



Volume I

# O CANCIONEIRO DOS PERIÓDICOS da Fundação Biblioteca Nacional

∫ 1842-1922 ∫

Estudo e edição crítica

**Alberto José Vieira Pacheco**

Volume I

**O CANCIONEIRO DOS PERIÓDICOS**  
**da Fundação Biblioteca Nacional**

∫ 1842-1922 ∫

COLEÇÃO RODOLFO GARCIA  
Volume 46 (1)

**REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**  
Presidente da República **Jair Bolsonaro**  
Ministro do Turismo **Gilson Machado**  
Secretário Especial da Cultura **Mario Frias**

**FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL**  
Presidente **Luiz Carlos Ramiro Júnior**  
Diretora Executiva **Maria Eduarda Marques**  
Centro de Pesquisa e Editoração **Iuri Lapa**  
Coordenação de Editoração **Claudio Cesar Ramalho Giolito**

Volume I

# O CANCIONEIRO DOS PERIÓDICOS da Fundação Biblioteca Nacional

∫ 1842-1922 ∫

Estudo e edição crítica

**Alberto José Vieira Pacheco**

Rio de Janeiro



2022

Coordenação de Editoração  
Av. Rio Branco, 219, 5º andar  
20040-008 – Rio de Janeiro/RJ  
editoracao@bn.gov.br | www.bn.gov.br

Confira outras publicações da  
Fundação Biblioteca Nacional



Editora **Elizete Higino**  
Produção Editorial **Paula Rocha Machado | Simone Muniz**  
Preparação de Originais e Revisão **Paula Rocha Machado**  
Revisão de Provas **Paula Rocha Machado**  
Projeto Gráfico, Diagramação, Tratamento de Imagens e Capa **Eliane Alves**  
Assistente Editorial **Janilda Rodrigues de Souza**

---

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

---

P116c

Pacheco, Alberto José Vieira, 1973-

O cancionero dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional : 1842-1922 : volume 1 / estudo e edição crítica Alberto José Vieira Pacheco. – Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 2022. 160 p. ; 28 cm. – (Coleção Rodolfo Garcia ; v. 46)

Inclui bibliografia e índice.

ISBN 978-65-5940-004-1

1. Música popular – Brasil. 2. Partituras. I. Biblioteca Nacional (Brasil) II. Título. III. Série.

CDD- 780.981

---

Ficha Catalográfica elaborada pela Divisão de Ampliação de Acervo, do Centro de Processamento e Preservação da Fundação Biblioteca Nacional.

*Oh! fora preciso ouvi-la!... e também fora preciso ver essa moça que cantava, assentada debaixo de copada mangueira... essa moça bela... pálida... vestida de branco... semelhante talvez à imagem vaporosa que a imaginação escaldada do viandante noturno vê à porta do templo solitário... ou curvada sobre a campa de um finado... essa moça, cuja voz tinha um não sei quê de tão sutil... tão melancólico... tão sobre-humano talvez, que retinia no âmago do coração, e nos seios da alma!...*

(*O moço loiro*, Joaquim Manuel de Macedo, 1845)



# Agradecimentos

À Fundação Biblioteca Nacional pela bolsa de Pesquisador Residente (PNAP-R), que possibilitou a pesquisa documental que deu origem a esta publicação.

À Wanessa Paiva, ao Phellipe Marcel, ao Thiago Souza, ao Leonardo Davino, à Kátia Michelin, ao Marcelo Monteiro e ao Rodolpho Amaral, amigos e colegas de pesquisa nessa biblioteca, pelas conversas revigorantes e por terem se tornado uma rede de apoio mútuo em um momento no qual nossas carreiras viviam momentos de completa indefinição.

A toda equipe da Biblioteca Nacional pelo suporte técnico, especialmente à querida Angela di Stasio.

À Ana Clara Garritano Pereira Ramalho, detentora dos direitos autorais da obra do maestro Assuero Garritano, por autorizar a publicação da preciosa canção *Mandei um terno suspiro*.

À Daniele Ribeca pela ajuda nos textos em italiano; a Alexandre Biau, nos textos em francês; e à Andrea Adour, nas africanias presentes nos textos em português.

