. Nesse sentido, entendemos que a execução era livre, podendo ser repetida quantas vezes a(o) pianista quisesse. Marrero (2017, p. 105) também notou tal característica ao pesquisar sobre as partituras em periódicos cubanos do século XIX.

Cabe destacar a indicação, ao final de algumas peças, do sinal de repetição *da capo* (DC), sem aparecer nenhum outro sinal que indique até onde vai a repetição. Este poderia ser o modo de sinalizar que, enquanto os dançarinos estivessem inspirados e entusiasmados para repetir as figuras, a música devia continuar com a repetição de toda obra, tantas vezes quanto fosse exigido pelo protagonista principal da cena. Por tanto, ficava a critério dos intérpretes decidir, segundo a necessidade de sua proposta artística, se respeitariam essa repetição e até onde a levariam.²⁰ (MARRERO, 2017, p. 105, tradução nossa).

²⁰ Cabe destacar la indicación, al final de algunas piezas, del signo de repetición *da capo* (DC), sin aparecer ningún otro signo que indique hasta dónde se reexpone. Este podría ser el modo de señalar que, mientras los bailadores estuvieran inspirados y entusiasmados para repetir las figuras, la música debía continuar con la repetición de toda la obra, tantas veces como fuera exigido por el principal protagonista de la escena. Por tanto, queda a criterio de los intérpretes decidir, según la necesidad de su propuesta artística, si respetarían esta repetición y hasta dónde se llevaría a cabo. (MARRERO, 2017, p. 105).

Considerando a afirmação de Marrero (2017), supomos que essas valsas publicadas pelos periódicos poderiam também ser dançadas. Apesar de termos encontrado apenas comentários a respeito de execuções das leitoras ao piano, que não mencionam se eram dançadas, é compreensível que ocorressem num mesmo encontro. Como pudemos observar na leitura das fontes, não era incomum haver no mesmo evento: dança, apresentação musical, leituras e outras atividades sociais. Assim, paradoxalmente teríamos a dança indecente dividindo espaço com a graciosa valsa instrumental.

A valsa “Os Laços do Hymeneo” foi distribuída aos assinantes do *A Marmota na Corte* no dia 09 de setembro de 1851. Sobre seu título, comentamos que *Hymeneo* é o deus grego do casamento²¹, então “Os Laços do Hymeneo” se refere à união matrimonial. Esta composição de Francisco José Lopes foi dedicada a sua consorte.

Outra valsa de Francisco José Lopes que conseguimos obter é “O Amor Perfeito”, composição também dedicada à sua consorte. Distribuída como valsa de número 4 aos assinantes do *A Marmota na Corte* em 4 de novembro de 1851. Essa composição tem um padrão rítmico de acompanhamento semelhante a “O Amor Paterno”, mas com pequenas variações.

O que podemos perceber desse grupo de três valsas compostas pelo professor Francisco José Lopes é que a temática da família, do amor pelos filhos e esposa é o motivo comum nessas peças.

Embora nenhuma delas apresente o acompanhamento típico de valsa, temos que considerar que a valsa foi sofrendo apropriações por todos os lugares onde foi introduzida. Como afirma Wilson (1816, p. 39, tradução nossa): “a valsa, desde sua origem, passou por muitos acréscimos, alterações, e aperfeiçoamentos, de acordo com a influência dos preconceitos e ingenuidade nacionais. Foi dividida em classes nacionais, adaptada ao estilo de cada país [...]”²²

Gêneros como a valsa percorrem caminhos intrincados desde o seu desenvolvimento até a consolidação. Mesmo após suas principais características estarem estabelecidas, elas não

²¹ HIMENEO. In: *Wikipedia*: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Himeneo>. Acesso em: 10 jul. 2020.

²² Waltzing, since its origin, having undergone so many additions, alterations, and improvements, according to the influence of national prejudice and ingenuity, has become divided into national classes, adapted to the style of each country [...]. (WILSON, 1816, p. 39).

são totalmente estáveis. Eles continuam a serem modificados, recebendo misturas e apropriações conforme a época e o local.

4.3.1.4 Francisca Pinheiro de Aguiar

Francisca Pinheiro de Aguiar compositora e professora mineira que atuou na cidades do Rio de Janeiro em meados do século XIX. E, de acordo com Barbosa (2020) estudou música na Europa, onde adquiriu conhecimentos para ensinar canto e flauta. Pelo que pudemos observar dos comentários nos periódicos, foi uma musicista bem atuante e reconhecida profissionalmente. No *O Jornal das Senhoras*, por exemplo, constatamos que suas composições foram tocadas em eventos importantes como em um baile de militares.

No baile dos militares, dado na quarta-feira, a banda de música do 1º batalhão de fuzileiros, dirigida pelo insigne Sr. Santos, tocou pela primeira vez a brilhante valsa - *Os Poetas Brasileiros* - composição da distinta mineira a Ilma. Sra. D. Francisca Pinheiro de Aguiar. Esta senhora, conhecida pelo seu talento musical, há por mais de uma vez demonstrado todo o gosto da arte nas suas diferentes composições.²³

Embora essa seja a única peça que conseguimos do periódico *A Rosa Brasileira*, optamos por incluí-la na pesquisa devido à quantidade de referências encontradas sobre essa valsa em diferentes impressos.

“A Flor da Esperança” é uma valsa para piano de Francisca Pinheiro D’Aguiar composta em 16 de janeiro de 1853. Valsa de duas páginas foi publicada no periódico *A Rosa Brasileira* no dia 03 de Abril de 1853. Essa mesma edição traz em sua primeira página um texto de Innocencio Rego homenageado na composição e, cujo título é também “A Flor da Esperança”. O teor contém palavras sentimentais, onde o autor faz uma declaração de amor à “Flor da Esperança”.

E eu amo a FLOR DA ESPERANÇA como um talismã da minha vida, porque com ela entro com muita fé no futuro - e neste viver esperançoso vai todo o afeto do coração, porque quero-lhe muito - e porque é um querer que ela merece! E essa flor a sorrir-se assim cala na alma todos os sentimentos

²³ BOLETIM musical. *Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, n. 21, 21 maio 1854, p. 168. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1854_00021.pdf. Acesso em: 2 maio 2019.

divinos - pois que a FLOR DA ESPERANÇA colhida no céu, foi plantada no meu peito para unicamente guiar-me afoito no peregrinar do mundo!!²⁴

As palavras de Innocencio Rego nos sugerem que pode ter havido algum tipo de relação mais próxima, ou de admiração mútua entre o autor e a compositora Francisca D'Aguiar. Do mesmo modo, podemos cogitar que esse texto romântico de palavras tão sentimentais teve como finalidade estimular a imaginação das leitoras e gerar um interesse pela valsa que fora distribuída no periódico.

Como já havíamos comentado, os editores dos impressos musicais e periódicos utilizavam como estratégia de vendas a divulgação de seus materiais em outros jornais e periódicos. No *Periódico dos Pobres*, encontramos um trecho no conto *Visita das Primitivas* que é claramente uma propaganda da valsa “Flor da Esperança”.

- Diga-me outra coisa. Leu a Rosa Brasileira de Domingo?
- Li e gostei muito dela. Está um jornal interessantíssimo dos domingos; cada vez vai sendo mais apreciada. E a valsa que a redação distribuiu aos Srs. assinantes?
- É verdade, também é muito linda. Chama-se a “Flor da Esperança” e é feita por uma senhora.
- Já tocou, priminha?
- Toquei ontem, é muito linda, a última parte principalmente é de brilhante concepção.
- Eu vou recomendá-la - a todas as nossas amigas, porque é uma valsa digna de se achar no piano das nossas jovens.
- E aonde se vende, que quero mandar comprar uma?
- Em muitas partes, mas no escritório do Periódico dos Pobres você a encontra.
- E a Rosa Brasileira?
- No Largo do Rocio n. 39 - Tipografia do Teatro de S. Pedro; assina-se por 2\$000 por seis meses, ou 24 números.
- É muito barato; e inclusive as músicas?
- Músicas, retratos e figurinos
- É o jornal mais barato que há.²⁵

Embora tenhamos constatado uma quantidade significativa de valsas para pianos oferecidas nesses periódicos, não encontramos muitas informações de como eram interpretadas. Uma das poucas descrições de uma leitora/assinante tocando uma valsa ao

²⁴ A FLOR da esperança. *A Rosa Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 6, 3 abr. 1853. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rosa-brasileira/718483>. Acesso em: 19 jan. 2019.

²⁵ VISITA das Primitivas. *Periódico dos Pobres*. Rio de Janeiro. n. 131, 18 nov. 1851, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709697/945>. Acesso em: 10 jul. 2020.

piano foi registrada no *O Jornal das Senhoras* no ano de 1854. Essa trata justamente da valsa “A Flor da Esperança”.

Ouvimos Também em outra noite, executada por uma nossa interessante amiga do Catete²⁶, a terna valsa - A FLOR DA ESPERANÇA - composição da distinta mineira a Sra. Francisca Pinheiro. Há uma dolorosa sensação para a alma, um saudoso e terno encanto para o coração ao ouvir-se tocar tão lindíssima valsa.

Foi um verdadeiro sonho de imaginação conceber-se um pensamento assim tão repassado de magia, e decifrá-lo na música, na mimosa FLOR DA ESPERANÇA, que melancolicamente nos vai extasiando.²⁷

Esse trecho faz parte da seção do periódico intitulada “Boletim Musical”, está assinado como “Joaninha” que acreditamos ser Joana Paula Manso uma das editoras do *Jornal das Senhoras*. A descrição de execução da valsa “A Flor da Esperança” evoca traços melancólicos e ao mesmo tempo afetivos, que vai de encontro com o texto de mesmo nome de Innocencio Rego. Também observamos um caráter emotivo atribuído à essa valsa. Há a ideia de saudade, de conforto para o coração e de melancolia. Sentimentos esses bem característicos da ideia romântica da “alma” feminina.

4.3.1.5 Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo

A compositora carioca Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo (1829-1852) foi casada com o Diplomata pernambucano Carlos Honório de Figueiredo (1823-1881). Teve dois filhos, Carlos Arthur Moncorvo de Figueiredo (1846-1901), médico e co-fundador da Policlínica Geral do Rio de Janeiro²⁸ e; Emília Moncorvo Bandeira de Melo, escritora feminista que usava o pseudônimo de Carmem Dolores. Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo faleceu em 1851 quando seu filho Carlos Arthur Moncorvo de Figueiredo²⁹

²⁶ O Catete é um bairro da atual Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

²⁷ BOLETIM Musical. *Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, n. 23, 4 jun. 1854, p. 183. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1854_00023.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.

²⁸ CARLOS Arthur Moncorvo de Figueiredo. In: *Academia Nacional de Medicina*. Medicina. Disponível em: http://www.anm.org.br/conteudo_view.asp?id=2448&descricao=Carlos+Arthur+Moncorvo+de+Figueiredo. Acesso em: 2 jun. 2020.

²⁹ CARLOS Arthur Moncorvo de Figueiredo. In: *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Disponível em: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/camdefigueiredo.html>. Acesso em: 5 maio. 2020.

tinha apenas cinco anos. Após sua morte, Carlos Honório casou-se novamente com D. Maria Cândida de Araújo Vianna, filha do Marquês de Sapucahy e com quem teve outros três filhos. (HELLMANN, 2015).³⁰

A valsa “As Lágrimas da Amizade” foi publicada no periódico após sua morte como uma homenagem póstuma. É uma peça para piano de uma página publicada no *O Jornal das Senhoras* na edição do dia 30 de maio de 1852.

Com este número damos às nossas assinantes uma simples e pequena valsa intitulada - AS LAGRIMAS DA AMIZADE - limitada oferta, mas permiti que demos este fiel testemunho de veneração à memória da Exma. Sra. D. Emilia Dulce Moncorvo de Figueiredo, nossa sempre pranteada colaboradora e amiga sincera. É sua a composição desta valsa - tão triste, tão sentimental... e feita no meio de sua próspera e virtuosa existência, rodeada de amigas, das carícias de um terno esposo, de prazeres e galas...! Foi um anjo que subiu ao seio de Deus.³¹

Sobre a temática das “lágrimas” escolhida pela compositora como título desta valsa, observamos novamente a ligação com a questão sentimental feminina. Sobre este aspecto, Solie (2004, p. 110) relaciona as lágrimas com o que chama de “treinamento emocional” das mulheres, que se apresentou como uma tarefa particular feminina. O tema das lágrimas foi tão utilizado quanto o do amor no contexto romântico do século XIX, ele representa da mesma forma sentimentos de alegria e tristeza. As lágrimas foram associadas tanto às teorias de “redenção” quanto de “um prazer voluptuoso” de acordo com Anne Vincent-Buffault em seu livro *História das Lágrimas* citado pela autora. (SOLIE, 2004, p. 110).

4.3.1.6 Francisco de Sá Noronha

Músico português nascido em 24 de fevereiro de 1820 na cidade de Viana do Castelo. Mudou-se para o Brasil em 1838, estabelecendo-se na cidade do Rio de Janeiro onde atuou como violinista e compositor. Em 1845 se casa com a escritora argentina Juana Paula Manso.

³⁰ HELLMANN, Risolette Maria. *Carmen Dolores, escritora e cronista: uma intelectual feminista da Belle Époque*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/158424/337009.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 mai. 2020.

³¹ JORNAL das senhoras. Rio de Janeiro, n. 22, 30 maio 1852, p. 175. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-denhoras/700096>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Entre os anos de 1846 e 1856 passa a viajar se apresentando em diversos países: Estados Unidos, Cuba, Reino Unido e Portugal. Também, dentro daquele período se apresenta em diversos estados brasileiros acompanhando companhias teatrais. Em 1856, se separa de Juana Paula e volta a Portugal, vivendo por lá durante 18 anos. Naquele país, estréia óperas de sua autoria nos Teatros São João do Porto e no Teatro de São Carlos em Lisboa. (CYMBROM, 2019, p. 24).

Como compositor escreveu peças em diferentes gêneros, formatos e instrumentações. Dentre suas composições estão lundus, modinhas, polcas, quadrilhas, habaneras, valsas e óperas. Algumas de suas composições para piano foram publicadas no *O Jornal das Senhoras* quando estava sob a direção de sua esposa Joana Paula, como por exemplo a valsa “Candinha” distribuída no periódico em 16 de janeiro de 1853.

4.3.1.7 Leon Pascal Gerville

Sobre a biografia do compositor francês Leon Pascal Gerville não encontramos muita informação. Obtivemos apenas o ano de seu nascimento (1808) e falecimento (1880)³². Há menções a ele em periódicos europeus da década de 1850, como por exemplo no *Gazette Musicale de Paris* (impresso em Paris, França) e no *Journal de L’Imprimerie et de la Librairie em Belgique: livres, estampas, oeuvres de musique, cartres et plans* (impresso em Bruxelas, Bélgica). Dentre outras composições de Gerville temos: “*Le Benali au réveil: blquette pour piano*” (1850)³³, “*Le Carrillon de Mon Clocher: impromptu pour piano*” (1853)³⁴, “*Fleurs à Sainte Cécile: 2 prières pour piano: op. 53*” (1860).³⁵

³² MUSIC score library project. Gerville, Léon Pascal. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Category:Gerville,_Léon_Pascal. Acesso em: 1 jun. 2020.

³³ GERVILLE, Léon Pascal. *Le Benali au réveil: blquette pour piano*. Piano. Bruxelas: J. E. Libau, 1850, 1 partitura (7 p.). Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=0fNLAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Leon++pascal+gerville&hl=pt- BR&sa=X&ved=0ahUKEwjXm_WfpOHpAhU8HbkGHWmtDhwQ6AEIQTAE#v=onepage&q=Leon%20%20pascal%20gerville&f=false. Acesso em: 1 jun. 2020.

³⁴ GERVILLE, Léon Pascal. *Le Carrillon de Mon Clocher: impromptu pour piano*. Piano. Paris: J. Aibl, 1853, 1 partitura (5 p.). Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=ONtdAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Leon++pascal+gerville&hl=pt- BR&sa=X&ved=0ahUKEwjXm_WfpOHpAhU8HbkGHWmtDhwQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Leon%20%20pascal%20gerville&f=false. Acesso em: 1 jun. 2020.

³⁵ GERVILLE, Léon Pascal. *Fleurs à Sainte Cécile: 2 prières pour piano: op. 53*. Piano. Bruxelas: Schott Frères, 1853, 1 partitura (6 p.). Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=y- JcAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Leon++pascal+gerville&hl=pt- BR&sa=X&ved=0ahUKEwjXm_WfpOHpAhU8HbkGHWmtDhwQ6AEINDAC#v=onepage&q=Leon%20%20pascal%20gerville&f=false. Acesso em: 1 jun. 2020.

No *Jornal das Famílias* foi publicado em setembro de 1868 sua valsa “Gertrude”. Na mesma edição há também um minueto intitulado “*Menuet du Boeuf*” de Haydn.

4.3.1.8 Melle. Félice Grossard

Sobre a biografia da compositora não encontramos nenhuma informação. A primeira valsa de sua autoria no *Jornal das Famílias* foi distribuída aos assinantes em novembro de 1866. Na mesma edição há outras duas peças: “*Prière à L’Ange Gardien*” de L. Pascal Gerville dedicada a Madame de Leyritz e, “*Fleur dès Alpes*” *schottisch* de Ch. Delisle. A segunda valsa foi distribuída pelo periódico em maio 1867 na mesma edição em que foi publicada a valsa “*Les Bords de la Saône*” de Ernest Gaillard. A terceira valsa da compositora foi distribuída no periódico em novembro 1868 na mesma edição em que foi publicada a peça “*Ô Salutaris*” de C. Delisle (op. 144).

4.3.1.9 Ernest Poignée

O compositor francês Ernest Poignée teve seu primeiro nome aportuguesado no periódico *Jornal das Famílias* para Ernesto. Sobre a biografia do compositor não encontramos informações. Porém, há menções a ele em periódicos franceses da década de 1860, como por exemplo no *Journal de L’Imprimerie et de la Librairie em Belgique: livres, estampas, oeuvres de musique, cartres et plans* (impresso em Bruxelas, Bélgica). No periódico foi publicado em novembro de 1869 duas de suas valsas intituladas “Margarida” e “Rosa”.

4.3.1.10 Estevão ou Etienne Shamrock

Sobre o compositor Estevão Shamrock notamos que seu primeiro nome foi aportuguesado pelo editor do periódico, porque Estevão é um nome de origem grega que corresponde ao nome francês Etienne³⁶. Neste sentido, consideramos que Estevão Shamrock e Etienne Shamrock

³⁶ ETIENNE. *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/etienne/>. Acesso em: 1 jun. 2020.

sejam a mesma pessoa. Assim, as peças “Grande Valsa” e “*Valse Villageoise*” seriam obras do mesmo compositor. “A Grande Valsa” foi distribuída aos assinantes do *Jornal das Famílias* em janeiro de 1866 e “*Valse Villageoise*” em janeiro de 1868.

Sobre sua biografia não encontramos informações. Há apenas menções a suas composições em periódicos franceses daquele século, por exemplo, no *Bulletin Mensuel des Récentes Publications Françaises* do ano de 1895.

4.3.1.11 Dedicatórias

Algumas dessas valsas foram compostas em homenagem às pessoas que os compositores admiravam, ou que faziam parte de seus círculos familiares e sociais. No quadro 8 relacionamos essas dedicatórias.

Quadro 8: Dedicatórias nas valsas dos periódicos.		
Compositor(a)	Título	Homenagiado(a)
HORTA, G. Antonio	A Moreninha	Sra. D. Maria Josephina Braga Fabregas
HORTA, G. Antonio	O Anjo dos Meus Sonhos	Sr. Jorge Henrique Cussen
HORTA, G. Antonio	Cândida	Sr. Candido Soares de Mello
LOPES, Francisco José	O Amor Paterno	As suas filhas
LOPES, Francisco José	Os Laços do Hymeneo	A sua consorte
LOPES, Francisco José	O Amor Perfeito	A sua consorte
AGUIAR, Francisca Pinheiro de	A Flor da Esperança	Inocência Baptista Siqueira Rêgo
GROSSARD, Felice	Valse (n. 1)	M ^{me}
GROSSARD, Felice	Valse (n. 2)	Madame Hyacinthe de Malden
GROSSARD, Felice	Valse (n. 3)	M ^{me}

Fonte: *A Marmota na Corte; A Rosa Brasileira; O Jornal das Senhoras; Jornal das Famílias*

Assim como comentamos anteriormente sobre a biografia dos compositores, pesquisamos em diversas fontes a fim de encontrarmos qualquer informação a respeito dos homenageados dessas valsas. Destes, só conseguimos obter registro significativo sobre o Sr.

Jorge Henrique Cussen. Consta também no *Almanak Laemmert* dos anos de 1881 e 1847 dois registros com o nome Cândido Soares de Mello. No entanto, parece se tratar de pessoas diferentes, pois na edição do ano de 1847 consta ser vice-cônsul da Grécia no Rio de Janeiro e na edição do ano de 1881 se refere ao do tesoureiro da Biblioteca Fluminense.

Sr. Jorge Henrique Cussen (1803-1876) nasceu na antiga Freguesia do Engenho Velho, atual região da grande Tijuca na cidade do Rio de Janeiro. Foi casado com Zelinda Maria Carolina Armando³⁷. O homenageado por Horta na valsa “O anjo dos meus sonhos” foi poeta, jornalista do *Jornal do Comércio* e membro do Conservatório Dramático Brasileiro. E, uma das primeiras incursões de Cussen como escritor de teatro foi com a cena cômica intitulada “O Tio Maurício assombrado pelo Mágico” que estreou no dia 19 de setembro de 1858. (SOUZA, 2017).