À Andrea Teixeira, Viviane Sobral e Veruschka Mainhardt por colaborarem na execução de algumas destas canções junto ao grupo *Academia dos Renascidos*.

A Nicolas de Souza Barros por ter tornado possível interpretar algumas dessas canções em arranjos para voz e violão feitos por ele.

A Silas Barbosa pela ajuda ao piano e pelas promessas de concertos futuros com o repertório aqui reunido.

A César Elizi pela revisão das traduções em inglês.



# Abreviaturas

Dimas – Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional

FBN – Fundação Biblioteca Nacional

Fl. – Flauta

Hem. Dig. – Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

Instr. – Instrumentos

m.d. – mão direita

m.e. – mão esquerda

Pno. – Piano

s.n. – sem nome

Vlao. – Violão

Vln. – Violino



# Sumário

<b>Prefácio</b> . . . . .	<b>.13</b>
<b>Nota editorial</b> . . . . .	<b>.15</b>
<b>Apresentação.</b> . . . . .	<b>.17</b>
<b>Os periódicos</b> . . . . .	<b>.23</b>
<b>Canções editadas</b> <b>(apresentadas por gênero)</b> . . . . .	<b>49</b>
Ária . . . . .	.50
Barcarola . . . . .	.50
Canção de teatro . . . . .	.51
Canção popular . . . . .	.56
Cançoneta . . . . .	.56
Fado . . . . .	.58
Hino . . . . .	.59
Lundu . . . . .	.60
Melodia . . . . .	.63
Miudinho . . . . .	.64
Modinha . . . . .	.65
Página d'álbum . . . . .	.68
Recitativo de salão . . . . .	.69
Romance / romanza . . . . .	.70
Tango brasileiro . . . . .	.72
Canções sem gênero reconhecido . . . . .	.72
<b>Descrição das fontes</b> . . . . .	<b>.75</b>
<b>Notas críticas.</b> . . . . .	<b>.91</b>

<b>Notas biográficas</b> . . . . .	<b>123</b>
Compositores . . . . .	123
Poetas . . . . .	132
<b>Periódicos consultados.</b> . . . . .	<b>139</b>
<b>Referências.</b> . . . . .	<b>143</b>
<b>Índice</b> . . . . .	<b>151</b>

# Prefácio

*O cancionero dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)*, resultado de uma bolsa de pesquisa do Programa Nacional de Apoio a Pesquisadores Residentes (2014) da Fundação Biblioteca Nacional em parceria com o Ministério da Cultura do Brasil, é uma notável iniciativa de estudo, organização e edição crítica de Alberto José Vieira Pacheco. Essa obra oferece uma seleção de canções impressas em periódicos editados no Brasil desde as primeiras publicações do gênero em 1842 (o *Philo-Harmonico* e o *Ramalhete das Damas*), até o advento da Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922) – marco histórico da vanguarda artística brasileira.

O engajamento do autor na edição de canções – que já se destaca desde a publicação de *Antologia de recitativos de salão: o recitativo de salão entre Brasil e Portugal no século XIX* (Lisboa: mpmp, 2019) – é uma importante contribuição aos trabalhos musicológicos de base, que além de valorizar a produção artística dessas duas nações, estabelece uma via de acesso ao patrimônio musical histórico que não seria possível sem projetos desse tipo.

O trabalho partiu da constatação de que o conteúdo do acervo musical da Biblioteca Nacional, entre os maiores do Brasil, está longe de ser plenamente conhecido e utilizado pelos profissionais da área de música, o que justifica os projetos que proporcionem a divulgação dessa rica herança. Após a criativa ideia de mapear os periódicos brasileiros que publicaram obras musicais (dentre aqueles recolhidos à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional), foram selecionadas e criteriosamente editadas 60 canções de alto significado artístico e histórico, localizadas em 48 periódicos e representantes de 15 gêneros musicais específicos, além de outros não indicados.

Organizadas em ordem alfabética do título, as canções foram compostas por 36 autores (incluindo duas mulheres) nascidos entre o final do século XVIII e o final do século XIX. A grande maioria pouco ou ainda não contemplada com iniciativas recentes de investigação musical e alguns nunca antes abordados em publicações musicológicas.