4.3.2 Análise das valsas

Neste tópico fazemos uma análise das partituras dessas valsas que conseguimos obter. O objetivo foi traçar um panorama geral para que pudéssemos averiguar algumas questões levantadas na pesquisa. Discutimos que valsas eram essas publicadas pelos periódicos, qual o nível técnico de execução pianística e, se existem diferenças entre as valsas compostas por mulheres e homens. Dividimos este tópico em três subtópicos. O primeiro com os elementos de cada nível de dificuldade (iniciante, intermediário e avançado). O segundo aborda as características musicais ligadas ao entendimento de feminino e masculino nas composições. O terceiro é a análise propriamente dita, onde destacamos esses elementos e características encontrados nas valsas.

4.3.2.1 Elementos do nível de dificuldade ao piano

Como definição do nível de dificuldade de uma peça para piano, recorreremos a alguns parâmetros técnicos listados nos trabalhos de Gandelman (1997), Uszler; Gordon; Mach (2000) e Esteban (1971). No entanto, embora sejam estabelecidos em obras didáticas

³⁷ JORGE Henrique Cussen. In: *Genea Minas*. Disponível em: <https://www.geneaminas.com.br/genealogia-mineira/restrita/enlace.asp?codenlace=1352091>. Acesso em: 3 abr. 2020.

conhecidas do ensino do instrumento, a classificação pode mudar de instrumentista para instrumentista. Como comenta Gandelman (1997, p. 36), o nível técnico é um critério subjetivo que envolve facilidades e dificuldades tanto do aluno quanto do professor. Da mesma forma, não podemos afirmar que o entendimento que se tinha no século XIX sobre a classificação de uma peça quanto a sua dificuldade de execução seja o mesmo que o atual.

Das referências consultadas, listamos a seguir elementos musicais de acordo com cada nível de habilidade técnica ao piano: iniciante, intermediário e avançado.

De acordo com o *Mikrokosmos I* utilizado por Gandelman (1997) alguns elementos musicais para o nível iniciante ao piano são:

- Movimentos simétricos simultâneos.
- Compassos binário, ternário, quaternário e composto.
- Síncopes.
- Dinâmicas (p, mp, f, crescendo e diminuindo).
- Sinal de repetição.
- Técnica com os dedos juntos (1-2-3-4-5).
- Mudança de posição de toda a mão.
- Técnica de alternância de dedos (1-3, 2-4).
- Fermata, *staccatto*, acento.
- Uso de Pedal.
- Mudanças de Clave e de armadura.
- Mudanças de Compasso.

De acordo com critérios estabelecidos por Uszler et al. (2000) alguns elementos musicais para o nível intermediário ao piano são:

- Ligaduras em passagens estendidas.
- Trinados e ornamentações.
- Abertura das mãos em oitavas.
- Arpejos em uma das mãos.
- Notas tocadas ao mesmo tempo, como 2^{as}, 3^{as}, 5^{as} e 6^{as}.
- Alguns estilos de acompanhamento, como o da valsa.
- Tríades em uma das mãos tocada em bloco ou quebrada, na posição fundamental e inversões.
- Duas vozes independentes.
- Intervalos paralelos em uma das mãos.
- variações de dinâmica.

De acordo com os exercícios técnicos propostos por Liszt no livro editado por Julio Esteban (1971) alguns elementos musicais para o nível avançado ao piano são:

- Escalas em ambas as mãos em distância de sextas e terças, com movimentos paralelos ou contrários.
- Escalas Alternando as mãos.
- Escalas cromáticas.
- Escalas em movimento contrário.
- Intervalos de terças, quartas e sextas com diferentes dedilhados.
- Escalas em ambas as mãos em intervalos de terças e sextas em tonalidades maiores, menores e cromáticas.
- Escalas em oitavas.
- Acordes de sétima diminuta.

4.3.2.2 Características musicais femininas e masculinas

De acordo com McClary (Apud EDVENSON, 2017), não há diferenças entre homens e mulheres no fazer musical. Não existe um estilo de composição ou de execução característico do gênero feminino ou masculino. O que temos é uma idéia de feminino e masculino que foi associada a determinadas características da música, todas fruto de uma construção social que foi se estabelecendo ao longo do tempo e que perdura até hoje.

De acordo com McClary algumas características consideradas femininas são:

- Cadências que terminam em tempo fraco, muito característico dos estilos românticos.
- Finais em que “a sonoridade final se estende para além do tempo forte”.
- Música de tonalidade menor.
- Modulações cromáticas que aparecem continuamente na peça.
- Composições românticas em que a imaginação predomina sobre a razão.
- Acordes mais fracos como o do VI que resolvem em acordes mais fortes.
- Movimentos por terças que são considerados fracos.
- Questões subjetivas como: música considerada fraca, graciosa, delicada, melodiosa, melancólica.
- Música escrita em pequeno formato como, por exemplo, peças para piano.
- Música que remete à sensualidade, excitação, paixão ou loucura.

De acordo com McClary algumas características consideradas masculinas são:

- Cadências na qual o acorde final está no tempo forte do compasso.
- Movimentos de quinta.
- Música que parecem ter sido composta com a razão ao invés da imaginação.
- As tríades de tônica e dominante, que são consideradas fortes.
- Saltos amplos e ritmos irregulares que são associados à coragem e heroísmo.
- Peças grandes como sinfonias e óperas.
- Músicas que remetem à razão, moderação, ordem.

4.3.2.3 Análise

Neste subtópico realizamos a análise das vinte valsas dos periódicos que conseguimos obter. Como forma de organização, subdividimos nos seguintes elementos: número de páginas, tonalidades, forma, harmonia e melodia. Para tal, elaboramos quadros gerais (quadros 9 a 29) para termos um panorama desses elementos em cada composição. Conjuntamente com a análise, relacionamos os elementos ligados aos tópicos anteriores de nível de dificuldade técnica e características relacionadas ao feminino e masculino nessas valsas.

Quadro 9: Número de páginas, tonalidades e formas das valsas.			
Obra	Número de Páginas	Tonalidade	Forma
A Valsa Pulada	4	G	A B C D
A Moreninha	1	Bb	A B
O Anjo dos Meus Sonhos	1	Cm	A B
Cândida	2	Am	A B C D D A' CODA
O Amor Paterno	1	F	A B
Os Laços do Hymeneo	1	D	A B C
O Amor Perfeito	1	F	A B C
A Flor da Esperança	2	Gm	A B C D
As Lágrimas da Amizade	1	Fm	A B C
Candinha	2	Am	A B C D
Valse (Berciox)	2	Db	A B C D A

Les Bords de la Saône	7	G	INTRO, N1 (A B), N2 (A B), N3 (INTRO A B), N4 (INTRO A B), N5 (A), CODA
Gertrude	6	Eb	INTRO A B C D E F CODA
Valse n.1 (Grossard)	2	D	A B C A
Valse n.2 (Grossard)	1	D	A B C
Valse n.3 (Grossard)	3	Ab	INTRO A B B'
Margarida	4	Bb	A A' A C
Rosa	4	Eb	A B A C
A Grande Valsa	1	Eb	A B
Valse Villageoise	1	Am	A B A
Fonte: <i>A Marmota na Corte; A Rosa Brasileira; O Jornal das Senhoras; Jornal das Famílias</i>			

4.3.2.3.1 Número de páginas

Quanto ao número de páginas, temos nessa amostra de valsas, partituras que variam de uma até sete páginas. No entanto, constatamos que a maior parte são peças de uma ou duas páginas. Na execução ao piano, essa característica é um facilitador no momento em que não há a necessidade da virada de página. Embora não haja comentários sobre isso nas referências didáticas do piano, este também é um critério de classificação do nível de dificuldade de uma peça. Neste sentido, as valsas de uma ou duas páginas poderiam ser destinadas às instrumentistas de nível técnico entre o iniciante e o intermediário. Nas demais de três a sete páginas a virada de página exige maior destreza ao piano. Nas peças mais longas o desafio também está na exigência de maior concentração do(a) instrumentista pois elas podem ter maior número de seções e modulações que demandam maior estudo e atenção.

4.3.2.3.2 Tonalidades

Com relação às tonalidades dessa amostra de valsas, temos quatorze em tonalidade maior e seis em menor. Assim, pode ter havido uma tendência dessas valsas dos periódicos

para as tonalidades maiores. O que se opõe ao que Machado (2004, p. 61) comenta a respeito das “valsas brasileiras” compostas entre o final do século XIX e meados do século XX. De acordo com ele, aquelas valsas para instrumento solo, ou pequenas formações instrumentais, encontravam-se em tonalidades menores. Outra característica é a presença de seção contrastante na tonalidade do relativo menor. Quanto a seção contrastante, as valsas em tonalidade menor dos periódicos apresentam a mesma característica descrita por Machado.

Ainda segundo o autor, aquelas valsas de tons maiores eram peças para conjuntos grandes como as bandas. Nessas, a tonalidade e o modo se mantém, não havendo mudanças entre as seções. No entanto, isto não predomina nas valsas dos periódicos que analisamos. Nestas vinte valsas há uma variedade de situações. Em algumas verificamos seções em tonalidades vizinhas (maiores), principalmente para a tonalidade da dominante. Em outras, há seções na tonalidade do homônimo menor e do relativo menor. Porém há uma delas em que a segunda seção está em tonalidade que não se relaciona com a principal. A valsa “Amor Perfeito”, por exemplo, está no tom de fá maior e sua segunda seção está em ré maior.

Outra observação que fazemos, diz respeito às armaduras das tonalidades dessa amostra de valsas. Notamos que predominam os tons com dois acidentes na armadura (seis valsas), seguido pelas de um e três acidentes (quatro valsas cada), com nenhum (três valsas) e, apenas uma com quatro acidentes na armadura. Nesse sentido, as armaduras são um item que também podem indicar o nível de dificuldade de execução. Da mesma forma que a virada de página, não há nas referências didáticas do piano, comentários relacionando a tonalidade ao nível de dificuldade de uma peça. No entanto, o número de acidentes na armadura de uma peça não necessariamente indica o nível de dificuldade de execução ao piano. Há tonalidades que são mais fáceis ou mais difíceis considerando a posição das mãos nas teclas. O número de acidentes de uma tonalidade pode implicar em dificuldades de leitura musical para instrumentistas iniciantes.

4.3.2.3.3 Forma

Com a análise da estrutura das valsas observamos que há uma variedade quanto às formas dessas composições. No entanto, dentro das diferenças foi possível estabelecer alguns agrupamentos por semelhança.

O primeiro, valsas com forma binária |:A:|:B:|, onde cada seção é formada por dezesseis compassos, dois períodos de oito compassos com frases regulares (figura 24). Neste grupo estão cinco valsas, sendo que três de *A Marmota na Corte*. O que pode indicar tendência maior em publicar valsas de forma mais simples. Essa forma, segundo Candelária (1982, p. 48) pode ser observada nas primeiras valsas vienenses, as quais não possuíam introdução nem coda, como por exemplo as valsas sentimentais Op. 50 de Schubert.

Figura 24: Exemplo de período com frases regulares, valsa “O Amor Paterno”.



Fonte: *A Marmota na Corte*

Neste grupo de valsas binárias estamos incluindo “Les Bords de la Saône” pois apesar de ser uma peça grande, ela é na verdade uma junção de cinco valsas de forma binária com introdução e coda. A junção delas constitui uma suite de valsas. O padrão que ficou conhecido foi o de cinco ou seis valsas com introdução e coda desenvolvida por Lanner e Strauss. (CANDELÁRIA, 1982, p. 48; ADAMS, 1978, p. 30).

Outro Grupo que observamos foi o das valsas de forma ternária. Neste ainda há uma subdivisão: quatro valsas de forma |:A:|:B:| C || e duas com forma |:A:|:B:| |:A:|. Com relação a esta segunda, Manfrinato (2019, p. 52) comenta que a A B A era uma forma padrão das valsas polonesas compostas até a década de 1830. Ainda de acordo com ela, esta característica está muito presente nas valsa de Chopin. Assim quanto à forma temos então uma distinção entre as valsas vienenses binárias e a polonesa ternária.

É interessante notarmos aqui que, até o presente momento, não havíamos encontrado em nossas fontes nenhum comentário a respeito da presença de “valsas polonesas” no Rio de Janeiro do século XIX. A única informação que obtivemos nas fontes trata que Geraldo Horta era admirador e profundo conhecedor da obra do compositor polonês Chopin. No entanto, nas

valsas de autoria de Horta que analisamos aqui, não encontramos correlação com as valsas polonesas de Chopin, mas sim com as valsas vienenses quanto a forma e estrutura harmônica.

O último grupo que podemos destacar é o das valsas formadas por quatro seções. Com configurações variadas, temos uma de *A Marmota na Corte*, do *A Rosa Brasileira* e do *O Jornal das Senhoras* que têm em comum a forma A B C D.

A forma também é um parâmetro que não consta em nossas referências didáticas como meio de classificação de dificuldade técnica ou nível do instrumentista. Supostamente, as formas binária e ternária poderiam ser relacionadas aos níveis iniciante e intermediário. No entanto, advertimos que é necessário considerar conjuntamente as outras características para uma melhor definição.

4.3.2.3.4 Andamento, expressão e dinâmica

Grafadas nas partituras das valsas, observamos que os termos utilizados estão em italiano e português para indicar expressões, andamento e dinâmica. Os termos em italiano predominam em todas as peças sejam de compositores nacionais ou europeus. Com relação ao andamento, a maioria das valsas não traz essa indicação, o que nos sugere que o compositor tenha optado por deixar o intérprete decidir. Também, é possível que o andamento variasse conforme o “clima” do sarau. O andamento está grafado em apenas três delas. Em “As lágrimas da amizade” temos moderato, “Cândida” temos um contraste gerado pelo andamento *ligeiro* e *apiacere*, assim como em “Gertrude” que vai do *tempo animato* ao presto. Os termos de expressão que constam nessas peças são: *vivo*, *com grazia*, *alegremente*, *dolce*, *delicatamente*, *brillant*, *leggiero*. Como indicação de dinâmica há nessas valsas: pp, p, f, ff, crescendos e decrescendos. Notamos que não há mf em nenhuma delas. Assim, a presença apenas de sonoridades extremas da dinâmica cria momentos de grande contraste no volume sonoro das valsas.

Como exemplo de exercício de nível iniciante contidos no Mikrokosmos temos as dinâmicas: p, f, crescendo e diminuindo. Estas dinâmicas encontramos nas valsas “Os Laços do Hymeneo” e “Valse” de Bercieux (figuras 25 e 26).

Figura 25: Exemplo de variação de dinâmica do *p* ao *f*, “Os Laços de Hymeneo” (compassos 1 a 7).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Figura 26: Exemplo de crescendo, “Valse” de Bercieux (compassos 23 a 28).



Fonte: *Jornal das Famílias*

4.3.2.3.5 Harmonia

Neste quesito, assim como nos outros itens analisados, encontramos nessas valsas significativa variedade harmônica. A maioria utiliza funções básicas da tonalidade (tônica, sub-dominante e dominante). Porém, algumas vão além da utilização desses acordes básicos (I, IV, V), inserindo outros acordes de II, III, VI e VII graus. Também observamos a utilização de dominantes secundárias, empréstimos modais, o que confere uma riqueza harmônica à essas valsas.

Para melhor observarmos o panorama harmônico geral dessas valsas, elaboramos quadros de cada uma delas. Como convenção, na primeira linha utilizamos a seção em letra maiúscula e ao lado a tonalidade entre parêntesis. Abaixo dela, temos a extensão da seção por número dos compassos entre colchetes. Na segunda linha, temos os acordes em algarismo

romano e, eventualmente, uma terceira linha indicando o número da valsa quando a composição é uma junção delas.

Quadro 10: Análise harmônica “A Valsa Pulada”.					
A (G) [1-19]	B (D) [20-36]	C (G) [37-54]	A (C) [55-74]	B (G) [75-91]	CODA (G) [92-110]
I, (V7)→IV, V	I, II ^m , V	I, V	I, V	I, V	I, (V7)→IV, V
N. 1			N. 2		
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>					

Quadro 11: Análise harmônica “A Moreninha”.	
A (Bb) [1-17]	B (F) [18-34]
I, V	I, V
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>	

Quadro 12: Análise harmônica “O Anjo dos Meus Sonhos”.	
A (Cm) [1-17]	B (Eb) [18-33]
I, V	I, V
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>	

Quadro 13: Análise harmônica “Cândida”.					
A (Am) [1-16]	B (C) [17-32]	C (Am) [33-44]	D (A) [45-60/61-76]	A' (Am) [77-92]	CODA (Am) [93-101]
I, V	I, V	I, V, VI	I, V	Im, V	Im, IV ^m , V7
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>					

Quadro 14: Análise harmônica “O Amor Paterno”.	
A (F) [1-8]	B (F) [9-25]
I, V7 → IV, V7	I, IIm, VIIm, [III7], [VI7], V,
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>	

Quadro 15: Análise harmônica “Os Laços do Hymeneo”.		
A (D) [1-8]	B (Dm) [9-17]	C (G) [18-33]
I, IIm, V7, V7 → V	Im, V7, VII [#IVm7]	I, IV, V7, VIIm, IIm, [E V7 → V
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>		

Quadro 16: Análise harmônica “O Amor Perfeito”.		
A (F) [1-8]	B (D) [9-24]	C (F) [25-40]
I, IIm, V	I, V7, IV, V7 → V7 → V, [bIII]	I, IV, V
Fonte: <i>A Marmota na Corte</i>		

Quadro 17: Análise harmônica “A Flor da Esperança”.			
A (Gm) [1-8]	B (Gm) [9-17]	C (Gm) [18-27]	D (Gm) [28-35]
Im, V7 → IVm, IIm, V7	Im, IIm, V7	I, IIm, V7	Im, IIm, V7
Fonte: <i>A Rosa Brasileira</i>			

Quadro 18: Análise harmônica “As Lágrimas da Amizade”.		
A (Fm) [1-7]	B (Ab) [8-15]	C (Fm) [16-23]
Im, V → V, V	I, V	I, V, VII
Fonte: <i>O Jornal das Senhoras</i>		

Quadro 19: Análise harmônica “Candinha”.			
A (Am) [1-17]	B (C) [18-34]	C (C) [35-49]	D (Am) [49-58]
Im, IVm, [#IVm], V	I, IIIIm, V7 → IIIIm, V7, VIm	I, IIIm, IV, V7	Im, III, V7
Fonte: <i>O Jornal das Senhoras</i>			

Quadro 20: Análise harmônica “Valse” de ‘Bercieux.			
A (Db) [1-16]	B (Db) [17-24]	C (Db) [25-40]	D (Db) [41-56]
I, V7	I, IIIm7, IIIIm, V7	I, V7	I, V7
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>			

Quadro 21: Análise harmônica “Les Bords de la Saône”.							
INTRO (G) [1-16]	A (G) [17-33]	B (G) [34-50]	A (D) [51-66]	B (D) [67-85]	INTRO (G) [86]	A (G) [87-101]	B (D) [102-119]
I, V, VII	I, IIIm, V, [VII7]	I, IIIm, V7, [III]	I, V → V, V7,	I, IIIm, V7	V7	I, V7, VII → V,	I, V → IV, V7
	N.1		N.2		N.3		
INTRO (D) [120-124]	A (G) [125-144]	B (G) [160-170]	A (G) [171-178]	CODA			
I, VII	I, IIIIm, V7, VII	I, V7 → V, V7	V7	I, IV VII → V			
	N.4		N.5				
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>							

Quadro 22: Análise harmônica “Gertrude”.			
INTRO (Eb) [1-16]	A (Eb) [17-33]	B (Eb) [34-50]	C (Bb) [51-67]
[Im], (bVIm), I, IIIm, IV, IV7, VII → V, VI	I, V7	I, IIIm, [III], IV, V7 → VI, V7, VIm	I, V7, IIIm7
D (Eb) [68-99]	E (Ab) [100-116]	F (Eb) [117-148]	CODA (Eb) [149-206]
I, IIIm, v7 → IIIm, IV, V7	I, IIIm, V7	I, IIIIm, [III], IV, V7, VIm	I, IIIIm, V7, VIm,
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>			

Quadro 23: Análise harmônica “Valse [n.1] (Grossard)”.		
A (D) [1-16]	B (A) [17-33]	C (D) [34-49]
I, V	I, IIIm, V7 → IV, IV, VIm	I, IIIm, IIIIm, V → VIm,
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>		

Quadro 24: Análise harmônica “Valse [n.2] (Grossard)”.		
A (D) [1-16]	B (Bm) [17-24]	C (D) [25-32]
I, V	I, V	I, IIIm, V
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>		

Quadro 25: Análise harmônica “Valse [n.3] (Grossard)”.			
INTRO (Ab) [1-16]	A (Ab) [17-48]	B (Ab) [49-64]	B' (Ab) [65-93]
I, V7	I, IIIm, IIIIm, V7	I, IIIm, V7	I, V7
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>			

Quadro 26: Análise harmônica “Margarida”.		
A (Eb) [1-16]	B (Bb) [17-48]	C (Ab) [66-97]
I, V7	I, V7	I, V7 → V, V7
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>		

Quadro 27: Análise harmônica “Rosa”.		
A (Bb) [1-16]	B (F) [17-48]	C (Eb) [65-96]
I, V7 → V, V7	I, V7 → V, V7	I, V7 → V, V7, VII,
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>		

Quadro 28: Análise harmônica “A Grande Valsa”.	
A (Eb) [1-16]	B (Bb) [17-32]
I, IIm, V7	I, V7
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>	

Quadro 29: Análise harmônica “Valse Villageoise”.	
A (Am) [1-16]	B (Am) [17-24]
I, IIm7, V7	I, IVm, V7
Fonte: <i>Jornal das Famílias</i>	

Observando os quadros de análise harmônica dessa amostra de valsas dos periódicos, podemos fazer algumas considerações. Dessas valsas observamos um grupo que utiliza apenas acordes de função tônica e dominante: “A Moreninha”; “O Anjo dos Meus Sonhos”; “Margarida”; “Rosa” e “As Lágrimas da Amizade”. A função tônica nos passa a sensação de estabilidade, já a dominante de instabilidade. A alternância dessas duas funções, ou seja, o revezamento entre a tensão da dominante com o repouso na tônica, gera um movimento contínuo e previsível muito propício para a dança. Neste sentido, é possível que essas peças

também fossem dançadas. Tal sensação auditiva provoca no corpo uma ação, um movimento de ir e vir.

O interessante neste ponto é que podemos tecer uma correspondência com as discussões de Knowles a respeito da coreografia da valsa. Como comentamos anteriormente, em seus passos há a alternância entre as posições de líder e seguidor do par. Em um momento um dos dançarinos é a base (estável) e no outro executa o rodopio (instável), e vice versa. Deste modo, percebemos uma analogia com o movimento gerado pelos acordes de tônica e dominante escolhidos para essas valsas. Isto reforça nossa suposição de que, embora destinadas à execução ao piano nos saraus domésticos, essas valsas também podem ter sido dançadas naqueles eventos sociais.

No que se refere aos elementos harmônicos colocados como parâmetro para classificação do nível de dificuldade de uma peça. Apresentamos a seguir alguns itens que encontramos ao analisar as valsas dos periódicos.

Como técnicas aplicadas ao de nível iniciante contidos no *Mikrokosmos I*, temos mudança de clave e armadura (figura 27 e 28).

Figura 27: Exemplo de mudança de clave na mão esquerda, “O amor Paterno” (compassos 18 a 23).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Figura 28: Exemplo de mudança de armadura da tonalidade de Ab para Eb, “Gertrude” (compassos 114 a 120).



Fonte: *Jornal das Famílias*

Como citamos anteriormente, Uszler et al. (2000) coloca como critério de nível intermediário a experiência com diferentes configurações de tríades em uma das mãos (bloqueado ou quebrado, na primeira posição e inversões). Estes elementos encontramos nas valsas “*Les Bords de la Saône*” e “*O Amor Paterno*” (figuras 29 e 30).

Figura 29: Exemplo de tríades em bloco na mão direita. Primeira, segunda e terceira posições, “*Les Bords de la Saône*” (compassos 6 a 10).



Fonte: *Jornal das Famílias*

Figura 30: Exemplo de tríades “quebradas” na mão esquerda. Na primeira e terceira posições, “O Amor Paterno” (compassos 1 a 4).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Como exemplo harmônico do nível avançado, Esteban (1971) inclui exercícios com acordes de sétima diminuta. Este encontramos na terceira valsa de Félice Grossard publicada no *Jornal das Famílias* (figura 31).

Figura 31: Exemplo de acorde de sétima diminuta, “Valse” [n. 3] Grossard (compasso 75).



Fonte: *Jornal das Famílias*

Na análise da harmonia, identificamos também características que de acordo com McClary (2017) são entendidas como femininas:

Na valsa “O Amor Paterno” temos cadência terminando em tempo fraco (figura 32).

Figura 32: Exemplo de cadência com terminação feminina no segundo tempo, “O Amor Paterno” (compassos 24 e 25).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Na valsa “Cândida”, exemplo de acordes mais fracos (como VI da escala) sempre resolvendo em acordes mais fortes (figura 33).

Figura 33: Exemplo de acorde fraco (VI) resolvendo em acorde forte (V), “Candida” (compassos 35-36 e 39-40).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Por outro lado também encontramos algumas características musicais consideradas masculinas, de acordo com McClary.

Cadência na qual o acorde final está no tempo forte do compasso, como na valsa “*Les Bords de la Saône*” (figura 34).

Figura 34: Exemplo de cadência terminando em tempo forte, “Les Bords de la Saône” (compassos 46 a 49).



Fonte: *Jornal das Famílias*

Na valsa “A moreninha” temos tríades de tônica e dominante (figura 35).

Figura 35: Exemplo de tríades de tônica e dominante, “A Moreninha” (compassos 1 a 8).



Fonte: *A Marmota na Corte*

4.3.2.3.6 Melodia

A linha melódica nessas vinte valsas dos periódicos que analisamos apresentam tanto desenhos de movimentos ascendentes quanto descendentes. Estes acontecem por meio de graus conjuntos, saltos e arpejos. Em algumas delas também há ornamentações como: apogiaturas, bordaduras, antecipações, retardos e notas de passagem. E, em se tratando da dificuldade de execução, de acordo com Uszler et al. (2000) esses elementos são classificados como de nível intermediário (figuras 36, 37 e 38).

Figura 36: Exemplo de ornamento, “O Amor Paterno” (compasso 4).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Figura 37: Exemplo de arpejo na melodia, “Valsa Pulada” (compasso 40).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Figura 38: Exemplo de arpejo, “Cândida” (compassos 8).



Fonte: *A Marmota na Corte*

Como técnicas aplicadas ao piano que se relacionam com a execução da melodia, temos a prática do dedilhado. Para o nível iniciante, os exercícios contidos no *Mikrokosmos I*, trazem o uso dos dedos 12345 juntos e a alternância deles (figura 39), como por exemplo 1-3 (figura 40).

Figura 39: Exemplo de técnica com dedos juntos 12345, “Margarida” (compassos 17 e 19).



Fonte: *Jornal das Famílias*

Figura 40: Exemplo de técnica de alternância de dedos 1-3, “Margarida”(compasso 15).



Fonte: *Jornal das Famílias*

Como um elemento de técnica de nível avançado na melodia, Esteban (1971) cita a escala cromática. Este elemento encontramos, em um trecho de dois compassos da valsa “A Flor da Esperança” (figura 41).

Figura 41: Exemplo de escala cromática na melodia, “A Flor da Esperança” (compassos 21 e 22).



Fonte: *A Rosa Brasileira*

Em suma, com a análise dessa amostra de valsas, constatamos que elas apresentam características muito variadas. Não há um único padrão. As formas, estruturas harmônicas e melódicas se diferem bastante dentre essas composições. Nelas encontramos uma mistura de algumas características das valsas vienenses, mas também, em menor proporção das valsas polonesas. Em vista disso, podemos cogitar que aquele momento, no qual estava ocorrendo a mescla de valsas europeias, já seria o início de um processo de abrasileiramento da valsa. Esta, no entanto, só se consolidou mais adiante com o intercâmbio de elementos entre a valsa e outros estilos como a modinha, a seresta e o choro.

Da mesma forma, percebemos que não podemos estabelecer uma classificação quanto ao nível de dificuldade técnica. Pois vimos que essas valsas possuem trechos e outras peculiaridades que combinam ao mesmo tempo as técnicas dos níveis iniciante, intermediário e em alguns trechos avançado.

Assim, se fossemos considerar apenas a quantidade de páginas, as valsas de uma página poderiam ser entendidas como sendo de nível iniciante. No entanto, algumas apresentam tonalidades cujo número de acidentes na armadura exige um pouco mais de experiência. Do mesmo modo nelas encontramos elementos citados nas obras didáticas do piano como sendo de dificuldade intermediária ou eventualmente avançada. Também, encontramos peças mais extensas, que a princípio poderiam ser avançadas, porém, apresentam elementos musicais de nível iniciante e intermediário.

Neste sentido, podemos afirmar que se trata de valsas “multifacetadas”, ou seja, adaptadas a atender qualquer que fosse a habilidade musical das leitoras/assinantes. Essa pode ter sido outra estratégia dos editores e compositores para agradar àquelas pianistas. Era

música de salão destinada às instrumentistas para prática doméstica, mas que eventualmente traziam algum desafio técnico, como por exemplo um trecho mais elaborado com passagens cromáticas. Assim, podemos imaginar que durante os saraus aquelas senhoras/senhoritas não exibiam apenas uma mera habilidade, elas eram capazes também de proezas ao piano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa tratamos sobre a valsa nos periódicos cariocas em meados do século XIX. Utilizamos como principal fonte primária quatro periódicos de variedades que distribuíram partituras aos assinantes. Foram eles: *A Marmota na Corte*, *A Rosa Brasileira*, *O Jornal das Senhoras* e *o Jornal das Famílias*. Neles encontramos relevantes informações sobre a valsa. No entanto, percebemos que esses periódicos abordavam especificamente a valsa que circulava nos bailes e saraus das famílias abastadas. Por isso, nossas discussões ao longo da tese trataram especificamente desse contexto.

Na etapa inicial da pesquisa, observamos uma contradição entre o que estudamos nas referências bibliográficas e os dados numéricos que obtivemos na Hemeroteca. Nas referências sobre a história da valsa consta que por bastante tempo foi mal vista pelas classes mais altas. Houve desde manifestações de oposição, críticas na imprensa e até mesmo proibição de sua prática na França durante o reinado de Luiz XIII. Desta forma, fomos procurar entender a grande quantidade de menções encontrada nas buscas na Hemeroteca Digital.

No século XIX o auge da valsa na cidade do Rio de Janeiro coincidiu com o período do Segundo Reinado quando houve também uma série de mudanças urbanas e econômicas que acarretaram num “clima” de modernidade. Como abordamos no primeiro capítulo, esses eventos começaram a ocorrer progressivamente com a chegada da família real portuguesa em 1808. Foi a aristocracia que trouxe oficialmente a valsa dentro dos seus gostos pelos bailes, saraus, óperas, concertos e peças teatrais.

Além disso, outros fatores contribuíram para gerar condições propícias às atividades culturais na cidade: instalação de uma imprensa nacional; abertura dos portos; importação de impressos e instrumentos musicais; criação de teatros, liceus de arte e academias de música; urbanização da cidade; mudanças na configuração das residências e; novos hábitos e modismos europeus que passaram a ser imitados.

Neste sentido, a valsa se beneficiou daquela efervescência cultural para ganhar admiradores além do círculo da aristocracia. Observamos que, como gênero favorito do imperador D. Pedro II, a resistência “moral” foi se enfraquecendo (embora não desaparecendo totalmente), dando lugar a ligação da valsa com um ambiente mais requintado. Encontramos anunciados nos periódicos toda uma gama de elegantes objetos,

vestimentas e estamparias de moda destinados a adornar tanto os salões quanto vestir damas e cavalheiros de modo apropriado para participação em bailes e saraus.

Neste sentido, um ambiente mais requintado exigia também um comportamento mais polido. Em manuais de dança e artigos de jornais/periódicos percebemos a constante preocupação com os modos principalmente das damas. Nessas fontes observamos o estabelecimento de certas regras de etiqueta em diferentes momentos do baile, na concessão da dança e durante a mesma.

Embora as referências afirmem que a valsa foi introduzida nas práticas das famílias abastadas por imitação da nobreza, esse fato por si só não sustentou nossa hipótese inicial de que as citações da valsa naqueles impressos resultavam dos hábitos da família imperial. Ao estendermos nossas buscas para os anos 1900, verificamos que a valsa (já no regime republicano) continuou sendo bastante ou até mais mencionada do que no período estudado. Assim, descartamos a ideia de discutir a quantidade de menções nos periódicos atrelada ao período político. Mesmo a valsa tendo sido considerada símbolo do Segundo Reinado, essa não nos pareceu uma explicação condizente.

Continuando nossas investigações, traçamos no segundo capítulo um panorama da imprensa musical no Brasil até chegar aos periódicos e partituras por eles distribuídas. Os periódicos de variedades além de finalidade recreativa, ao conterem contos, poesias e passatempos, assumiram também uma função educativa. No que concerne a música, além da publicação de partituras, encontramos neles a publicação de textos sobre teoria musical que contribuíram para a instrução e prática doméstica das mulheres das famílias abastadas.

Em nossas leituras e análises dos periódicos constatamos que a valsa é mostrada em diferentes situações. Ela apareceu na literatura como cenário de contos e romances, em artigos sobre bailes e danças, em comentários sobre composições e performances instrumentais e, na distribuição de partituras aos assinantes. Ao abordarmos cada uma dessas circunstâncias, surgiram questões que inicialmente não havíamos cogitado.

Percebemos que em todas essas situações envolvendo a valsa, quer fosse nos romances dos periódicos, nos bailes, nos saraus ou nas partituras distribuídas, havia sempre questões relacionadas às mulheres. Nos contos e romances desses periódicos que tinham os bailes como cenário, era na valsa onde a expressividade feminina se manifestava. Era nesse momento em que os autores descreviam os sentimentos de paixão, desejo, sensação de

embriaguez e devaneios femininos. Nos artigos e críticas prevaleciam discussões em torno do comportamento e os perigos a moral feminina.

Era também através da valsa que as referências apontaram questões simbólicas envolvendo aos papéis sociais entre homens e mulheres. Durante a valsa as damas realizam os mesmos passos que os cavalheiros. Assim, essa série de movimentos alternados colocava os dois em posições de igualdade.

Ao organizarmos quadros com todas as valsas publicadas pelos periódicos, pudemos observar que muitos dos títulos remetem a temáticas associadas às mulheres daquele contexto específico. Era bem comum serem intituladas com nomes próprios femininos, expressões que remetem ao amor romântico, aos sentimentos e família. Valsas para piano foram publicadas com frequência nos periódicos. Entendemos que foram muito apreciadas como repertório nas práticas musicais daquelas senhoras e senhoritas em saraus domésticos. Essas peças se inseriam em práticas cujos valores sociais de status familiar envolvia a mulher e o piano.

Naquele contexto o ideia de civilidade das famílias abastadas brasileiras se baseava num modelo de estilo de vida burguês europeu. Assim, dentro desse cenário, a valsa não foi apenas mais um dos gêneros de música de salão praticado na cidade do Rio de Janeiro na metade do século XIX. A valsa foi mais do que isso, ela refletiu os anseios da classe abastada em meio a uma sociedade em transformação. Uma sociedade que estava deixando suas características rurais de colônia e passando por um processo de urbanização, novos modismos, ideias e maior circulação de pessoas e mercadorias.

A valsa, por meio de sua coreografia, trouxe a tona discussões relacionadas com os papéis masculino e feminino naquela sociedade. Da mesma forma, expôs também a dualidade do público e o privado no que se refere ao modismo aos bailes e saraus.

Em sequência, ao analisarmos algumas das valsas, debatemos questões que surgiram ao longo da pesquisa. Conseguimos arquivos de peças compostas tanto por homens quanto por mulheres, e, de acordo com as referências não existem diferenças relacionadas com o gênero no que tange a criação e execução musical. Por outro lado, nos apontaram características musicais que foram relacionadas com ideia de masculino e feminino muitas das quais encontramos nas valsas analisadas.

A análise também nos indicou que há nessas peças características dos três estágios de habilidade ao piano (iniciante, intermediário e avançado). Percebemos que de modo geral as composições transitam entre o “nem muito fácil” e “nem tão difícil”. Desta forma, o periódico, através das partituras distribuídas, poderia alcançar e agradar a um público (feminino) bem amplo quanto às aptidões musicais.

Ao longo de nossa investigação, todas as discussões sobre a valsa nos conduziram para assuntos pertinentes ao contexto feminino na sociedade carioca de meados do século XIX. Pelo que constatamos, as partituras, os artigos sobre bailes e saraus, os manuais de dança, os romances e contos nos periódicos, as críticas e enaltecimentos, ou seja, todo esse material que reunimos sobre a valsa teve naquelas senhoras e senhoritas o seu ponto central. Sendo assim, a tese aponta que o gerador daquele grande número de menções foi o fato de que tanto a prática da valsa quanto suas representações simbólicas estavam ligadas a elas.

Apesar da grande quantidade de informações que conseguimos obter no portal da Hemeroteca, não foi possível averiguar uma a uma todas as ocorrências dos jornais e periódicos devido a nossa limitação de prazo para a conclusão desta pesquisa. Outra dificuldade que enfrentamos, ao longo da investigação, foi o acesso às valsas que foram publicadas nos quatro periódicos que utilizamos como fonte. Estão disponíveis em formato digital para consulta através da internet apenas algumas delas. Porém, não foi possível consultarmos os arquivos físicos da Biblioteca Nacional pois a mesma esteve fechada para obras durante o tempo em que esta pesquisa estava sendo realizada.

Sabemos que a valsa é um tema muito amplo e que envolve diferentes campos de conhecimento. Desta forma, entendemos que é um tema riquíssimo com muitas outras possibilidades de estudo no âmbito das pesquisas acadêmicas nacionais. Durante esta investigação nos deparamos com algumas possibilidades de estudo que acabamos por não incluir nesta tese por questões de delimitação do objeto.

Na introdução deste trabalho, ao descrevermos nossa trajetória de pesquisa comentamos sobre os periódicos que distribuíam partituras. Destes haviam periódicos que tratavam exclusivamente de música como: *O Brasil Musical*, *Philo-Harmônico* e *o Ramalhete das Damas*. Acreditamos que tanto esses periódicos quanto as valsas publicadas por eles mereçam futuros estudos e discussões. Por fim, esperamos que este trabalho tenha

contribuído com as pesquisas em música e que possa ser útil a outros pesquisadores ou interessados no tema.

REFERÊNCIAS

ADAMS, William Lloyd, Jr. *A history of concert waltzes for piano (lecture-recital): together with three recitals of selected works by Rachmaninov, Stravinsky, Shubert, J. S. Bach, Reger, Adams, Covino, Chopin, Schönberg, Ives, and Beethoven.* 1978. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Universidade Estadual do Norte do Texas, 1978. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500844m2/1/high_res_d/1002783755-Adams.pdf.

AGOSTINI, Ângelo; CAMPOS, Américo de; REIS, Antônio Manoel dos. *Cambrião: semanário humorístico.* 2 ed. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2000. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/451789x/21>. Acesso em 11 maio 2020.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida Privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando A. (Cord.). *História da Vida Privada no Brasil: Império.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Rio de Janeiro: álbum pitoresco-musical.* Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

ARTE da dança de sociedade ou completa e novíssima explicação ilustrada dos passos, marcas, compassos. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert & C., [1901?].

BARBOSA, Everton Vieira. *Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista.* São Paulo: Alameda, 2020.

BARBOSA, Everton Vieira. *Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista.* 2016. 181 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

BARTÓK, Bela. *Mikrokosmos: 153 progressive piano pieces (volume 1).* New York: Boosey&Haukes, 1897.

BASHFORD, Christina. Chamber Music. In: *Grove Music Online.* 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379>. Acesso em 28 jan. 2021.

BRASIL, Bruno. Gazeta do Rio de Janeiro. In: *Biblioteca Nacional Digital.* 06 jul. 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/gazeta-do-rio-de-janeiro-2/>. Acesso em 20 set. 2019.

CABRAL, Daniele. Jornal das Famílias. In: *Biblioteca Nacional Digital.* 28 nov. 2014. <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-das-familias/>. Acesso em 20 set. 2019.

CANDELARIA, Joyce Simpson. *The waltz: its pervasiveness in the first half of the nineteenth century, and its transformations into a symbol of the biedermeierzeit in the works of Joseph Lanner, Johann Strauss, and Franz Schubert*. 1982. Dissertação (Mestrado em Artes) - Departamento de Música, Universidade de British Columbia.

CARNER, Mosco. *The Waltz*. Chanticleer Press: New York, 1948.

CASTAGNA, Paulo. *Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música*. VII Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21-23 de Julho de 2006. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 21-54.

CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California. 1988.

CYMBROM, Luísa. *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: Húmus, 2019.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

EDVENSON, Arianna. *Gender and music: can we hear a difference between female and male composers and performers?* 2017. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Norte de Iowa.

ESTEBAN, Julio [editor]. *Franz Litz: Technical exercises: for early advanced to advanced piano*. New York: Alfred Publishing, 1971.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à imagem bibliologia brasileira: a imagem gravada*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=BCz9BWaBRLQC&pg=PA283&lpg=PA283&dq=copiador+de+música+italiano+giuseppe+nardi&source=bl&ots=wC7qfBDOQ&sig=ACfU3U2X2DIVGnF9D9eTKCiY40rRb9cT1Q&hl+pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi-x-nE_Z3qAhWCK7kGHS3rBQQQ6AEwAHoECAMQAQ#v=onepage&q=copiador%20de%20música%20italiano%20giuseppe%20nardi&f=false. Acesso em: 25 ju. 2020.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. Papéis femininos e educação musical feminina em meados do século XIX: Rio de Janeiro, 1840 - 1870. In: *Congresso Nacional da ABEM*, 2011, Vitória. *Anais...* Vitória:Abem, 2011. p. 7-10.

_____; PORTELA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). In: *Cuadernos de musica, artes visuales y artes escénicas*. 2010. p. 61-78.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. O Ensino da Música no Brasil Oitocentista. In: Encontro Anual da ABEM, 5., 1996, Londrina. *Anais...* Londrina: Abem, 1996.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. São Paulo: Fapesp, 2016.

HAUSMUSIK. In: *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article12568>. Acesso em 20 nov. 2018.

JINZENJI, Mônica Yumi; PINTO, Vinicius Antunes de Aguiar. Imprensa e educação em O Recompilador, ou Livraria dos Meninos: jornal moral, instructivo e miscellâneo (1837-38). *Revista Brasileira de História e Educação*, Maringá, v. 18, ed. 15, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-00942018000100213&Ing=en&nrm=iso. Acesso em: 25 mar. 2020.

KERMAN, Joseph; TOMLINSON, Gary. *Listen*. 6 ed., New York: Bedford/St. Martin's. 2008.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Movimento: Porto Alegre. 2 ed. 1983.

KNAUSS, Paulo, et al. (Org.) *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2014.