As edições seguem padrões técnicos internacionais, acompanhadas de descrição das fontes; notas críticas; transcrição completa do texto literário das obras – com tradução para o português daqueles escritos em idiomas estrangeiros, tradução para o inglês e transcrição fonética de todos os textos em português –, além de dados biográficos e

profissionais dos autores da música e dos textos; relação dos periódicos consultados e referências bibliográficas. Tais recursos, que garantem a excelência artística e a precisão científica do trabalho, aumentam o potencial para a sua divulgação nacional e internacional, bem como sua utilização em apresentações, gravações, cursos e pesquisas.

Em função de sua excelência, esse trabalho torna-se modelo e estímulo para novas antologias e edições de música composta no Brasil, na medida em que oferece meios para trabalhos semelhantes, não apenas na identificação dos periódicos brasileiros que incluem obras musicais, mas também na publicação do *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021), resultado do mesmo projeto de pesquisa e que relaciona 45 periódicos brasileiros de vários tipos que publicaram partituras musicais.

Alberto Pacheco renova, assim, com inusitada metodologia e sólidos critérios editoriais, os caminhos iniciados por César das Neves em o *Cancioneiro de músicas populares* (1893); Julia de Brito Mendes em as *Canções populares do Brasil* (1911); Elsie Houston-Péret em *Chants populaires du Brésil* (1930) e Mário de Andrade em as *Modinhas imperiais* (1930), os quais chegam ao início do século XXI como caminhos ainda abertos, em razão da grande quantidade de obras ainda não contempladas em coletâneas desse tipo.

Resta apenas desejar que *O cancionero dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* acarrete um impacto significativo, tanto no meio musical quanto musicológico, mas que também possa contribuir para a renovação de outras linhas de pesquisa e de edição do patrimônio musical, especialmente no mundo ibero-americano.

Paulo Castagna  
Instituto de Artes da Unesp

# Nota editorial

*O cancionero dos periódicos*, produto final da grande pesquisa de Alberto Pacheco, é um marco maior no estudo, no resgate e na divulgação da canção brasileira produzida de 1842 até 1922; um período de 80 anos fechado por um dos mais importantes eventos culturais da história brasileira: a Semana de Arte Moderna.

O cantor, professor e musicólogo apresenta, inicialmente, um escrito detalhado da evolução histórica das publicações dos periódicos e das diversas formas como era cantada a música “saloteira”, de início com muita raiz eminentemente popular e atualmente já trabalhada por uma coletividade mais culta. O termo “música saloteira” era considerado pejorativo e sinônimo de música de baixa qualidade para os pseudoeruditos. Hoje, o termo mudou de valor e passou a ser elogioso. Saloteiros eram todos como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e, pasmem, até mesmo Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) com suas *Canções sem palavras*.

Pacheco esclarece e informa os caminhos que nossa canção seguiu e também os apoios editoriais que os, digamos, beneméritos periódicos deram à nossa música, salvando, quem sabe, muitas composições da irremediável perda total. Mas o que coroa a pesquisa é a antologia de 60 canções em suas diversas formas, dançantes ou não, que entregará aos musicistas as obras para o que chamaremos de consumo. Para o fazer musical.

A obra apresenta, para a escolha e interpretação futura em concertos, gravações ou estudos, uma variedade de músicas cuidadosamente revistas e editoradas pelo musicista e pesquisador. Lá estão 49 compositores, entre conhecidos e esquecidos, representados pelo resultado de suas criações. Algumas, certamente, encontrarão maior ou menor apreciação, mas o importante é a riqueza de obras agora ao alcance de todos os interessados.

A lista de notas biográficas sucinta de autores e letristas completa o brilhante trabalho.

Elizete Higino

Chefe da Divisão de Música e Arquivo Sonoro

Fundação Biblioteca Nacional



# Apresentação

Em Lisboa, no início da década de 1790, foi lançado o *Jornal de Modinhas* pelos editores franceses Pierre Anselme Marchal<sup>[1]</sup> e Francisco Domingos Milcent. Este primeiro periódico musical português publicava essencialmente partituras musicais. Nas décadas seguintes, outros jornais dedicados à publicação de partituras surgiram no Brasil e em Portugal, sendo inegável a importância dessas obras para a produção musical de ambos os países, principalmente no que diz respeito aos gêneros de câmara e salão, mas não só.