KNOWLES, Mark. *The wicked waltz and other scandalous dances: outrage at couple dancing in the 19th century and early 20th centuries*. North Carolina: McFarland & Company. 2009.

LEME, Mônica Neves. *E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense.

LIMA, Sylvia Leticia Guida. *As possibilidades e os desafios para a disponibilização de acervos de partituras na internet: um estudo de caso do projeto Sesc partituras*. 2015. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Aspectos intertextuais, formais e de humor nas valsas humorísticas de Alberto Nepomuceno*. 2019. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo.

MARRERO, Indira. Una Música de salón desconocida: partituras editadas en publicaciones periódicas habaneras (1829-1867). In: LAPIQUE, Zoila; ESCUDERO, Miriam; FALLARERO, Claudia; MARRERO, Indira. *Música de salón: en publicaciones periódicas La Habana, 1829-1867*. La Habana: Ediciones Cidmuc, 2017.

MCKEE, Eric. *Decorum of the minuet, delirium of the waltz: a study of dance-music relations in 3/4 time*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2014, 262 pp.

MORAES, Rubens Borba de. A Impressão Régia do Rio de Janeiro: origens e produção. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *Bibliografia da Impressão do Rio de Janeiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo: Kosmos, 1993.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. *Josefina Álvares de Azevedo: a voz feminina no século XIX através das páginas do jornal A Família*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

PEQUENO. Impressão Musical no Brasil. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

PEREIRA, Avelino Romero. *Mulheres compositoras no Rio de Janeiro oitocentista: a condessa Rozwadowska*. In: CARVALHO, Marieta; DURÃES, Margarida; ANDRADE, Vitória Schettini (org.). *Movimentos, transitos & memórias: v. 1: Novas Perspectivas (séculos XVII-XIX)*. 1 ed., Niterói: A SOFC - Universo, 2019, v. 1, p. 286-301.

_____. Cultura musical e palavra impressa no Brasil oitocentista. In: XVII Encontro de História da Anpuh-Rio. 2016, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UFRRJ.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. 4 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1970.

RAMOS JR., José de Paula; DEAECTO, Marisa Midori; MARTINS FILHO, Plínio (orgs.). *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com Arte, 2010.

SANTOS, Rinaldo Cavalcanti dos. *A Marmota na Corte: recreação e vereda literária no cenário cultural do século XIX (1849-1852)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SCHUMAHER, Schuma; BRASIL, Érico Vital. *Dicionário de mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCOTT, Derek B. *Sounds of the metropolis: the 19th century popular music revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2 ed. 2009.

SILVA JR. Delicadas Modinhas do Rio de Janeiro antigo: uma análise da relação entre sociedade, música e poesia romântica no século XIX. In: *Revista Laboratório: literatura e experimentação*. Santiago: Universidade Diego Portales, 2015. Disponível em: <http://revistalaboratorio.udp.cl/delicadas-modinhas-do-rio-de-janeiro-antigo-uma-analise-da-relacao-entre-sociedade-musica-e-poesia-romantica-no-seculo-xix/>. Acesso em: 10 out 2019.

SILVA, Guiomar Marques da. *O Mikrokosmos e suas derivações técnico musicais*. 1993. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p. 33.

SILVÉRIO, Ana. *A história da valsa*. In: Ana Botafogo Maison. 17 jul. 2012. Disponível em: <http://anobotafogomaison.com.br/a-historia-da-valsa/>. Acesso em: 29 dez 2020.

SOARES, Rodrigo Goyena. Estratificação profissional, desigualdade econômica e classes sociais na crise do império. Notas preliminares sobre as classes imperiais. In: *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 20, n. 41, p. 446-489, ago. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2019000200446&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 nov. 2021. Epub Aug 15, 2019. <https://doi.org/10.1590/2237-101x02004108>.

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

SOLIE, Ruth A. *Music in other words: victorian conversations*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista*. Londrina: Eduel, 2017.

TACUCHIAN, Ricardo. Música doméstica e tecnologia. In: *Revista Música*. São Paulo, v. 5, n. 1. p. 48-55, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/rm.v5i1.55071>. Aceso em: 14 abr. 2019.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *A valsa e o folhetim de rodapé no Diário do Rio de Janeiro*. 2020. [no prelo].

_____; FERNANDES, José Nunes. (orgs). *Normas para apresentação de dissertações e teses em música*. 4 ed., Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGM-CAPES, 2017.

ULHÔA, Martha Tupinambá; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX. In: *XXIV Congresso da Anppom, 2014, São Paulo*. XXIV Congresso da Anppom. Porto Alegre: ANPPOM, 2014. v. 1. p. 1-8.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH, Elyse. *the well-tempered keyboard teacher*. New York: Schirmer Books, 2000.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

WILSON, Thomas. *A description of the correct method of waltzing*. London: Published for the author, 1816.

ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2011.

PERIÓDICOS

ASSIS, Machado de. Questão de vaidade. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro. texto III. fev. 1865, p. 38-39. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1865_00002.pdf. Acesso em: 4 mar. 2019.

DINIZ, Próspero. Incentivo para os gênios musicais ou desenvolvimento ao bom gosto. *Marmota na Corte*. Rio de Janeiro, n. 209, 11 nov. 1851. p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=706906&PagFis=392&Pesq=Convite%20paraa%a%20valsa>. Acesso em: 20 jun. 2019.

FACHINETTI, Joseph. Da influência da música. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro. n. 9, 4 mar. 1855. p. 70-71. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00009.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

FACHINETTI, Joseph. Sobre as claves da música. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, n. 5, 4 fev. 1855. p. 37-40. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00005.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

FAURE, M. Emile. A dança. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. n. 2, 2 de jan. 1870. p. 2-3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1870_00002.pdf. Acesso em: 10 abr. 2018.

NORONHA, Joana Paula Manso de. As nossas assinantes. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro. 1 jan. 1852. p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00001.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

VELLASCO, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e. *O Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro: Tipografia de Santos e Silva Júnior, n. 42, 17 out. 1852, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00042.pdf. Acesso em: 26 jun. 2020.

PARTITURAS

AGUIAR, Francisca Pinheiro de. *Flor da Esperança*. Piano. Rio de Janeiro: A Rosa Brasileira, 1853. 1 partitura (2 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas230244/mas230244.pdf. Acesso em: 8 abr. 2017.

BERCIOUX, Charles. *Valse*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1867, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1867_00009.pdf. Acesso em 10 fev. 2018.

FIGUEIREDO, Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo. *As Lágrimas da amizade*. Piano. Rio de Janeiro: Jornal das Senhoras, 1852. 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00022.pdf. Acesso em: 3 mai. 2019.

GAILLARDY, Ernest. *Les bords de la saône*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1867, 1 partitura (7 p.). Biblioteca Nacional Digital. p. 161. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1866_00005.pdf. Acesso em: 26 maio 2020.

GERVILLE, Leon Pascal. *Gertrude: grande valse*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1868, 1 partitura (6 p.). Biblioteca Nacional Digital. p. 296-301. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1868_000009.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

GOYANO, José Joaquim. *A valsa pulada*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, 1851, 1 partitura (4 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233109/mas233109.pdf. Acesso em: 8 abr. 2018.

GROSSARD, Félice. *Valse*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1868, 1 partitura (3 p.). Biblioteca Nacional Digital. p. 363-365. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1868_00011.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

GROSSARD, Félice. *Valse*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1867, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. p. 168. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1867_00005.pdf. Acesso em: 26 maio 2020.

GROSSARD, Félice. *Valse*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1866, 1 partitura (2 p.). Biblioteca Nacional Digital. p. 40. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1866_00011.pdf. Acesso em: 26 maio 2020.

GUILLEMIN, Justin. *La Bizontine*. Piano. Rio de Janeiro: Jornal das Famílias, 1867, 1 partitura (3 p.). Biblioteca Nacional Digital. p. 289. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_18667_00009.pdf. Acesso em: 26 maio 2020.

HORTA, Geraldo Antônio. *A moreninha*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, 1851, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233099/mas233099.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

_____, Geraldo Antônio. *O anjo dos meus sonhos*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, ano, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233097/mas233097.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

_____, Geraldo Antônio. *Cândida*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, 1852, 1 partitura (2 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233100/mas233100.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

LOPES, Francisco José. *O amor paterno*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, 1851, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233103/mas233103.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

_____, Francisco José. *Os Laços do Hymeneo*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, 1851, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233105/mas2331045.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

_____, Francisco José. *O Amor Perfeito*. Piano. Rio de Janeiro: Marmota na Corte, ano, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas233104/mas233104.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

NORONHA, Francisco de Sá. *Romance*. Piano. Rio de Janeiro: Jornal das Senhoras, 1852, 1 partitura (2 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1853_00003.pdf. Acesso em: 3 mai. 2019.

_____. *Candinha*. Piano. Rio de Janeiro: Jornal das Senhoras, 1853, 1 partitura (2 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1853_00003.pdf. Acesso em: 3 mai. 2019.

POIGNÉE, Ernesto. *Margarida*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1869, 1 partitura (4 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1869_00011.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

_____, Ernesto. *Rosa*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1869, 1 partitura (4 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1869_00011.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

SHAMROCK, Estevão. *Grande Valsa*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1866, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1866_00001.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

SHAMROCK, Etienne. *Valse Villageoise*. Piano. Paris: Jornal das Famílias, 1868, 1 partitura (1 p.). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1868_00001.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

ANEXOS

Transcrevemos nos anexos de A a E uma série de artigos encontrados nos jornais e periódicos aos quais tivemos acesso ao longo desta pesquisa. Eles estão organizados na ordem em que aparecem citados na tese e, não por data de publicação. Informamos que os trechos em itálico são destaques que constam originalmente nas edições.

Seus conteúdos se relacionam direta ou indiretamente com a prática da valsa no contexto que abordamos na tese. Estes artigos abordam reflexões sobre a função da música, trazem informações sobre teoria musical com finalidade educativa e, discutem questões relacionadas a valsa, aos bailes e à dança de forma geral.

O primeiro anexo é um artigo publicado pelo jornal *Diário do Rio de Janeiro* em 1851. Como podemos observar em seu título “A música no Brasil e um tratado de harmonia”, o texto é dividido em dois momentos. No primeiro o autor faz reflexões a respeito da importância da música, a vocação musical brasileira e, comenta que os conhecimentos da teoria musical se tornaram mais acessíveis a todos por meio da educação. No segundo momento, o autor escreveu a resenha de um “Tratado de harmonia” cuja edição chegara de Paris à cidade do Rio de Janeiro.

O segundo anexo é um artigo publicado no periódico *O jornal das Senhoras* em 1855. Esse consiste na tradução do italiano de um texto do compositor italiano Joseph Fachinetti intitulado “Sobre as claves da música”. Trata-se de discussões a respeito de elementos da teoria musical como, por exemplo, os tipos de claves e seus usos, acentos na expressão musical, e o acompanhamento instrumental.

O terceiro anexo foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1870. “A dança” é um texto de M. Emile Faure que descreve a trajetória da dança para o ser humano e para a sociedade. Aborda seus benefícios tanto físicos quanto mentais, bem como, aponta algumas críticas sobre a dança dos bailes. O autor tece comentários desde a dança dos teatros executada por bailarinos profissionais, até a dança dos salões como a valsa, a polca e a quadrilha.

O quarto artigo anexado foi publicado em 1855 no periódico *Marmota Fluminense*. O texto intitulado “Dos bailes” foi apresentado em quatro partes de edições subsequentes do periódico. O autor (desconhecido) aborda o ambiente dos bailes e as regras sociais. Comenta

sobre como deve ser um tratamento cortês, discute boas maneiras tanto para cavalheiros quanto para damas e quais são as maneiras adequadas para pedir e conceder uma dança. Além, disso, adverte as damas sobre demonstrações exageradas de euforia que devem ser evitadas no baile.

O quinto e último artigo que transcrevemos nos anexos trata do mesmo assunto e tem o mesmo título do texto de M. Emile Faure: a dança. Publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1854, dezesseis anos antes da tradução de Faure. Nesse artigo observamos um claro enaltecimento à dança. O autor aborda a dança como um tipo de entretenimento presente em diversas culturas e épocas. E, a elege como a mais democrática das artes, também, como o mais prazeroso dos divertimentos sociais.

Por fim, os anexos de F a Z consistem nas imagens das partituras de valsas que conseguimos obter dos quatro periódicos de variedades. São ao todo vinte valsas. No entanto alguns desses arquivos não estão em boas condições de visualização. Na imagem da partitura da valsa “Os Laços do Hymeneo” (anexo k) obtida na BNDigital, há uma parte danificada na lateral direita do documento. Um pedaço está faltando, parecendo que foi rasgado ou comido por traças. O que compromete a leitura dos compassos 13 e 20 da composição. Assim, em sua editoração optamos por não completar tais compassos. Também encontramos em outras partituras pequenos erros gráficos que necessitaram de correções. Sendo assim, para as imagens de partituras com visualização prejudicada, incluímos editorações a seguir.

ANEXO A - A Música no Brasil e um Tratado de Harmonia¹

I

Sobremaneira afeiçoados, como somos aos encantos da música, não pudemos fugir ao desejo de ocupar a atenção dos numerosos amadores desta arte com a análise de uma obra estampada em Paris, que acaba de chegar ao Rio de Janeiro, intitulado Tratado de Harmonia, que ensina as regras os preceitos da composição musical; mas antes de emitirmos nosso juízo sobre a mesma, seja nos revelado alguma coisa dizer sobre a influência e utilidade da música.

A música! Quanta magia encerra esta palavra! Arte civilizadora, que nos comove com suas deliciosas melodias, que nos arrebatam com suas misteriosas harmonias, levando seu poder magnético ao ponto de fazer-nos momentaneamente olvidar esta habitação de pesares, para nos elevar o pensamento à mansão celeste, de onde ela trás sua origem! Que, segundo Olivier, tanta influência exerce sobre a moral e a educação, e que, conforme as sábias opiniões de muitos médicos, entre eles Roger, Guiaud e Major, tem sua tal ou qual utilidade para os enfermos, especialmente nas doenças nervosas. Que arte há aí que produza efeitos tão maravilhosos? Linguagem universal, com cores e nuances para todos os afetos e situações, ela exprime os vários sentimentos de que é suscetível o coração humano: assim, quer nos salões, nos teatros, nos templos, no campo de batalha, na solidão, nos festins, finalmente em toda parte, ela se faz entender convenientemente pelos sábios, pelos ignorantes, pelos moços, pelos velhos de qualquer estado ou nação que sejam. Quanta animação derrama ela na vida doméstica! Harmonia dos sons, ela o é igualmente dos corações, representando como o sol um centro que tudo reúne e atrai. Ela serve, como disse Mr. Fetis, aos estudos da infância, suaviza as fadigas do pai cansado, reconduz muitas vezes o esposo ausente, e os confunde todos em uma associação de gozos inocentes, que constituem ao mesmo tempo um recreio e uma ocupação, digna só de gente fina e polida.

O progresso, essa grande esperança da prosperidade e Ventura humana, introduziu insensivelmente este bem nos nossos usos; a arte musical, outrora cultivado unicamente pelas altas classes, acha hoje no domínio geral, restituindo-nos um dos mais preciosos privilégios

¹A música no Brasil e um tratado de harmonia. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 08863, 9 dez. 1851, p. 2 - 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1851_08863.pdf. Acesso em: 7 fev. 2019.

com que a natureza nos brindou: o dom de exprimir seus pensamentos pela voz cantante. Com efeito, a palavra não pode tudo dizer; há mil sentimentos, mil afecções que as palavras não podem devidamente fazer sentir com a sua precisão seca, breve e circunscrita.

Fazer um povo amante da música, porém amante inteligente, como o povo francês e alemão, em cujas escolas ela se ensina com o A B C, é certamente concorrer com um grande auxiliar para a sua civilização; ela [a música] promove a mais fraternal concórdia, produzindo a fusão das almas pela fusão das vozes; pule os costumes, corrige a aspereza de um natural grosseiro, faz a sociedade mais agradável e lhe estreita mais os vínculos. O povo que desconhece as belas artes, diz certo autor, torna-se cúmplice de horrorosos excessos, parecendo não conhecer outro mérito do que o da força bruta e o dos exercícios do corpo, que então são preferidos aos da alma. A música obra lugares que sem ela talvez senão dariam; quantas vezes aproxima e une classes que o nascimento ou a fortuna tinham separado? Quantas reúne ela numerosas famílias associadas pela mais pura das leis, a da admiração comum? Em uma palavra, a música introduz em nossas reuniões este espírito de sociabilidade que faz uma das nossas mais caras delícias. Lê-se os poemas que lhe fizeram os poetas D. Thomaz de Yriarte e Bordenave, e reconheceréis que a nossa pena é assaz grosseira para engrandecer tão elevado assunto.

Os ditosos filhos deste novo e vasto império, cuja natureza sempre risonha e prazenteira tanto concorre para o desenvolvimento do gosto artístico, tem mostrado uma propensão para a música que é geralmente acertado ser o Brasil em breve uma nova Itália na produção de obras primas e de artistas eminentes; a rara habilidade em execução, e mesmo o estão não vulgar que se revela em toda parte, bem o comprova, e tanto mais que se pode quase afirmar que só o instinto musical por enquanto os guia, pois que os conhecimentos teóricos da arte se acham ainda pouco divulgados, sendo o ensino geral desta matéria assaz superficial.

Esta disposição natural para as belas artes não pode ser devida se não a influência do belo clima que habitamos, e nesta parte permita-nos o Sr. Raphael que não concordamos com a opinião emitida na sua última obra, de que a música é um dom inato a todos os povos da terra; há suas restrições a respeito. Todos os povos, é verdade, tem e mostram gosto pela música, mas que música, santo Deus! Pois a música dos Russos, dos Chinas, e até mesmo dos Ingleses, e a música dos Italianos, dos Alemães e dos Franceses?

II

Dizíamos, pois, que a julgar pelo gosto, aptidão e natural vocação dos brasileiros para a música, este país será em breve apontado como uma nova Itália, o que é altamente honroso aos nossos costumes, concorrendo para atestar nossa civilização, moralidade e doçura de caráter; mas a despeito de tanta aptidão, a arte se acha pouco adiantada, pois que seus estudos se limitam geralmente ao conhecimento necessário à execução, isto é, a inteligência dos valores métricos das notas, e na adoção deste ou daquele estilo na produção dos sons; ora a estética musical, a teoria dos acordes e seu emprego, enfim a decifração de tudo o que se escreve é alguma coisa mais outrora, que as ciências se ocultavam em meia dúzia de gabinetes, cuidadosa e egoisticamente rodeadas de mistérios por aqueles poucos que as possuíam, os músicos ilustrados, queremos dizer, os que conheciam perfeitamente as teorias de sua arte, faziam uma distinção entre os professores que nos parece um tanto ofensiva; eles assumiam o pomposo título de músicos científicos, e nos meros executantes concediam onde práticos; hoje porém, que os conhecimentos de qualquer arte ou ciência tem se desenvolvido e disseminado pelas classes ainda mais inferiores, colocando-se no nível de todas as fortunas, e acomodando-se a todas as inteligências, cessou essa repugnante e pouco delicada classificação de músicos teóricos e músicos práticos, pois que nenhum indivíduo, que se dedica exclusivamente à profissão musical jamais deixa de estudar e aprofundar tudo o que há de torná-lo digno da arte que exerce; ainda mais: há por aí muitos amadores que, ocupados com os estudos e mestres de outro gênero, acham contudo tempo de instruir-se cabalmente nesta arte, chegando a conhecer as leis da harmonia; e não seria um tanto desairoso que um professor se colocasse, por seu descuido ou indiferença, muito abaixo de um curioso? Em uma palavra, saber música é saber analisar e dar a razão de tudo o que se acha escrito; ser artista é dedicar-se de coração ao estudo da arte, aperfeiçoando-se nela o mais possível.

Parece que dentre nós vingava ainda o antigo prejuízo de ocultar a ciência aos profanos; por isso se procurasse um mestre de harmonia, com muita dificuldade encontrará um disposto a transmitir seus conhecimentos teóricos: se um, livro apenas se deparar com alguns escritos em línguas estranhas e de uma maneira complicada, a não poder utilizar sem um explicador.

É verdade que a criação de um conservatório de música, graças aos nobres esforços do nosso exímio artista o Sr. Francisco Manoel da Silva, se acha decretada; porém não tendo ainda os necessários recursos pecuniários, apenas pode estabelecer uma escola de solfejo; e

pois, sendo uma cadeira de contraponto a última a criar-se, está muito longe o dia em que a mocidade comece a aproveitar tão vantajosa instituição.

A necessidade pois de um livro que remediasse por enquanto a falta de uma escola era bastante sensível, e há muito deplorada por todos os que ambicionam escrever com ciência e correção suas obras, e mesmo por aqueles que desejam improvisar sobre o teclado do piano; os mais impacientes não têm arrojar a luz pública suas inspirações pinçadas de erros, que grande detrimento causam a arte, desabonando-a

É verdade que muitas pessoas, ou por desleixo ou por incapacidade, desprezam o estudo, e todavia nos importunam com suas composições, que melhor se chamariam decomposições; para fazerem um acompanhamento a uma pobre melodia, que tratos dão a imaginação apalpando como os cegos pelo teclado do piano para achar...o que? Um baixo grosseiro, ordinário, sem gosto e sem arte. Esses não podem sentir o verdadeiro e o conveniente, porque fogem à extensão de estudo, e como não podem atingir tratam de despreza-ló! Destes erros nascem as produções informes e extravagantes que a natureza, o bom gosto e a arte reprovam; eles deviam lembrar-se deste axioma: “Nada é belo senão o verdadeiro, e só o verdadeiro é amável.” Muitas vezes pensam iludir a atenção tomando emprestado muitos ornamentos, e fazendo assim uma monstruosa união de coisas boas e péssimas; porém, esta ilusão, quando há, é transitória, é alcançada por surpresa; mais tarde, como diz Bernardes: “O tempo o mau descobre, o bom apura.”

III

O frívolo gosto de fazer falar de si por algum tempo não é próprio de um artista; sua nobre ambição deve ir mais longe, e para caminhar na estrada da verdadeira glória precisa ele ser guiado por alguma coisa de mais positivo do que este sentimento vago, que só tem por origem o instinto e as sensações irrefletidas; é preciso possuir as teorias que oferecem e garantem segurança no julgamento.

Ora antigamente trabalhava-se no campo das incertezas, porque as belas artes, como as outras invenções, foram informes em sua origem, fracas nos seus princípios e lentas em seus progressos; a prática precedeu a teoria, e muito tempo andou-se ao acaso para então achar as belezas, símplices em si mesmas, mas ocultas no exercício como o ouro na mina. Os princípios irão se derivar insensivelmente da experiência; juntou-se alguma coisa, pouco a pouco, ao que estava descoberto; observou-se o que era unanimemente aplaudido, e fizeram-

se modelos de que a emulação se tem prezado de enriquecer, e um feliz sucesso justificou algumas vezes a ousadia do gênio atrevido.

Os princípios pois do verdadeiro têm se estabelecido pelo hábito, pela reflexão e pela comparação; vieram finalmente esses homens raros, que compreendendo com uma vista geral todas as partes estimáveis, dispersas e confundidas em diferentes obras, comporão um todo regular que fixou o gosto, um código que marca as leis do conveniente, do belo e do verdadeiro.

Em consequência, longe de estarmos como os antigos procurando e indagando a verdade, nós a possuímos já, a ciência aí se acha estabelecida; se tendes talento e vontade, é só estudá-la, e a estrada da glória se abre como por encanto em vosso gênio, que então enriquecido de noções exatas pode caminhar afoito no gênero para que se sinta predestinado.

Mas onde achar um livro que nos dê essas noções exatas da ciência musical, senão para possuir a fundo, ao menos para termos algumas ideias; senão para compor, ao menos para ajuizar-mos e analisarmos com critério o mérito e o valor de uma obra qualquer? Temos em vista a obra de que falamos no princípio desta análise, obra que tem por título - tratado de harmonia -, contendo o contraponto ou composição musical e o baixo cifrado. Não espereis encontrar um grosso e pesado volume cheio de teorias, muitas vezes abstratas, confusas e ininteligíveis, e que tanto valor tem para aqueles que julgam do mérito das obras pelo peso e grossura que comportado; não, é um livro de formato grande, contendo apenas cento e tantas páginas, mas uma só delas, uma só linha não deixa de ter coisas importantíssimas, curiosas, e o que mais é, indispensáveis ao estudo da composição musical.

O temor que no público brasileiro tem feito calar os inumeráveis anúncios do charlatanismo, sobre diversos assuntos, poderiam quiçá prejudicar esta utilíssima obra; mas seja permitido desta vez que a voz da verdade e da justiça proclame o subido mérito de um trabalho que, graças aos sinceros desejos de seu autor, é muito digno da aceitação pública, e, podemos asseverar, uma preciosa aquisição. Nos seja igualmente permitido que, dando notícia desta importantíssima obra, enderecemos os devidos e justos louvores a quem, desprezando velhos prejuízos, teve a generosa resolução de entregar-se à tão árdua tarefa, para oferecer a obra incontestavelmente mais valiosa e importante que sobre teoria musical se publicou desde que existe a língua portuguesa, e cuja falta não só era por extremo sensível, as até um pouco desairosa aos que exercem uma arte que entre nós ainda não daiquiris aquela

estima de que gosta nas nações mais civilizadas; e este pouco apreço só provém da indiferença e próprio desleixo dos que a cultivam, pois, como muito bem diz o autor na introdução da sua obra, quanto mais vulgar for o conhecimento da arte, mais elevado será o conceito que dela se terá, e por consequência maior a estima para com os que a professam.

Para que entendedores ajuízem da importância deste livro, lhe faremos uma breve análise, a fim de demonstrar que não são vãs promessas, mas sim realidades que se oferecem ao público diletante. Nada se omitiu de tudo o que constituem as principais regras da harmonia, empregando uma linguagem ao alcance de todos, isto é, chã [sem altos nem baixos], concisa, lacônica, porém clara e inteligível; seu autor segue cada regra, cada preceito de um exemplo de tal modo apontado, que nada deixa a desejar para sua fácil compreensão; sem mestre qualquer pessoa pode tomar conhecimento destas regras, outrora tão incógnitas, notando ainda que o seu estudo é facílimo, e tanto mais que não carece da habilidade e destreza que exige a execução, abrindo ao mesmo tempo um manancial de novos prazeres e sensações que bem recompensam o tempo empregado.

IV

A obra é dividida em duas partes, contendo 24 capítulos cada uma: na primeira parte começa pela apresentação dos acordes, base fundamental da ciência harmônica, depois de os demonstrar com maior clareza, assim como a sua taquigrafia, ou maneira abreviada de indicá-los por cifras, trata de todos os diversos modos em que cada um pode ser apresentado, ao que chamam de inversões, suas posições e resoluções, quer naturais, quer excepcionais, não esquecendo o movimento que complete a cada parte, neste ou naquele caso, assim como aquelas que convém ou não suprimir. Passando depois a explicar o que sejam dissonâncias, ensina a maneira de empregá-la como um dos mais ricos e belos ornamentos para variar os efeitos, e concluem esta parte com a pontuação harmônica, vulgarmente conhecida pela denominação de cadências de baixo, com as quais se fecham ou se dividem as frases do discurso musical.

Esta primeira parte por si só já derrama muitas luzes no entendimento do jovem compositor, e, diremos mesmo, já o habilita a conhecer muita coisa importantíssima na composição, e por consequência a produzir com correção qualquer ideia própria; começando a cair-lhe a venda que lhe folia os passos, sendo que a arte musical é mais alguma coisa do

que o mero conhecimento dos valores e entoação dos sons, conhecimento a que infelizmente se limitam muitos que escrevem.

Passemos porém a segunda parte, e aí encontraremos novos tesouros de recursos para aquele que aspira a compor ou tão somente a conhecer perfeitamente o que outros compõem. Esta segunda parte trata da harmonia figurada, pois que, como a oratória, tem a música seus tropas e figuras que muito a embelezam; ensina não só a conhecer estas diferentes figuras, como à distingui-las da harmonia real; a da ligadura ou detenção harmônica, sendo por extremo delicada e de difícil emprego, acha-se contudo por tal maneira desenvolvida por minuciosas explicações que a sua compreensão é acessível a qualquer.

As modulações, vasto jardim em que a imaginação pode largamente errar, colhendo as mais deliciosas e esquisitas flores, são tratadas com maior cuidado e desenvolvimento do que outro qualquer assunto; merecia com efeito esta matéria mais atenção, pois que por si só oferece um manancial de recursos ao compositor, que sem um profundo conhecimento desta parte interessantíssima ver-se-ia com as mãos atadas, a imaginação encadeada, e como que apertado em um círculo acanhado.

Passando depois a estabelecer as regras da fraseologia melódica, o faz com tanta evidência que nenhuma dúvida deixa. Trata depois das progressões, do baixo, da partitura, dos diferentes gêneros e estilos, não esquecendo apontar a extensão das vozes e dos instrumentos, suas diversas combinações; e conclui finalmente com os preceitos que devem observar-se na aplicação dos versos portugueses à música, assunto que merece bastante atenção para evitar os erros em que diariamente caem aqueles que sem a necessária instrução barbarizam os versos que se lhe confiam. Há ainda uma explicação sobre o canto-plano e a maneira de combiná-lo ou passá-lo à música, matéria assaz interessante aos organistas e aos compositores de música sacra.

Suposto que o todo da obra seja escrito com bastante laconismo, é contudo inegável que existe quando seja necessário para ser entendido; e nisto há grande mérito, pois que evitando a prolixidade, da qual só resulta muitas vezes confusão, pode seu autor ser breve sem ser obscuro, satisfazendo por esta forma a regra de Horácio, que ele mesmo toma por epígrafe: *se breve quando deres preceitos. Quidquid praecipies, est breves.*

Com efeito, a cada regra imposta com precisão admirável, segue-se um ou mais exemplos para a demonstrar, e como estes exemplos estão resumidos nos limites de uma ou

duas pautas, a vista os alcança sem fadiga, e o entendimento os compreende com a maior facilidade. A inteligência a mais débil tomará sem grande esforço estas regras tão simplesmente expostas, e tão claramente exemplificadas.

Temos pois um livro em que qualquer um pode com a maior facilidade aprender, independentemente de mestre, o que há de mais essencial e de mais preciso na composição musical, a fim de escrever com correção e ciência suas inspirações. Resta-nos ainda examinar a quem mais convém este estudo, hoje de tão fácil acesso.

ANEXO B - Sobre as Claves da Música.²

As claves são certos caracteres musicais que servem para distinguir o nome das figuras. Na música existem três qualidades de clave, a saber: de Dó, de Sol e de Fá.

As claves de Dó são quatro, a saber: de soprano, Meio-Soprano, Contralto e Tenor. A clave de Soprano vem marcada sobre a primeira linha; a de Meio-Soprano sobre a segunda; a de Contralto sobre a terceira; e a de Tenor sobre a quarta linha. Chamam-se claves de Dó porque cada uma delas dá o nome de Dó a todas as figuras que se acham sobre a linha da clave. Não existe senão uma só clave de Sol, chamada vulgarmente de Violino, e escreve-se sobre a segunda linha. Antigamente havia também uma clave de Sol marcada sobre a primeira linha, mas foi reprovada inútil, porque produzia os mesmos resultados daquela de Fá sobre a quarta linha. A clave de Sol tem este nome pela mesma razão já declarada acima a respeito da clave de Dó.

As claves de Fá são duas, uma do Baixo e outra do Barítono; a primeira tem acento na quarta linha, e a segunda sobre a terceira. Chamam-se claves de Fá pela mesma razão das de Dó e Sol.

Subindo progressivamente, uma clave acha-se mais aguda que a outra de três pontos, ou para melhor dizer, de um intervalo de 3^a, por exemplo; principiando pela do Baixo Fá quarta linha, observa-se-há que na clave de Barítono sobre a mesma linha acha-se o Lá, na de Tenor o Dó, na de Contralto o Mi, na de Meio-Soprano o Sol, na de Soprano o Si, e na Clave de Violino em quarta linha acha-se o Ré.

O Complexo de todas estas claves chama-se *Seteclavio*; e é precisamente o número das sete figuras que compõem a escala musical. Hoje não se usam mais as claves de Meio-Soprano e de Barítono.

A clave de Sol serve para o violino, para a violela [instrumento] para o canto, para a flauta e otavino [instrumento], para o oboé, para a clarineta, para o corne inglês, para o pistão, para a trompa, para o clarim, para o órgão, para o forte-piano, para a harpa, para o violão, para o bandolim, para o triângulo, para a corneta de chaves e para o tambor.

A clave de Baixo serve para o baixo cantante, para os rabeções grandes, para o violoncelo, para o fagote, para o trombone, para o serpentão [instrumento] e baixos da

² FACHINETTI, Joseph. Sobre as claves da música. *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, n. 5, 4 fev. 1855. p. 37-40. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00005.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

harmonia para o órgão, para o forte-piano, para a harpa, para os tímpanos, para o tambor grande, para a grande-caixa, e alguma vez para o trompa e pistão.

A clave de soprano serve hoje para o canto somente; a de Contralto serve para o canto, para a violeta e para o trombone-alto; e finalmente a clave de Tenor serve para o canto, para o violoncelo, para o fagote e para o trombone-tenor.

Observações científicas sobre o complexo da boa música e de sua execução, oferecidas ao ilustre e célebre cantor D. Rubini, pelo compositor formado Joseph Fachinetti, compositor honorário correspondente da sociedade Phil-Orphenica do Rio de Janeiro e professor de contraponto.

Do acento musical

O acento musical. É uma inflexão de voz muito forte e mais sonora, um vigor mais declarado, aplicável a uma modulação, a uma passagem de tom, ou nota particular do compasso, do ritmo, e da frase musical, em primeiro lugar deve ser articulada mais forte, ou com força gradual; 2º, dar-lhe um maior valor no compasso; 3º, destacá-la das outras mediante uma entonação mais distinta no grave ou no agudo. Semelhantes acentos musicais pertencem à melodia; também podem-se extrair outros da harmonia, que se unem com o instrumental para dar maior energia a certas figuras da música, e contra distinguir por este modo as figuras do ritmo. Eu sou de opinião que o acento, quer no discurso quer na música, deve possuir três qualidades, a saber: *gramático, oratório e patético*.

O acento gramático é um reforço quase insensível, que devem ter todas as figuras de um tempo forte; as diferentes notas principais que compõem o compasso, quando são distinguidas pelos respectivos sinais de convenção; assim como a mesma figura, que regularmente se apresenta de dois, ou três em três compassos, e também a nota sincopada. Este acento gramático não deve sobressair tanto das peças musicais de um movimento veloz, como no acento oratório ou patético, conforme demonstrarei em seguida, pela insípida e deforme execução que pode resultar, à semelhança de que na leitura de uma poesia quisesse saltar os versos. O mesmo acento gramático não é pois de natureza tal, que possa comover jamais o nosso coração, pois que este efeito é reservado somente ao acento oratório ou patético; que segundo o meu modo de pensar, não é senão um grão maior do primeiro.

Os acentos oratórios e patéticos são aqueles que expressam a boa melodia, e são sujeitos às leis do sentimento musical. Distinguem-se do acento gramático; 1º, com um

método de execução, que mais facilmente se pode adquirir com a prática, e consiste em crescer e diminuir de força, no ligar e estacar, no vagar e acelerar, no forte e baixo, e finalmente no que pode dar colorido à frase; 2º, não devem ser limitados a certas partes do compasso; nem tão pouco desconhecidos pelo executor que tem gosto e sentimento, quando não sejam indicados pelo compositor, o que acontece muitas vezes.

Se considerarmos o acento relativo somente à música instrumental, fácil é compreender, que é aplicável também à música que se une com a poesia, mas com modificações mais extensas. Tendo as mesmas palavras os seus acentos, sejam prosódicos, oratórios ou patéticos, o exato acorde entre eles com os da música assim denominada, pode dar lugar a um grande número de combinações, susceptíveis de bons ou maus efeitos, que tais acentos se corroboram mutuamente, ou ficam discordes entre si.

No decurso de uma produção de um hábil artista, muitas vezes tem-se de voltar sobre a veracidade deste meu argumento; por ora será bastante observar que na música vocal torna-se um dos principais requisitos, que os acentos gramáticos do texto, ou as suas longas sílabas, devem sempre recair sobre os acentos gramáticos da melodia, isto é, sobre os tempos fortes.

Enquanto ao acento oratório e patético, direi, que não somente devem ser exatos, distintos e expressivos; como também nobres; quero dizer, não fracos, triviais, ou afetados (se como tais não os tivesse expressamente marcado o compositor por causa do efeito dramático, como por exemplo no estilo galante, em modo de paródia, ou por um semelhante efeito). Uma expressão muito exagerada, um acento muito forte, uma exposição pitoresca muito vivaz dos afetos e caracteres pessoais, demonstram a impropriedade do executor, e uma desconfiança na delicadeza do sentimento do ouvinte, e no próprio poder da música; por isso torna-se nauseável e ridícula. Observe-se portanto uma certa moderação na execução dos acentos musicais, para que não aconteça o mesmo que na declamação em que a violação destes princípios deu motivo a Orácio, Cícero e Quintiliano de combater com repreensões e queixas.

Do exposto até este ponto resulta a importância do acento harmônico, da perfeita escolha do mesmo conhece-se o hábil artista, o homem que tem gosto, e desta escolha depende quase toda a expressão musical.

Do acompanhamento

Eu acho que debaixo da palavra acompanhamento entende-se ora o adjuntório ou vigor harmônico de um canto ou de uma voz principal por meio de um ou mais instrumentos, ora a ciência dos acordes que servem para a execução do baixo contínuo e das partituras. Neste último sentido a palavra *acompanhamento* significa pouco mais ou menos a mesma coisa que harmonia; estudar o acompanhamento será o mesmo que estudar harmonia.

O lance melodioso posto na primeira linha em uma composição recebe várias partes que o seguem, o sustentam, vigoram a sua força expressiva, e fazem-nos sentir simultaneamente a harmonia que requer, e de que tem determinado à ordem e o desenho. A união destas partes diversamente acomodadas chama-se acompanhamento.

A melodia, que articula o discurso musical e regula o movimento das composições com ritmos diversos; a melodia, objeto essencial sobre que é firmada a nossa atenção, parece dever obter e conservar o lugar mais distinto, e residir por cima do edificio musical. Com efeito, se a parte principal acha-se por cima do complexo da orquestra, será mais brioso o acompanhamento do canto, e um grande número de composições é disposto debaixo deste princípio. Contudo, como na expressão dos afetos e das paixões é necessário que se conheça antecipadamente a desordem que consigo arrastam, por isso os compositores mudam alguma vez o lugar à melodia. Se o cantor for demorado nas notas baixas ou nas de meio, o acompanhamento deverá ceder-lhe o seu domínio, e colocar-se encostadinho às figuras médias, às do grave ou às das duas extremidades opostas.

Como o acompanhamento é sempre subordinado ao canto, alguns inexpertos o tem considerado como um acessório pouco importante, erradamente comparando-o à moldura de um quadro, ao pedestal de uma estátua. Esta comparação, se bem tenha uma exata aparência, é não obstante tão absurda que não merece confutação [contestação] alguma. Outros consideram o acompanhamento como um trabalho puramente mecânico que pede somente aplicação e paciência. Se estes tais entendem por semelhante trabalho a união que se faz de alguns acordes insignificantes com o canto, tem alguma razão; mas o compositor, que tudo abrange em suas percepções, não pode delinear o desenho de um coro, de uma ária ou de um final, sem antes prever que os violinos, os clarins e os baixos entram no tal e tal outro compasso. O sentimento de uma ária agitada é conhecido o ritmo que as leis da harmonia impõem-lhes para que seja acompanhada. Pode-se tratar um baixo em dez maneiras; uma só

convém, ei-la a escolhida com a rapidez do pensamento. O verdadeiro compositor já tem delineado uma partitura na sua cabeça, construído todo o seu edifício, mudado, corrigido, riscado, e estabelecido todas as suas particularidades antes de pegar na pena, e quase sempre no silêncio do seu gabinete, durante o seu passeio, no discurso da noite, e sem o auxílio de algum instrumento.

Para formar uma composição rica e brilhante não basta a multiplicação das partes; quando estas não se sabem dispor de maneira que cada uma figure a propósito e ocupe o seu próprio lugar, sem isto, resultará sempre um importuno estrondo. O experto compositor sabe ser rico em trabalhos os mais limitados; outros pouco peritos poderão por em prática todas as máquinas sonoras sem jamais produzir efeito algum.

Os instrumentos de sopro, os quais foram pelos antigos compositores quase desprezados, auxiliam muito o acompanhamento e formam uma música mais pomposa; ao ponto que os verdadeiros compositores do nosso século, fizeram imensos progressos na composição e calcaram gloriosamente o estilo teatral moderno com a nova reforma, e os multiplicados modelos. Os grandes artistas unem presentemente com felizes acordes as graças da melodia ao vigor do contraponto.

Em mil diferentes maneiras se pode escrever um acompanhamento; mas como isto pertence inteiramente ao engenho, não menos que à invenção dos cânticos, por isso, nenhuma regra já estabelecida, a qual determine o desenho, o movimento e o ritmo desta importante parte das composições musicais. O sentimento das palavras, as situações dramáticas, a disposição da cena e o gosto, são as guias do compositor, e as lindas partituras dos grandes artistas são os modelos.

A tabuazinha do pintor apresenta todas as cores; a orquestra oferece ao compositor todos os sons: deve-se portanto escolher. E como o primeiro, formando suas tintas, exclui ou rejeita naquele instante aquela graduação de que usará em outra ocasião e para outro efeito; assim o compositor, seguindo o caráter da cena que tem de tratar, emprega o arco e a embocadura, um arpejo ou figuras brancas, um uníssono ou enfeites harmônicos. É meramente impossível descrever as diversas formalidades, debaixo das quais pode brilhar um acompanhamento musical, sendo infinitas as combinações da arte, do engenho e do gosto.

Resta-me demonstrar ainda a importância do acompanhamento relativo ao baixo-contínuo, e à partitura. Na sua execução requer-se, além de um prevenido estudo dos acordes,

uma pronta leitura em todas as claves, uma prática de transportar de um tom a outro, e do grave ao agudo, uma mão acostumada às dificuldades e não à execução de quadrilhas ou peças estudadas, e um particular conhecimento dos efeitos que devem resultar da orquestra, sendo de obrigação do pianista o dar uma exata ideia do acompanhamento, por enquanto a força e índole do piano permitir. Por isso deverá deixar em certos lugares da partitura de acompanhar com a própria execução deste instrumento, e procurará encher com os acordes de efeitos grandiosos que nascem de um complexo que impõe, tanto na qualidade, quanto na quantidade de sons.

A respeito do acompanhamento de um instrumento com outro, como v.g. do piano com o violino ou flauta, se exige do acompanhador uma exata leitura da música, um ouvido fino para entoação, e uma abstinência de tudo quanto possa prejudicar a parte principal, como sejam os enfeites inúteis etc. Pelo contrário, assim que conhecer a parte principal na entoação ou no compasso etc., este será obrigado a reconduzir no verdadeiro sentimento do tom precedente, aumentando ou diminuindo o movimento, onde equilibrar o compasso.