Os periódicos especializados em música têm atraído alguma atenção da comunidade musicológica (CASTAGNA, 2006; ALBUQUERQUE, 2006; ANDRADE, 1988; VOLPE, 2010; GOLDBERG, OLIVEIRA, MENUZZI, 2019), mas ainda aguardam uma análise profunda e alargada, ainda que iniciativas como o projeto a *Música em periódicos oitocentistas*, iniciado em 2002 e coordenado por Martha Ulhôa, tenham feito contribuições importantes, neste caso específico, através da reunião e disponibilização de dados<sup>[2]</sup>. Por outro lado, os mesmos periódicos não têm sido alvo de edições musicais e é justamente nesta área que a presente publicação faz seu contributo, no âmbito das canções.

Por sua vez, a canção, apesar de ser um dos gêneros musicais mais antigos e mais perenes, tem recebido sempre uma atenção menor dentro da musicologia histórica tradicional. O gênero é quase sempre preterido frente àqueles de estrutura alargada, como a ópera e a sinfonia, por exemplo. Apesar disso, no caso do Brasil, podemos afirmar que, desde finais do século XIX, a canção tem merecido o interesse crescente de pesquisadores das manifestações musicais populares e folclóricas, dos estudos literários e, mais recentemente, das práticas interpretativas – cada um deles com resultados específicos que, colocados em perspectiva com os da musicologia histórica tradicional, vão dando um panorama cada vez mais rico do cancionário brasileiro. É preciso salientar ainda que, nos últimos anos, a canção tem recebido mais destaque, como pode ser visto, por exemplo, no livro *Palavra cantada* (MATOS *et al.*, 2008), nos *Anais* do “IV Seminário da Canção Brasileira da Escola

---

1. O *Dicionário Biográfico Caravelas* apresenta um verbete sobre Marchal. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 18 jun. 2020.

2. Disponível em: <http://musica-sec-xix.unirio.br/sobre/>. Acesso em: 18 jun. 2020.

de Música da UFMG: os rumos da canção” (CASTRO, MEDEIROS, 2014), ou em alguns textos presentes nas *Atas do Congresso Internacional: a Língua Portuguesa em música* (PACHECO, 2012a), só para citar alguns.

Contudo, as canções brasileiras de salão e de câmara do século XIX estão entre aquelas que têm recebido menor atenção, o que pode ser explicado, em parte, pela dificuldade de acesso às partituras, algumas delas muito raras. Felizmente, tem contribuído para mudar esse cenário publicações mais ou menos recentes, como a cuidadosa edição de todas as modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade (c.1799-1854) (CASTAGNA, 2011); a integral das canções do Antônio Carlos Gomes (1836-1896) (TANK, 2006); de Alberto Nepomuceno (1864-1920) (NEPOMUCENO, 2004) e de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) (PACHECO, 2019b), entre outras. No entanto, essas edições costumam se ater aos “grandes nomes” da história da música brasileira e, portanto, não oferecem um amplo panorama da canção que se ouvia nos oitocentos, uma vez que não contemplam compositores de origem estrangeira em atividade no Brasil, tampouco as produções mais populares de diletantes e anônimos. Mesmo a já histórica antologia *Modinhas imperiais*, publicada em 1930 – apesar de não se limitar aos compositores canônicos –, está circunscrita ao que Mário de Andrade considera como modinha de caráter nacional (ANDRADE, 1980). A verdade é que mesmo alguns compositores profissionais de reconhecida importância histórica tiveram suas canções bastante esquecidas, como poderá ser visto mais adiante. Tudo isso contribui para que tenhamos um conhecimento apenas parcelar do cancionero.

Tendo em conta essa realidade, e na esperança de minorar as insuficiências apontadas por meio de uma aproximação diferente do repertório, este autor elaborou o projeto de pesquisa *A canção nos periódicos musicais da Biblioteca Nacional*, que teve a honra de merecer uma bolsa de um ano dentro do Programa Nacional de Apoio a Pesquisadores Residentes 2014 (PNAP-R), realizado pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN) em parceria com o Ministério da Cultura do Brasil. O escopo principal era contribuir para um melhor entendimento dos periódicos musicais brasileiros e, em especial, das canções por eles publicadas. Ou seja, neste caso, o estudo da canção se dava através de uma metodologia que não privilegiava determinados autores, nem gêneros musicais específicos, pois o que nos guiava eram as escolhas feitas pelos próprios periódicos. Assim, tínhamos a esperança de ter uma visão mais ampla da realidade, mesmo que limitados a um meio de publicação específico. O quanto disso foi alcançado de fato fica já evidente numa rápida vista-d’olhos neste cancionero, cuja variedade de gêneros, autores e estilos fala por si só.