Nos momentos em que a parte principal descansa, é permitido ao acompanhador brilhar com seu instrumento conforme lhe sugerir o seu bom gosto.

Qual será o artista que recuse aprovar estas importantes reflexões, e conhecer nelas as mais puras verdades? O sábio artista, o hábil professor e o esperto cantor jamais recuaram deste meu modo de pensar. (Traduzido do Italiano).

ANEXO C - A Dança³

I.

Ominis definitio periculosa

Mas não importa vamos defini-lá.

A dança é uma arte que tem por fim exprimir, por meio de passos, de saltos, de movimentos cadenciados, de olhares-pensamentos, ações, sentimentos, paixões.

A dança é tão velha como o mundo. Quando o universo saiu do caos, os diversos *mundos* de que ele se compõe começaram uma dança que ainda não se acabou (e esperamos que não se acabe tão cedo), e que constitui a *harmonia universal*.

Se qualquer desses mundos, o mais pequeno, interrompesse sua dança, parasse e perdesse o compasso, a harmonia desapareceria imediatamente, e o universo reventaria como uma bomba: *fractus illaberetur orbis*, e pode-se com razão presumir que suas ruínas não nos encontrariam tão impassíveis como ao *justo* Horácio.

Arredemos de nós tão lugbres pensamentos!

A *faculdade* de dançar é própria da espécie humana.

Os outros animais podem mover-se, seja como for, caminhar, correr, galopar, rastejar, saltar e cabriolar; mas o homem, a exemplo dos mundos só pode dançar.

E o homem que não dança é indigno de viver.

II.

Alguém achará muito severa a nossa proposição. Mas estando nós compreendidos nesta espécie, só nos cabe recitar o *confiteur*.

Mas o SENHOR é um Deus de misericórdia, e sua graça é infinita. E, embora pareça o mundo, salve-se um princípio!

E além disso os fatos existem; eles falam mais alto do que as palavras, e eles pronunciam-se neste sentido.

O que somos nós, fisicamente, em relação aos homens do tempo de Carlos Magno e mesmo de Francisco I? Lilliputianos, pygmeus e asteca. Onde estão os homens altos, fortes,

³ FAURE, M. Emile. A dança. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. n. 2, 2 de jan. 1870. p. 2-3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1870_00002.pdf. Acesso em: 10 abr. 2018.

robustos, belos e bem feitos? É possível que existam, mas a multidão que em certos dias de festa invade nossas praças e nossas ruas, é mediocrementemente *feita*.

E só julgamos pelos trajés: o que seria ela, se pudéssemos olhar para *os baixos*? Faça-se uma estatística de todos aqueles que têm um defeito físico, um vício interior ou exterior, e veremos quantos entes são ficam. E a majestade do porte, a dignidade das atitudes, o andar desembaraçado, elegante e nobre, a graça nos movimentos, todo esse conjunto harmonioso que caracterizam em tão alto grau os gregos e os romanos, mesmo a nossos avós, o que temos nós feito disso. Ah! conservamo-nos a este respeito muito abaixo dos brutos; nossas belas estão longe de ter a graça da pantera, e nossos gamenhos ainda mais longe estão de ter a majestade do leão.

- Oh! Venus! Oh! Apollo!

Quando imperavam as leis de Licurgo, não serviríamos nem pra ilotas; afastar-nos-iam dos olhares dessas belas lacedomienses, tão bem feitas, com medo que nossa presença não as fizesse conceber monstros tais como nós.

III.

Tudo isso porque não *dançamos* mais, e porque não queremos mais dançar.

A dança é uma *ginástica atrativa*.

A dança desenvolve o corpo, entretém os nervos, purifica o sangue, amolenta os membros, dissipa os maus humores, bane os desgostos, gera alegria, acalma as paixões, adoça os costumes, cultiva os caracteres, desperta o espírito, *simetrica, harmonisa* a criatura, dá-lhe saúde, força, vigor, graça, coragem, destreza, grandeza e beleza.

Assim pensaram todos os filósofos e legisladores, os sacerdotes dos egípcios, Brahma, Zoroastro, Moisés, Licurgo, Solon, Sócrates, Platão, Aristóteles, os macabeus, a igreja primitiva, etc., etc.

Nós não dançamos mais. Apenas alguns raros *loucos* reúnem-se uma vez ou outra, sob esse pretexto, em certos lugares públicos. Mas eles não dançam.

Saltar e cabriolar à guisa dos macacos e dos ursos sábios, não é dançar. Por mais variada que possa ser, a dança é *regular*. A dança é uma arte, e não há arte sem princípios. A dança está sujeita às leis do número, da cadência, do compasso. Os *passos* de que ela se compõe devem ser definidos, determinados. Suas atitudes, seus *modos* devem conformar-se com a melodia que a anima e com o estado dos personagens que ela representa.

Ela deve, finalmente, exprimir qualquer coisa, que tenha uma significação. Ora, nada disso se faz nos bailes de que quero falar. Toda regra, sem excetuar mesmo as da decência é cuidadosamente excluída dela; é a desordem a mais completa, a fantasia mais singular, a anarquia mais absoluta. O *compasso* é um detalhe.

Não há passos, a não ser talvez em algumas danças de caráter, tais como o *schotisch*, *polca*, *mazurca*, *redowa*, *frontesca*, *varsoviana*, e outras *valsas* acabadas em a. Fora disto, contentamo-nos em agitar as pernas e os braços, sem tom nem som, ao acaso, a torto e a direito, e sem nada exprimir... a menos que não seja a epilepsia, as convulsões e a loucura.

IV.

Não é de certo esta dança que eu gabo. Ninguém nasce com a dança *infusa*. É necessário aprendê-la, estudá-la. Os mestres de dança já lá vão... Nos regimentos ainda os há; mas o soldado é obrigado a pagar as lições, o que diminui o número dos *estudantes*. Não obstante, com a ajuda da esgrima e do *exercício*, os militares são os que têm mais garbo entre nós.

Mas trata-se de dançar uma vez ou outra, e isto quando não se é moço! O que conviria seria que a infância fosse entregue ao mestre de dança para aperfeiçoá-la na parte elementar; que a mocidade continuasse a aperfeiçoar-se, e que os homens de idade madura dançassem ao menos duas horas por dia.

A dança das salas ainda é mais nula do que a dos bailes públicos. Tratarei depois dela.

O Teatro é, em suma, o único lugar em que a dança, a verdadeira dança, se conserva! Ali, excelentes artistas ainda entretêm o fogo sagrado, guardam sãs tradições da grande arte coreográfica, e esforçam-se, esterilmente, é verdade, a demonstrar quando vale a dança para a graça e para a beleza. *Vox clamans in deserto!* Somos muitos graves, muito sérios, muito ocupados, respondem-me.

Então ouvi:

V.

“A dança foi inventada, entre os egípcios, para representar o movimento dos astros, e entre os judeus para tornar mais *venerável o culto da religião*. Não há quem não saiba que David, na companhia de muitos levitas que *dançavam* com ele, acompanhou a *arca da aliança*, da casa de *Óbedédon*, onde estava depositada, até Jerusalém.

O uso passou para a *lei da Graça*; Dançou-se nas festas *Agapes* e na igreja grega e latina, até o 13º século, em que foi abolido por causa dos abusos que nela se introduziram. O cardeal de Ximenes fez revivê-lo na *catedral de Toledo*. Reestabelecendo a missa dos Musarabes com suas cerimônias. Dança-se ainda na Itália, na Espanha, em Portugal, e nas *procissões*, nos dias de grandes festas e de regozijos públicos determinados pelos soberanos.

Cerimonias idênticas praticam as pessoas de ambos os sexos em Provença e no Languedoc, com todas as espécies de instrumentos que acompanham a música. Os maiores reis do mundo têm por vezes dançado nos teatros, mesmo com os seus vassallos.”

Assim exprimia-se, em 1723, o abade Ricardo, deão dos conegos da igreja real e colegial de *Sainte Opportune*, em Paris, prior mór do hospital, censor real.

E teremos nós a pretensão de sermos mais graves, mais sérios, mais ajuizados do que David, o cardeal de Ximenes, e Luiz XIV? Quanto à objeção de que somos mais ocupados não vale a pena refutá-la.

VI.

Trataremos agora da dança dos salões.

Eu disse que ela era quase nula. Uma brochura que apareceu há alguns anos, ainda lhe foi mais desabrida! O autor, se a memória não me falha, qualificou-a de *inconveniente*. Esta exprobação referia-se principalmente à valsa que é, sem dúvida, a dança mais em voga nos salões.

O nosso autor supunha-se esposo de uma linda e jovem mulher. Via-a em um baile, cheia de requebros, embriagada na sua *toilete*, na música e nos perfumes, nessa atmosfera vertiginosa, enebriante e corruptora, que se desprende de uma multidão abastada, elegante, requintada: via-se, repito, arquejante, fora de si, nos braços de um lindo cavalheiro, que, com uma mão apertava-lhe a cintura e com a outra seus dedos delgados e breves, enquanto que seu olhar cheio de desejos imoderados e profanos, derramava nos olhos, na *figura*, nos ombros nus e nos seios palpitantes da bela, uma torrente de eflúvios magnéticos.

E os dois corpos tocavam-se; o par rodava; girava, e dos lábios risonhos do cavalheiro saíam palavras misteriosas.

O que a jovem esposa respondia, o que via, o que pensava, o que sentia, o esposo ignorava tanto como eu, mas mal grado seu, passava a mão pela testa...

Quem quiser ou poder que lhe atire a primeira pedra! Eu por mim absolvo-o completamente.

VII.

Responderam-lhe com *uma defesa da dança dos salões*. Uns diziam-lhe “que o hábito de ambos não se cruzava, o que para a *mulher*; principalmente, nada podia ter de voluptuoso, e que a cabeça da dançarina voltada como se quisesse olhar por cima do ombro do cavalheiro, só poderia embalsamar a manga da sua casaca.” Que as duas mãos estavam *entrelaçadas*, mas não se *estreitavam*, que um pequeno *choque*, um *sustosinho*, podiam fazer com que as *duas mãos* viessem a *estreitar-se*; mas, que inconveniência haveria nisso?

Que o dançarino, aperta a cintura da mulher com quem valsa... mas que mal faz isso? O baile é uma tênue imagem da vida, é o mundo em miniatura. O homem deve proteção à mulher, e “nesse braço que aperta a cintura daquela que escolheu para seu par, não se deve ver senão o *braço* que *a protege* do choque que a ameaça e sabe arrastá-la para longe daqueles cuja *vizinhança seria perigosa...*”

VIII.

Todas estas razões não são mais do que *lágrimas de crocodilo*.

Quero dizer que adoto as conclusões do autor da brochura, e que suas razões me parecem peremptórias. Citemos o requisitório desse adversário anônimo.

“Repare-se, diz ele, na marcha invasora da valsa e da dança moderna da *qual é a expressão*: nossos exércitos trouxeram-a da Alemanha; a moda adotou-a e consagrou-a, mas só algumas mulheres que por sua idade, sua posição e sua reputação, estão ao abrigo dos transportes e da exaltação, podem usar dela; para as *esposas* ainda *jovens* a valsa devem ser interdita.

“Há 40 anos que a valsa luta, e há 40 anos que ela não tem voga por conveniências sociais; mas ela desnaturou-se, transformou-se, *tomou uma forma inocente* e chama-se atualmente *polka*.

“Da *polka* à valsa a dois tempos, só há um passo; e assim que a valsa depois de quarenta anos de esforços, *galga* a porta que habilmente lhe fora entreaberta.

Como estás vendo, acrescenta o autor, durante longos anos, a valsa foi *reprovada* pela geração que nos precedeu; a valsa é uma *impura*, e os maridos proíbem-na a suas esposas e

filhas, tanto eles compreendem que a *lasciva filha* da Alemanha não podia ter voga nos salões, que é *inconveniente* e de *mau tom*, e que deve ser proscrita deles.

Tenhamos o bom gosto de seguir o exemplo que nos legaram nossas mães, proscrevendo a valsa; que ela retire-se ignominiosamente dos nossos salões, onde só entrou por surpresa.”

IX.

Quanto à quadrilha dos salões, ela é mais que pueril. Exceto os *lanceiros*, que *aproximadamente* ensinaram a certos *machacazes* a cumprimentarem uma senhora.

ANEXO D - Dos Bailes⁴

Entre todos os divertimentos, que são próprios da gente moça, nenhum há com que ela mais folgue do que seja a dança, bem que este prazer não deixe às vezes de causar seus dissabores!

Há, em francês, uma expressão - *les abandonées* - que tem entre nós quase literal tradução - *as abandonadas*, - que são, nos bailes, as Senhoras que não tem formosura, graça, nem riqueza. Chegar-se um cavalheiro à qualquer dessas Senhoras, pedi-la para seu par na dança, ou no passeio, é granjear uma estima, que elas sabem reconhecer e pagar com mais generosidade do que em geral os próprios homens! Para tais Senhoras, um desses Cavalheiros é digno de todos os elogios; os põem nas nuvens; correm um véu sobre suas maiores imperfeições, e formam tal partido em favor deles, que são elas as que os defendem em todas as ocasiões, em todos os tempos e em todos os lugares.

E de certo: como um baile não há de ser sempre apetecido por uma Dama? Há neste mundo coisa que pague a finura da expressão com que, no estilo moderno, chega-se a ela um Cavalheiro, e, todo curvado, lhe diz em voz açucarada: - V. Exc. quer fazer-me a honra de ser meu par na primeira contradança (valsa, schottische, ou galope se os há)? Há muitos que dizem - V. Exc. quer dar-me o gosto; mas isto é reprovado pelo *Código do Bom Tom*, sobre tudo em Paris, e, conseqüentemente aqui, que somos seus fiéis imitadores. As palavras - eu tenho a honra - são mais finas, e reputadas sempre da boa sociedade, porque elas nos tornam respeitosos para com os superiores, decentes para com os iguais, e nos conservam em certa distância das pessoas com quem não temos familiaridade.

Nas boas companhias acha-se sempre quem saiba apreciar as maneiras corteses e atenciosas, e a elas atenda; e se por ventura algum Cavalheiro (porque nos bailes todos são), menos polido torna-se indiferente a este delicado modo de tratar; a política é sempre de quem a dá e não de quem a recebe; porque, segundo o ditado - *as ações boas, e as más, ficam com quem as faz.* -

⁴ Dos bailes. *Marmota Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 600, 15 jul. de 1855 p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_00600.pdf. Acesso em: 16 nov. 2019.

Uma sociedade, em que todos se respeitam, em que todos se apressam a ceder o lugar a qualquer Senhora, a qualquer Cavalheiro de maior distinção; em que todos procuram ser agradáveis uns aos outros: é essa de certo uma reunião, digna de ser notada, e que merece o justo nome de - reunião escolhida.

Dama que num baile for convidada por diferentes Cavalheiros para dançar, tome sempre muito sentido em não confundir uns com os outros, e para evitar tais acontecimentos, em Paris sobre tudo, ela faz o possível por não esquecer a ordem das contradanças prometidas, chegando muitas vezes até a notá-las no seu leque, ou na carteirinha, chamada já para isso - carteirinha de baile. - Se porém acontecer suscitar-se alguma dúvida, não hesite a Senhora em dizer imediatamente que está muito cansada, que não pode cumprir a promessa feita; finalmente, coisas como estas, afim de conservar-se sem dar preferência a um desfavor de outro, para evitar conseqüências as mais das vezes desagradáveis.

A Senhora não deve fazer escolha das pessoas, desde que elas estão na sala: - velho, feio, moço torto, ou alejado, é um homem, e homem que se presume de si, embora se possa-lhe aplicar aquele adagio - *não há torto que se veja, nem cego que se enxergue!*

- Recomendamos aos nossos leitores, especialmente às Senhoras, a leitura do seguinte artigo; que é um extrato do que contém de mais sublime e aproveitável o - *código do bom Tom*⁵

Dos Bailes

(Continuação do n. 598⁶)

Não pense a dama, que frequenta os bailes, que há glória alguma em ser a primeira a rompê-los. A não ser por escolha do dono da casa, ou da pessoa mais considerada que na reunião se achar, deixe que as *apressadas* comecem as quadrilhas; uma senhora discreta deve por isso mostrar-se satisfeita.

⁵ Dos bailes. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 603, 24 jul.de 1855 p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_00603.pdf. Acesso em: 16 nov. 2019.

⁶ Não encontramos o referido artigo na edição de número 598.

Prevenir as pretensões, é desarmá-las, e até muitas vezes, com essas demonstrações de modéstia e fina educação fazem nascer sentimentos de benquerença em corações possuídos de outros bem diferentes.

Os triunfos da vaidade não produzem nada e podem custar muito.

Os vaidosos nunca se fartam de honras, nem de sucessos; porque de ordinário são invejosos; são quase sempre entes aborrecidos na sociedade.

Feliz é a pessoa em quem não falta nenhuma das virtudes que a tornam credora da estima e da amizade de seus semelhantes; mas aquelas, a quem a natureza não deu o dom de apetece-las, e a educação os meios de adquiri-las, nem por isso deixe de praticar os atos que as virtudes prescrevem.

Havendo vontade, e bons desejos, adquire-se por habito aquilo que falta por natureza; essa é a grande vantagem da polidez.

Muitas vezes a força de representar o papel da generosidade, do desinteresse, e da abnegação de si mesmo, consegue-se inspirar estas qualidades. Não é a falsidade que nos faz dissimular nossos defeitos, mas sim a vontade de escondê-los.

Aquele homem, que durante toda a sua vida tivesse conseguido passar por virtuoso entre todas as pessoas com que tem relações, seria virtuoso na realidade.

Acho que ninguém deve se conformar com essa chamada necessidade de ter defeitos, e muito menos com a de confessar que os tem.

Quando qualquer homem diz - sou colérico, estouvado, teimoso, escarnekedor, falador, comilão, senhor absoluto da minha vontade; é o mesmo que dizer - tenho todos estes defeitos, e não fazendo diligência alguma por corrigi-los, deixo-me governar pela minha índole.

Dos Bailes⁷

(Continuação do n. 605⁸)

A música, as luzes, a multidão de gente, os cheiros, o contato com pessoas de diferentes sexos, causam nos *Bailes* uma espécie de embriaguez, de que é necessário haver desconfiança.

⁷ Dos bailes. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 607, 05 ago. de 1855 p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_006007.pdf. Acesso em: 16 nov. 2019.

⁸ Não encontramos o referido artigo na edição de número 605.

Tomem cuidado as *Damas*, para que sua alegria se não torne ruidosa e familiar; este é, muitas vezes, o resultado da bulha⁹ e dos movimentos violentos. O sangue sobe à cabeça, fala-se sem refletir, e obra-se sem consideração.

Um *Cavalheiro* em qualquer baile deve ter muito cuidado em não tirar sempre a mesma Senhora para danças mais de duas vezes, ainda que ela seja a mais bonita, a mais rica ou elegantemente vestida e tenha dado mostras de o estimar. Bem sabemos que há Senhoras, que parecem mais agradáveis do que outras; mas esta espécie de preferência não se deve nunca dar a conhecer; ela faz notar as pessoas, que são objeto desta distinção, e nada fica tão mal como isto é uma Senhora casada ou solteira.

Quando um *Cavalheiro* oferecer a mão a uma *Dama*, ou seja pra dançar, ou em qualquer outra ocasião, nunca oferecerá a palma da mão, mas sim as costas; porque a mão de uma Senhora não deve assentar na de um homem, e sim repousar sobre ela.

Mme. de Sevigné diz, em uma de suas cartas, que visitara todos os momentos de Marselha apoiada no punho do Bispo.

Antigamente oferecia-se o punho, por parecer isto mais familiar, e ainda se oferece hoje, mas não fechado, e sobre tudo não se oferece a palma da mão, o que só convém entre camaradas.

Logo que se tenha acompanhado no seu lugar a senhora, com quem se tenha dançado, deve-se fazer-lhe uma cortesia, e dizer-lhe: - Agradeço à V. Exa. a honra que me fez; acrescentando-se logo a isto: - Quer V. E. servir-se de alguma coisa? A resposta da Dama regula o que deve fazer o Cavalheiro. Se a senhora nada quiser, e não for conhecida, deve este retirar-se.

Pode um cavalheiro ficar junto de uma dama, mas é preciso que tenha com ela intimidade, então lhe permitido conversar, mas de modo que não dê escândalo, pondo-se de maneira que com seu corpo não esconda a pessoa a quem se dirige; porque, se assim o fizer, deixa a dama de ser vista, e as senhoras não perdoam isto, e muito menos se, por não serem vistas, deixam de ser tiradas para a dança, ou para algum passeio recreativo.

O cavalheiro nunca deve valsar sem luvas brancas, e tenha sempre muito cuidado em segurar a senhora sempre pela cintura, mas de modo, e com tal delicadeza, que não amarrote o franzido, as fitas; ou qualquer outro enfeite do vestido. Chegar uma dama muito

⁹ Gritos, barulhos.

ao peito não é de um bom cavalheiro; e certo toda a Senhora delicada deve fugir disto, por muitos motivos; sendo evidente que um homem fino e bem educado, abstem-se, em tudo e por tudo, de unir ao seu o corpo de uma dama, em público, menos ainda se lhe consagra aflição, por muito que deseje mostrar o apreço em que a tem. De sua parte a senhora deve fazer outro tanto, e agradecer com cortesia os obséquios que recebe, fazendo o possível por não ser exigente para com o cavalheiro de que recebe serviços, para que este não tenha motivo para estar sempre a seu lado, ocasiões estas que os homens nunca perdem, muito mais se eles são atirados e matreiros, achando nisso sempre um pretexto para virem muitas vezes se colocar ao lado da dama, que, como já dissemos, deve ser acautelada, principalmente se descobrir no cavalheiro alguma reservada intenção, pelo que nunca lhe deve dar a segurar o lenço, o leque, o ramalhete, o frasquinho de cheiro, nem alguma outra coisa de que ele possa tirar partido; porque raro é o homem, que não interpreta mal este gênero de ocupação, que lhes dão as senhoras, resultando disto, que muitos deles, por mais grosseiros, julgam-se preferidos, e fazem más ausências das moças que assim procedem, muitas vezes na melhor boa fé possível.

Dos Bailes¹⁰

(Continuação do n. 607).

Antigamente ficaria mal à uma Senhora, se conversasse em público com pessoa estranha, e de modo que não fosse ouvida por todos; hoje a civilização moderna tem aberto a proa com franqueza à curiosidade das damas, e dos cavalheiros, permitindo-lhes o passeio e a conversação, na boa fé; porque não se deve supor que em uma reunião de pessoas escolhidas hajam cavalheiros tão pouco delicados que abusam da confiança que neles depositam as senhoras, e aqueles à quem elas pertencem.

Nunca, qualquer que seja a reunião, deve uma Sra. mostrar-se enfadada, para não dar ocasião a que se deseje saber o que ela tem, nem para que fique reputada como grosseira, e incivil. Quando isto dizemos, não queremos que a dama se apresente em público com certo ar sacudido, impróprio de seu estado, mas sim com brando modo, grave, comedida, deixando

¹⁰ Dos bailes. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 608, 07 ago. de 1855 p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1855_00608.pdf. Acesso em: 16 nov. 2019.

passar muitas coisas sem ver, sem indagar, sem querer mesmo saber a causa e a razão de tudo, como por infelicidade às vezes acontece à senhoras, que não podem reprimir a sua natural curiosidade.

O cavalheiro que for ao baile em companhia de qualquer senhora, ou levar senhora em sua companhia, deve ter todo o cuidado na guarda dos objetos que a ela pertencem, oferecendo-os na saída, e fazendo reparos se a *pelissa*¹¹, se o *chale* se a manteleta, ou o capotinho, etc., estão direitos, para que as damas fiquem bem compostas e agasalhadas.

Regra geral, porém: - toda a senhora deve fugir, quando puder, de ter *dares a tomares* com homens que não conhece bem de perto; e se algumas circunstâncias, por não podermos prever, aqui não especificadas, a isso a obrigarem, seja polida, e em extremo comedida.

Pedir a cavalheiros desconhecidos que lhe tragam refrescos, doces, etc., é coisa que se não deve fazer senão em caso de última necessidade.

A compostura de corpo é coisa essencial em uma dama, para que seus modos, e tudo o mais estejam em harmonia com suas palavras.

O ar despejado ou desenvolto, que o seu exterior, sem ela mesma o pensar, será também modesto e natural.

Uma senhora nunca deve fazer coisas, nem dizei-las só para chamar a atenção, nem isso deve nunca desejar conseguir; o seu merecimento deve sobressair espontâneo, e descanse na certeza de que os homens saber julgar de tudo pelas aparências.

A moça, que tem ares de honesta, é honesta; a que é sonsa, ou caprichosa, ou numa ou outra ocasião deixa perceber o natural da sua índole, e para logo é julgada pelos entendedores, e colocada no lugar que justamente merece.

O cavalheiro civil sabe entreter as senhoras, obsequiá-las, tirar partido de suas respostas, segundo as questões que lhe propõe, e isto o faz querido delas e muito desejado. Sabemos que não é coisa fácil saber um homem todas as etiquetas, toda a política, toda essa linguagem dos salões; mas a prática de qualquer coisa faz entrar nos mistérios dela, assim como o uso do cachimbo faz a boca torta.

Se a função não parecer boa a qualquer convidado; se não ficar satisfeito com ela; o verdadeiro é nunca dizer mal, nem das pessoas, nem das coisas, por muito más que tais pessoas; e tais coisas lhe pareçam.

¹¹ Referente a bordado.

ANEXO E - A Dança¹²

Este entretenimento, tão antigo como o mundo, tão variado como as épocas, tão geral como a língua, será sempre no campo e nas cidade o melhor e mais interessante, o mais alegre e algumas vezes o mais perigoso dos movimentos. Uns dançam pulando, outros passeando, outros gritando, outros rindo, alguns saracoteando e todos com um único fim - o divertir-se. Desde a mais desenfreada das bacchanaes, da polka, mazurca e saltos horríveis dos vallachos, até a mais sedutora das danças nacionais dos espanhóis, dos *gitanos*, do fadinho brasileiro, e até a mais desenxabida contradança sonífera dos franceses, ou o voluptuoso *cancan* tão generalizado, é a dança um prazer para muitos, um recreio para alguns, um desenfado para outros e um meio para todos.

Nos países glaciais, frios, temperados, quentes e ardente, dança-se.

Nos palácios, nos castelos, nas praças, nas casas dos ricos e pobres, nas águas furtadas, nos hotéis, nas hospedarias, dança-se; e também se dança nas choupanas, e sobre a relva.

Dança-se de dia, de noite, ao luar, mas jamais às escuras.

Dança-se por toda parte, entre mouros e cristãos, entre pequenos e grandes, entre pobres e ricos, entre nobres e plebeus, entre rapazes, raparigas, homens e mulheres.

Dança-se por amor, por capricho, por vaidade, por orgulho, por mania, por desenfado, por costume, por gosto e tom, por obrigação, por obediência, por dedicação, e também se dança por mero passatempo, ou com segundas intenções.

Dançam as mulheres bonitas, as feias, as sofríveis, as enjoadas, as espirituosas, as magras, as gordas (e estas dançam muito!) as pretendentes, e oh! Céus! também dançam - as velhas!

Dançam os homens belos, os feios, ternos, os apaixonados, os sedutores, os romancistas, os poetas os literatos, os jornalistas, os gordos, os magros, os engraçados e os desgraçados; e até também dançam - os médicos!

Para a dança não há classe privilegiada; não há idade preferida: tudo que tem pernas, dança.

¹² A dança. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 27, 27 jan. 1854, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1854_00027.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

Aqueles que não querem dançar hoje são homens aborrecidos, pesadões, mágicos e tocadores de rapé, fora do gosto e da moda, e portanto cometendo um crime contra a melhor disposição social.

Na dança há a entrevista: há o momento de emprazamento, a resposta breve à ligeira pergunta, a facilidade de comunicar um pensamento ou capricho, e também (é verdade) a facilidade de dizer uma asneira, com honras de dito espirituoso.

No século atual, em que de tudo se tira partido e se aproveita o tempo, a dança até serve à política e à diplomacia. O pretendente político dança negligentemente, afetando desinteresse, e muita cortesia parlamentar. O diplomata observa estritamente as regras do galanteio e de uma polidez que é só dele, tipo ao qual se não podem referir outras espécies. O político busca captar a atenção por sua excentricidade; o diplomata, acostumado ou que vai acostumar-se a trocar notas, troca olhadelas e sorrisos. Aquele faz sair do salão, por meio da dança, a sua popularidade; este faz consistir no salão a existência do seu mundo.

Os pretendentes de ambos os sexos não desperdiçam o seu tempo. A contradança é a sua correspondência, avançando lentamente vão com os olhos e fisionomia suplicando; recuando vão decifrando a resposta; e dando as mãos, imprimindo o selo de seus sentimentos do momento. Para estes, a dança, é o mais eficaz dos meios; fala-se nela com mais meiguice, e dá-se um - sim - com mais coragem; ou um apertar de mão dos mais ternos, dos mais magnéticos que é possível. Roubaí às mulheres a contradança, que elas começaram logo a sofrer de hipocondria, de histerismo e de outras irritações nervosas. Já se lá foi o velho tempo dos enfadonhos minuets e contradanças inglesas sensaboria, nem gosto, nem fim digno de menção.

Os que procuram com avidez a civilização que não acharam nem da casa paterna, nem na escola, nem na vila, iniciam-se logo na dança; e a dança tem a pasmosa facilidade de desempoeirar muitos que viveriam na obscuridade, se não ilustrassem dançando. Quem pode contestar o prende progresso e valimento da atualidade: em outras eras entrava a ilustração só pela cabeça, hoje vai-se mais longe, começa-se a estudar com as pernas. E porque não com as pernas também? Seria uma horrorosa preferencia a um exclusivo inaudito na atualidade. Já que nascemos todas com pernas, empreguemo-las todos: por isso que com cabeça nem todos nascem. Tem-se visto cabeças lindas de formosíssimas mulheres que não valem um lindo e mimoso pezinho, sedutoramente calçado de borzeguin

de cetim! Tem-se visto mulheres de muito espírito e com pés tão desconformemente britânicos que não tem metade do merecimento de uma dançarina de nenhum espírito, mas de lindas pernas torneadas! se os pés são a base do corpo; está entendido que o corpo lhe deve muito de seu merecimento; eles que sustentam todo esse edifício de beleza são mais que muito importantes. Deve pois para muitos, e muitos naturalmente ser axioma, quando se diz, que a civilização também começa pelos pés, já que o coração hoje representa um papel muito esdrúxulo e secundário.

As mascaradas sem dança seriam aborrecidas representações; assim tão aborrecidas, como as do teatro de S. Pedro de Alcantara sem as sedutoras dançarinas que constituíam sua superioridade. O galope infernal, a dança desenfreada, *cancan*, etc., são nos bailes mascarados a alma do prazer dessas noites embriagadas, sem nome, e que infelizmente passam com a rapidez de um carro a vapor, variadas e cheias de recordações que devem sempre viver dentro da memória daqueles que tiveram a felicidade de agarrar-se à um dominó, ou demônio transvestido, para infernarem-se uma noite inteira! Sublime prazer! Sob uma máscara a dança é frenética, indenizada, loucas há o poder lançar para longe os cuidados materialísimos da vida.

A dança, a dança! essa entidade proclamada por milhões de povos, e sancionada pelo prazer geral, é o melhor guia para o foco de tudo quanto a sociedade tem de mais interessante; por meio dela narcotizamo-nos, esquecemo-nos, entregamo-nos nos braços de todas as ninfas do jardim terrestre e sentimos com ela todo o vigor de nossa existência cercada de carícias, encantos, realidades! A dança é a expressão da democracia dos sexos.

Mas das danças - a valsa! que dissei, vós todos ébrios de prazer e de louca vertigem!? A valsa é o laço mais amoroso e mais terno que jamais inventarão homens. Lord Byron amava a valsa; todos os poetas preferiam sempre a valsa a todos os prazeres. Comparativamente, a contradança é monótona, fria, menos expressiva, menos entusiasmada. A valsa, ao contrário, é um complexo estreito e ardente, um turbilhão de ansiosa alegria, um movimento insólito e imenso como a torrente de uma cratera, redemoinhando ao infinito. Na valsa não falais, suspirais; não gozais passivamente, exultais de amorosíssima loucura; vossa alma, vosso coração, vossa cabeça, tudo gira, tudo corre, tudo se apressa, tudo dispara para ir concentrar-se no íntimo de vossas articulações afadigadas que comprimem e seguram a cintura mágica da deusa que adorais, por quem expirais nesse tumultuoso ardente movimento! Valsai, e

sentireis acender em vós o fogo do entusiasmo. Ninguém mais no mundo existe como vós e a vossa companheira; voais ambos ás regiões mais altas: partis ambos do mundo dos homens e caminhais velozes como o raio para o seio das fadas: ilusões, esperanças, desejos, gozos, tudo corre convosco, vos persegue, vos invida, vos atira nesse espaço imaginário. Parastes!? Atendei à respiração ansiosa da vossa fada, não fala, anseia; não responde, sorri-se, não sente o mundo, sente-vos, ama-vos, magnetiza-vos, impele-vos de novo, incessantemente, sem fim, até que uma voz roufenha e materialissima grita: basta! Cais do vosso mundo; mas o abraço já o destes; o prazer já o sentistes; o gozo já o tivestes. Ao outro dia quando virdes esse ente, que vos fez sonhar, e que debuxastes com as vivas cores dos anjos, será apenas uma figura intoxicada pelo cansaço, empaledecida pela vigília, consumida e mirada pela modéstia; cachetica e magra, marchando lentamente para um próximo futuro, ela, essa mulher a quem o vosso prazer matou, irá, cadáver ambulante, mirrando-se até a última de suas fibras; e em pouco, a mocidade colorida dos dezessete anos será representada pela figura acurvada da decrepidez prematura. Tanto prazer ontem!... hoje apenas a ruína — a maldição! Tanta festa ontem!... Tanto luto e melancolia hoje! —

A dança que vos levava ao altar do prazer, da distração, do descuidoso viver, conduziu-vos, sem saberdes, também ao caminho do tumulto. Parais então... mas já dançastes! Parais então, refletis, arrependei-vos... mas já vos inervastes na dança!

Os anos correm para o desengano e decrepidez, assim como a dança, que rápida vos conduz ao auge da alegria, e rápida vos leva à fadiga, ao enfraquecimento.

ANEXO F - "A valsa pulada" de José Joaquim Goyano.

109

A VALSA PULADA
COMPOSTA PELO SR.
JOSÉ JOAQUIM GOYANO
PARA SER CANTADA E DANÇADA NO SEGUNDO ACTO DA OPERA
DO SR. F. C. DA CONCEIÇÃO
O CASAMENTO E A MORTALHA
NO CÉU SE TALHA
ARRANJADA DEPOIS
PARA PIANO
PELO MEU ALTER
LITHOGRAPHADA NA OPTICENA DO SR. F. J. LOPES, RUA DA PUDA N. 213
Distribuida GRATIS aos Assignantes
MARMOTA NA CORTE.

RIO DE JANEIRO
TYP. DA EMPREZA — DOUS DE DEZEMBRO — DE PAULA BRITO
IMPRESSOR DA CASA IMPERIAL.
1851.

B
S-I-11
193

VALSAS

de

JOSE JOAQUIM GOYANNO.

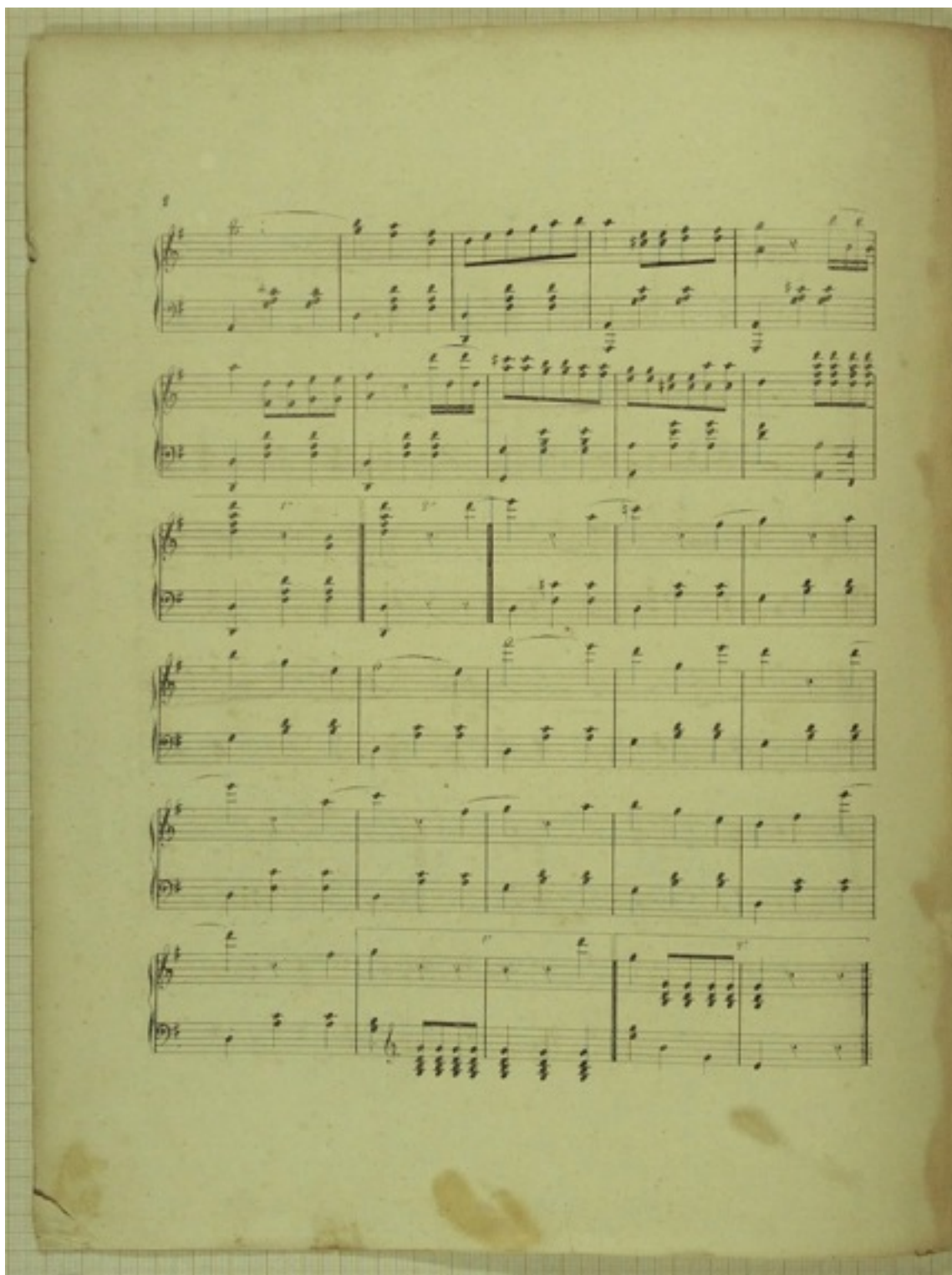
both by P. J. Depuehne & Agudo Wm. 1770 St. C.

1856

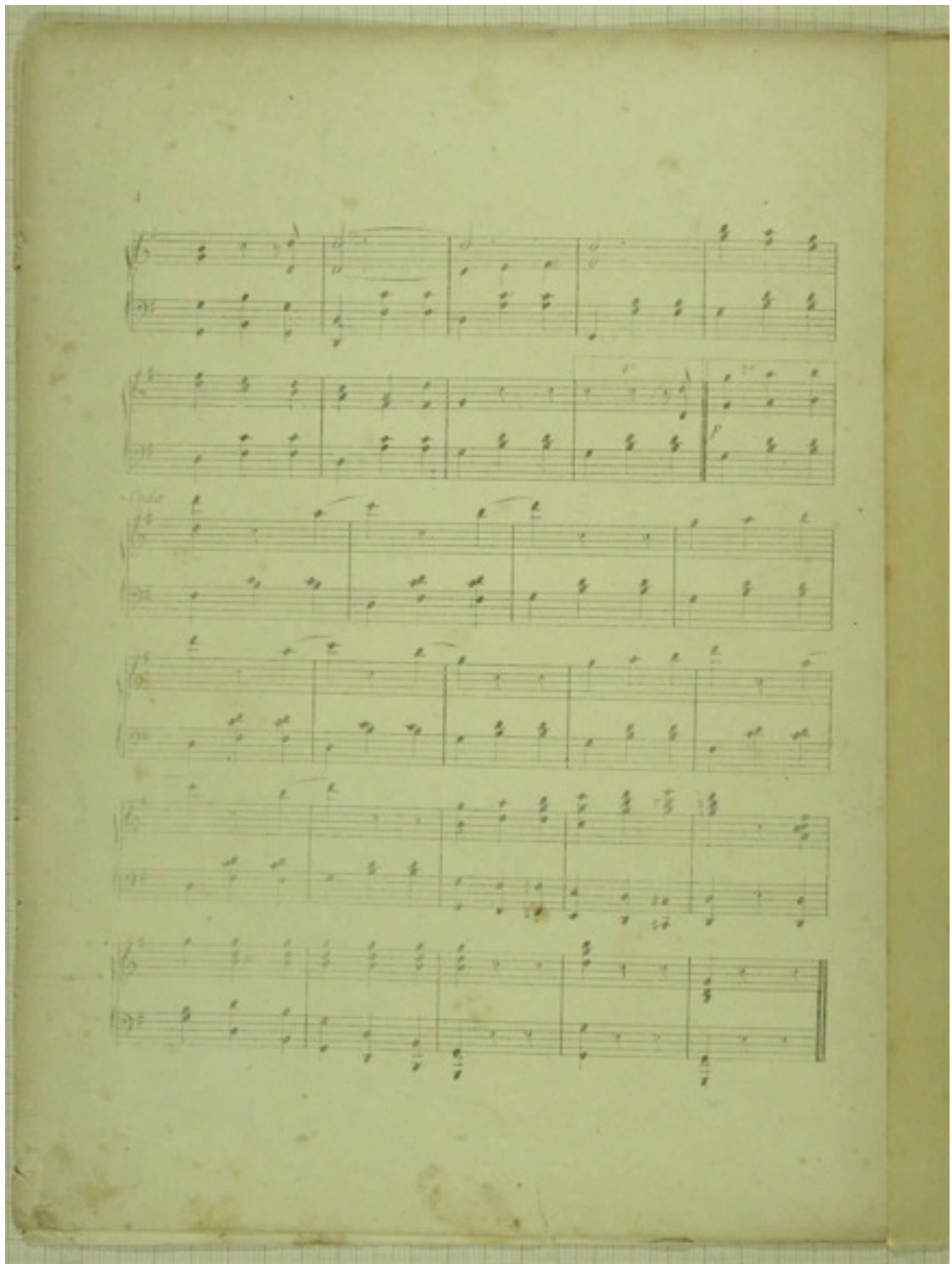
4^o
PIANO



33310 67



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains six systems of music, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first system is marked with a '2' in the left margin and a '5' in the right margin. The music features various note values, rests, and chordal structures. There are some stains and foxing on the paper, particularly at the bottom.



Valsas

Lith.de F. J. Lopes, Rua d'Ajuda, nº 213 A. Pinto F.

1851

José Joaquim Goyanno

1^a
PIANO

p

11

1. 2. *p*

21

29

36

47

1. 2.

55
2^a
f

64

72

83

93

103

ANEXO G - "A Moreninha" de Geraldo Antônio Horta.

Violão e 2.ª violoncelo com a. Movimento em Corte
A MORENINHA
Dedicada a Ex.ª Sr.ª D.ª Maria José Braga, filha de Gaudêncio Álvares, Moço

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of several staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *pp*. There are also some handwritten annotations and a large green letter 'B' at the bottom. The paper has some wear and tear, particularly at the edges.

ANEXO H - "O Anjo dos Meus Sonhos" de Geraldo Antônio Horta.

Violão N.º 7 distribuído com o Marmelo na Corte
O ANJO DE MEUS SONHOS
Composta e Dedicada ao Sr. Sr.º Jorge Henrique Casapora em 1956 G. A. Horta

VIVO

Cm. Gradua

51

1956 G. A. Horta

O ANJO DE MEUS SONHOS

Valsa nº 7 distribuida com a Marmota da Corte

Composta e Dedicada ao JU.^{mo} Sñr. Jorge Henrique Cussen por seu am.^o G. A. Horta

Vivo

p *cresc.*

9

p 1. 2.

17

8 *Com Grasia p*

25

8 *loco* *ff*

ANEXO I - "Cândida" de Geraldo Antônio Horta.

1152

CÂNDIDA

Valsa N.º 2 distribuída com a Marmota na Corte
Composta e dedicada ao III.º Sr. Cândida Soares de Mello no dia de seu Aniversário por G. A. Horta

Allegretto *doto* *lento* *lento* *comune* *Allegretto*

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics, and performance instructions. Key markings include:

- pp* (pianissimo) in the second system.
- pp* *meno* *tempo* in the second system.
- lento* above the fourth system.
- CODA** marking above the fourth system.
- Allegromento* below the fourth system.
- dolo* (dolce) below the fourth system.
- pp* *meno* in the sixth system.
- pp* *meno* *pp* in the sixth system.

A circular library stamp is visible in the bottom left corner, and the number 233.104 is written at the bottom center.

Candida

Valsa n° 9 distribuída com a Marmotana Corte

Composta e dedicada ao II.º Sr. Candido Soares de Mello no dia de sem Consórcio por G.A. Horta

Alegremente

Musical notation for measures 1-9. The piece is in 3/4 time and D major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. Dynamics include *dolce* and *f*.

Musical notation for measures 10-17. The right hand continues the melodic theme, ending with a sixteenth-note flourish. The left hand maintains the chordal accompaniment.

Musical notation for measures 18-25. Measures 18-20 feature triplets in the right hand, marked *A piacere*. A first ending bracket spans measures 21-25, marked *loco*. The left hand continues with chords.

Musical notation for measures 26-33. Similar to the previous system, measures 26-28 contain triplets. A second ending bracket spans measures 29-33, marked *loco*. The left hand continues with chords.

Musical notation for measures 34-41. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sempre*. The left hand continues with chords, including some triplets.

43

f *ligiero*

50

57

f *pp scherz.* *ligiero*

64

71

loco *CODA* *f* *Alegremente*

79

dolce *f*

87

1.

ff e sempre

96

Presto

pp

Fim

ANEXO J - "O Amor Paterno" de Francisco José Lopes.

Salva N.º 1 distribuída em a. Marnochia no 1.º de
O AMOR PATERNO
Composta por Francisco José Lopes, e Dedicada as suas Filhas.

PIANO

B

BIBLIOTECA DE ARCADES
323103/17

O Amor Paterno

Valsa nº 1 destribuída com a Marmotana Corte
Composta por Francisco Jozé Lopes, e Dedicada as suas Filhas.

The first system of music (measures 1-5) is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

The second system (measures 6-12) continues the piece. It includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the system, while the second ending leads to the next system. A diamond-shaped fermata is placed over the final note of the first ending.

The third system (measures 13-17) features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure. The right hand has a more active melody with sixteenth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is shown with a dashed line in the final measure.

The fourth system (measures 18-23) returns to the original key signature of one flat. The right hand melody continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a double bar line.

The fifth system (measures 24-25) is the final system on the page. It ends with a double bar line and the instruction *D.C.* (Da Capo), indicating a repeat of the first system.

ANEXO K - "Os Laços do Hymeneo" de Francisco José Lopes.

Composta por F. J. Lopes, e Dedicado a sua Consorte

PIANO.

OS LAÇOS DO HYMEÑO.

Fin

B

Fin

Os Laços De Hymeneo

Valsa nº 5 destribuída com a Marmotana Corte
Composta por F. J. Lopes, e Dedicada a sua Consorte

Measures 1-7 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with trills and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Measures 8-12. Measure 8 is marked with a repeat sign. Measure 9 features a forte (*sfz*) dynamic with a crescendo hairpin. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a final forte (*f*) chord.

Measures 13-17. Measure 13 is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) hairpin. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 18-22. The music continues with a piano (*p*) dynamic and features several accents (*>*) over notes in both hands.

Measures 23-27. The music continues with a piano (*p*) dynamic and features several accents (*>*) over notes in both hands.

29

tr

f

p

f

Fim

ANEXO L - "O Amor Perfeito" de Francisco José Lopes.

Lista N.º 4 Distribuída com a Marmosca, na Corte.
O AMOR PERFEITO
Composta por F. J. Lopes, e dedicada a sua Pnsorde.

PIANO

B

BIBLIOTECA NACIONAL
Lisboa

O AMOR PERFEITO

Valsa n° 4 com a Marmota na Corte

Composta por F. J. Lopes, e Dedicada a sua Consorte.

PIANO *p*

The first system of the piano score for 'O Amor Perfeito' is in 3/4 time and B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

5 *Fim* *f*

The second system continues the piece, starting at measure 5. It concludes with a double bar line and the word 'Fim' (End) in italics, followed by a forte (*f*) dynamic marking.

10

The third system begins at measure 10. The melodic line in the right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand accompaniment remains consistent.

14

The fourth system starts at measure 14. The right hand features a more active melodic line with slurs and ties, while the left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

18

The fifth system begins at measure 18. The right hand continues with eighth-note melodic patterns, and the left hand accompaniment includes accents (>) over certain notes.

21

Musical score for measures 21-25. The piece is in B-flat major (one flat). Measure 21 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a chordal accompaniment. Measure 22 continues the eighth-note pattern. Measure 23 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 24 has a half note in the treble. Measure 25 ends with a piano (*p*) dynamic marking.

26

Musical score for measures 26-29. The treble clef features a melodic line with slurs and accents. The bass clef provides a steady accompaniment. Dynamic markings include piano (*p*) in measures 27, 28, and 29.

30

Musical score for measures 30-33. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a chordal accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) leading to *f* (forte) in measure 32, and *p* (piano) in measure 33.

34

Musical score for measures 34-37. The treble clef features a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a chordal accompaniment. Measure 37 ends with a fortissimo (*sfz*) dynamic marking.

38

Musical score for measures 38-41. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a chordal accompaniment. Measure 40 includes a triplet of eighth notes. Measure 41 ends with a fortissimo (*f*) dynamic marking and a D.C. (Da Capo) instruction.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top left, there is a circular stamp with the letter 'R' and another circular stamp that reads 'BIBLIOTECA NACIONAL' and 'MUSEU NACIONAL'. The title 'VALSA' is written in a decorative font, followed by 'A FLOR DA ESPERANÇA' in a similar style. Below the title, there is a line of cursive text: 'Escrita em Lisboa no dia 16 de Janeiro de 1835'. Underneath that, it says 'Por Francisca Pinheiro d'Aguiar.' The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass clef. The first system has four measures, the second has four measures, and the third has four measures. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of two staves each. The notation is written in black ink on aged, yellowish paper. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in the second system, and *poco* (poco) is written in the third system. A circular library stamp is present on the left margin, partially overlapping the first system. The stamp contains the text "BIBLIOTHEQUE" at the top, "MUSIQUE" on the right, and "1877" at the bottom. The page number "225" is printed at the bottom right of the page.

Valsa

A Flor da Esperança

Dedicada ao II^{mo} Inocêncio Baptista Siqueira Rêgo

Feita no dia 16 de Janeiro de 1853

Francisca Pinheiro d'Aguiar

The first system of the musical score, measures 1-5. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the musical score, measures 6-10. Measure 6 begins with a trill (tr) on the treble staff. Measures 9 and 10 feature triplets in both staves. A repeat sign is present at the end of measure 10.

The third system of the musical score, measures 11-14. Measures 11, 13, and 14 contain triplets in the treble staff. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system of the musical score, measures 15-19. Measure 15 starts with a triplet in the treble staff. Measure 17 features a trill (tr) on the treble staff. The system concludes with a repeat sign.

The fifth system of the musical score, measures 20-22. Measure 20 includes a dynamic marking of *p cresc.* (piano crescendo) in the bass staff. Measure 22 features a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The system ends with a repeat sign.

24

Musical score for measures 24-28. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 24 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth-note runs, and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 25 continues the eighth-note runs in the treble and has three chords in the bass. Measure 26 has a repeat sign in both staves. Measure 27 has a treble clef with a half-note chord and eighth-note runs, and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 28 has a treble clef with a half-note chord and eighth-note runs, and a bass clef with a quarter note and two chords. A slur covers the eighth-note runs in measures 27 and 28.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 30 has a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 31 has a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a quarter note and two chords. A slur covers the eighth-note runs in measures 29 and 30.

32

Musical score for measures 32-35. Measure 32 has a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 33 has a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 34 has a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a quarter note and two chords. Measure 35 has a treble clef with a quarter rest and a bass clef with a quarter note and two chords. Slurs are present over the eighth-note runs in measures 32 and 34.

JORNAL DAS SENHORAS
AS LAGRIMAS DA AMIZADE
Composta pela Ex.^{ma} Sr.^a D. Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo.



Moderato

VALSA.



As Lagrimas Da Amizade

Composta pela Exma. Snra. D. Emília Dulce Moncorvo de Figueredo

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 1 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measures 2 and 3 feature a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 4 begins with a forte (*f*) dynamic. The bass line consists of chords and single notes.

Musical notation for measures 5-10. Measure 5 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 6 has a piano (*p*) dynamic with a sharp sign in the bass line. Measure 7 has a forte (*f*) dynamic. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes. Measure 9 has a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes. Measure 10 ends with a repeat sign. The bass line continues with chords and single notes.

Musical notation for measures 11-17. Measure 11 has a forte (*f*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes. Measure 14 has a forte (*f*) dynamic. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic. Measure 17 ends with a repeat sign. The bass line continues with chords and single notes.

Musical notation for measures 18-23. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic. Measure 21 has a piano (*p*) dynamic. Measure 22 has a piano (*p*) dynamic. Measure 23 ends with a repeat sign. The bass line continues with chords and single notes.

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 has a piano (*p*) dynamic. Measure 25 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with the instruction "D.C." (Da Capo) and "FIM" (Fim). The bass line continues with chords and single notes.

CANDINHA.
VALSA DO JORNAL DAS SENHORAS.
Composta per Noronha.



PIANO.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of two staves each. The notation is written in black ink on aged paper. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings: 'Fin' is written in the middle of the fifth system, and 'D.C.' (Da Capo) is written at the end of the sixth system. The handwriting is clear and legible, with some minor ink smudges and a small stain on the paper.

ANEXO P - "Valse" de Charles Bercieux.

6

VALSE
PAR
CHARLES BERCIUUX.

PIANO.

25

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef contains a harmonic accompaniment of chords. A dynamic marking of *crca.* is present in the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic structures in both staves.

Third system of musical notation, including a repeat sign in the bass staff and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Fourth system of musical notation, featuring a *ppp* dynamic marking and a *Legno* instruction above the treble staff.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a *ppp* dynamic marking and a double bar line.

JORNAL DAS FAMILIAS.

LES BORDS DE LA SAÔNE.

GRANDE VALSE,

PAR **ERNEST GAILLARDY**, OP. 95.

Fermamente.

INTRADA.

f

rallentando.

P leggero.

1.
2.

Maio de 1867.
5^o Anno.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include a forte (*f*) marking at the beginning, a *crescendo.* marking over the middle section, and a piano (*p*) marking at the end.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff has a bass line with chords. A forte (*f*) marking is present in the lower staff.

The third system consists of two staves. The upper staff features a dense texture of chords. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include a piano (*p*) marking and a *dimin.* (diminuendo) marking.

Delicatamente.

Rit. 2.

The fourth system is marked *Delicatamente.* and *Rit. 2.* It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with chords. A piano (*p*) marking is present.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with chords. A piano (*p*) marking is present.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include a piano (*p*) marking and a *cresc.* (crescendo) marking.

3

p *f* *p* *f* *p*

p *p* *p* *p* *p*

p *p* *ff*

Leggiero.
No 5. *p*
Ped Ped Ped Ped Ped

Ped

ff ^ ^ ^ ^ ^

23

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system begins with the instruction *f con espressione.* The second and third systems continue the musical piece. The fourth system is labeled "No. 4." and includes the instruction *P leggiero.* The fifth system concludes the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

f *p leggiero.*

f sostenuto.
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped *

№ 5
CODA.

This page of musical notation consists of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of 19th-century piano literature, featuring dense chordal textures and rhythmic patterns. The first system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes the instruction *ben marcato il basso.* (well marked the bass). The second system features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata over a measure in the bass staff. The third system also features a dynamic marking of *ff*. The fourth system includes a fermata over a measure in the bass staff. The fifth system features a dynamic marking of *f*. The sixth system concludes with dynamic markings of *ff*, *f*, *ff*, and *f* across the measures, ending with a double bar line.

1

JORNAL DAS FAMILIAS

GERTRUDE

GRANDE VALSE.

par

L. PASCAL GERVILLE.

INTRODUCTION.

Deciso, ff

dolce legato.

rallent.

Setembro de 1868
81 ANNO

2

VALSE. *tempo animato.*

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is titled 'VALSE' and is marked 'tempo animato'. The first system begins with a forte (ff) dynamic and includes accents (^) and a piano (p) dynamic marking. The second system also features a forte (ff) dynamic and a piano (p) dynamic marking. The third system includes a forte (ff) dynamic. The fourth system is marked piano-piano (pp). The fifth system includes first and second endings. The sixth system concludes the piece.

3

3^a - - - - -

3^a - - - - - *con grazia.* *p*

8^a - - - - -

4

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. The notation is in a single system with a treble and bass clef. The first system starts with a *pp* marking. The second system starts with a *ff* marking. The third system has a *f* marking and ends with a *pp* marking. The fourth system has a *f* marking. The fifth system has a *f* marking. The sixth system has a *f* marking.

Musical notation for the first system, featuring piano accompaniment with chords and melodic lines in both hands.

CODA.

Presto.
brilliant

Musical notation for the CODA section, marked "Presto. brilliant", showing a more rhythmic and technically demanding passage.

Musical notation for the second system, continuing the piano accompaniment.

Musical notation for the third system, continuing the piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, continuing the piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, continuing the piano accompaniment.

3^a - - - - -
accel.

3^a - - - - -

3^a - - - - -

crec.

3^a - - - - -
brillant.

ff

ANEXO S - "Valse" [n. 1] de Melle. Félice Grossard.

V A L S E

PAR
M^{lle} FÉLICIE GROSSARD.

à M^{lle} la Comtesse de BOTHEREL.

PIANO.

FIN.

28

The first system of music consists of four measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system contains four measures. The right hand continues the melodic development, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present above the right hand in the final measure.

The third system spans four measures. It includes a first ending bracket over measures 10 and 11, and a second ending bracket over measures 11 and 12. A dynamic marking of *p* is located below the right hand in measure 11.

The fourth system consists of four measures. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with a steady accompaniment.

The fifth system contains four measures. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand provides accompaniment with chords and moving lines.

The sixth system consists of four measures. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

ANEXO T - "Valse" [n. 2] de Melle. Félice Grossard.

8

V A L S E .

par *M^{lle} F. GROSSARD.*

a Madame Hyacinthe de WALDEN.

PIANO.

93

Muzik-Verlag in Berlin, G.

6

VALSE

PAR
M^{lle} Félicie GROSSARD.

à M^r Clément de POURQUENEY.

INTRODUCTION

VALSE.

32

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal textures in the treble and eighth-note accompaniment in the bass.

Third system of musical notation, showing a continuation of the harmonic and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, introducing a melodic line in the treble staff with a slur and an accent mark over a note.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble staff with a slur and an accent mark over a note.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase in the treble and a final accompaniment line in the bass.

The first system of music consists of four measures. The right hand begins with a half note chord, followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord with an accent (^) above it. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system consists of four measures. The right hand features a quarter note chord with an accent (^) above it, followed by a quarter note chord with an accent (^) above it and a slur over the notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The third system consists of four measures. The right hand has a half note chord followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord with a slur over the notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system consists of four measures. The right hand has a half note chord followed by a quarter note chord with a slur over the notes, and then a quarter note chord with a slur over the notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The fifth system consists of four measures. The right hand has a half note chord followed by a quarter note chord with a slur over the notes, and then a quarter note chord with a slur over the notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The word "crescendo." is written in the right hand part in the fourth measure.

The sixth system consists of four measures. The right hand has a half note chord followed by a quarter note chord, and then a quarter note chord with a slur over the notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic marking "f" (forte) is present in the first two measures.

Paris Imp. D. Machelet, 6 rue du Hazard Richelieu

ANEXO V - "Margarida" de Ernesto Poignée.

BIBLIOTECA NACIONAL e PUBLICA
— 1913 —
RIO DE JANEIRO

MARGARIDA

VALSA para PIANO por ERNESTO POIGNÉE
Op. 2.

VALSA
p *Gratioso.*

24

This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system includes a dynamic marking of *f*. The third system also includes a dynamic marking of *f*. The fourth system includes dynamic markings of *f* and *mf*. The fifth system includes a dynamic marking of *f*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5) above the notes. The bass line is primarily composed of chords and single notes, while the treble line features more complex melodic patterns with slurs and accents.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The notation includes various musical elements such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system shows a series of chords in the bass and a melodic line in the treble with fingerings 1-2-3-4 and 5. The second system begins with a *Grazioso.* marking and includes dynamic markings of *f*, *dim.*, and *p*. The third system features a *p* marking followed by an *f* marking. The fourth system starts with an *f* marking and ends with a *p* marking. The fifth system includes a *f* marking and concludes with a repeat sign and first/second endings. The page number 24 is located at the bottom left.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, including fingerings 1, 2, 4, and 3. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords.

The second system continues the musical piece. The upper staff has notes with fingerings 3, 2, 2, 4, 1, and 3. The lower staff continues the chordal accompaniment.

The third system features a vocal line in the upper staff with the lyrics "cres - cen - do." and "ff dim." written below it. The lower staff continues the piano accompaniment. Fingerings 4, 1, 2, 1, 2, 4, and 2 are indicated above the notes.

The fourth system shows the continuation of the piano accompaniment in the lower staff, with the upper staff containing rests.

The fifth system continues the piano accompaniment. The upper staff has notes with fingerings 2, 2, 4, and 1. The lower staff continues the chordal accompaniment.

The sixth system concludes the piece. The upper staff has notes with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, and 2. The lower staff ends with a final chord. The piece concludes with a double bar line.

D.C.

Michelet imp. rue du Haard 6.

ANEXO W - "Rosa" de Ernesto Poignée.

JORNAL DAS FAMILIAS

ANNO VII NOVEMBRO de 1869

ROSA

VALSA para PIANO por ERNESTO POIGNÉE.

Op. 1.

VALSA *mf*

24

leggiero.

cres - cen - do. *ff dim.*

3

The image shows a page of musical notation, likely for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *dolce*. The page is numbered '3' in the top right corner.

6

The image shows a page of musical notation for piano and voice. It consists of six systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment and a single staff for the voice. The piano part features a complex harmonic texture with many chords and some melodic lines. The voice part has lyrics written below the notes. The lyrics are: "eres - cen - do." in the third system and "eres - cen - do." in the sixth system. Dynamic markings include *f*, *p*, and *f dim.*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. The page number "6" is in the top left corner. At the bottom right, there is a signature "D.C." and the number "14".

eres - cen - do.

eres - cen - do.

f *p*

f *p*

f dim.

D.C.

14

JORNAL DAS FAMILIAS.
BIBLIOTHECA NACIONAL e PUBLICA
—DO—
GRANDE VALSA RIO DE JANEIRO
por
ESTEVÃO SHAMROCK.

PIANO. *p*

cres.

f

4.^o Anno. - Janeiro de 1866.

14

ANEXO Y - "Valse Villageoise" de Etienne Shamrock.

VALSE VILLAGEOISE

pour Piano

par

ETIENNE SHAMROCK.

PIANO

The first system of musical notation for the piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music starts with a repeat sign and a first ending bracket. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The first system contains five measures.

The second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of two staves (treble and bass clef) and contains five measures.

The third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of two staves (treble and bass clef) and contains five measures.

The fourth system of musical notation, continuing from the third system. It consists of two staves (treble and bass clef). The word "FIN." is written above the treble staff in the second measure. The system contains five measures.

The fifth system of musical notation, continuing from the fourth system. It consists of two staves (treble and bass clef). The system contains five measures and ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Imp: Machelet, R. du Bassat 16.