No início da pesquisa, estávamos conscientes de que a FBN possui um dos mais ricos e importantes acervos nessa área de interesse. Assim, tendo em conta a grande quantidade de publicações e com a intenção de dar atenção justamente ao repertório menos estudado, a investigação se ateve aos periódicos publicados antes da Semana de Arte Moderna de 1922 – marco histórico do estabelecimento das vanguardas do século XX. Também restringimos o trabalho apenas aos periódicos que publicavam partituras.

Dentro destes limites temporais e documentais, um dos objetivos do projeto era a elaboração da antologia de canções em formato de edição crítica, que aqui se apresenta. Para realizar essa tarefa, foi necessário identificar, primeiramente, os periódicos brasileiros que ofereciam edições musicais. No início, acreditávamos que estaríamos limitados aos periódicos musicais presentes nos fichários da Divisão de Música e Arquivo Sonoro (Dimas) da FBN. Trabalhando somente com estes, já teríamos um bom número de partituras. Contudo, logo após o início da pesquisa, a realidade se mostrou bem mais complicada do que se esperava, com a compensação de ser também muito mais rica e diversificada, como pode ser visto a seguir.

Vários periódicos musicais estão identificados pelo seu título nos catálogos da Dimas. Assim, é possível localizá-los e verificar quais os números disponíveis para consulta, como ocorre, por exemplo, com *O Brasil Musical*, iniciado em 1848. No entanto, há publicações que não são, desse modo, recuperáveis, como acontece com *Abelha Musical*, com início em 1858, cujos suplementos musicais estão dispersos no acervo, inviabilizando a localização do conjunto mediante simples pesquisa. Para reuni-los, seria necessário realizar um processo exaustivo de busca nos catálogos, consolidado as informações descritivas e de localização em listas – o que, de fato, fizemos. O resultado deste trabalho pode ser visto em o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional*, recentemente publicado pela FBN (PACHECO, 2021).

Durante esta fase do trabalho, surpreendeu-nos a constatação de que vários periódicos não especializados em música também haviam publicado partituras. Por exemplo, algumas revistas de moda, de arte ou cultura em geral publicavam partituras de forma sistemática, como é o caso da *Revista da Semana*, caderno cultural semanal do *Jornal do Brasil*. Esses numerosos periódicos encontram-se espalhados pelas várias divisões da FBN, o que acabou levando a pesquisa para além do acervo da Dimas. Teve início então o trabalho hercúleo de tentar identificá-los todos. No entanto, logo ficou claro que seria algo impossível de ser feito em apenas um ano de investigação. Seja como for, o já citado *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021) revela 45 periódicos dos mais variados tipos. Apesar deste número não ser definitivo – pois não é

fruto de um trabalho exaustivo –, mostra o quão fértil é a produção musical desses jornais, revistas e almanaques, ao mesmo tempo em que pede por mais investigação. De fato, a identificação das várias partituras publicadas pelo *Fon-Fon!* só aconteceria anos depois da pesquisa original, quando do processo final de elaboração deste cancionário, que teve início em 2020.

Um outro desafio encontrado durante a pesquisa também precisa ser apontado: localizar partituras publicadas dentro de periódicos não especializados é uma tarefa difícil, já que estas composições não estão discriminadas nos catálogos. A catalogação apenas indica, algumas vezes, a presença de uma música indeterminada; outras vezes, nem isso, porque, como era de se esperar, o método da FBN de catalogar periódicos não explicita o conteúdo completo de cada um dos números<sup>3</sup>. Sendo assim, uma composição publicada em tais periódicos está completamente invisibilizada, pois não será localizada através de uma simples pesquisa por nome de autor – ou título da obra – nas bases de dados da Biblioteca. Conscientes desse problema, e com a intenção de revelar a quantidade imensa de música que se encontra submersa no acervo, disponibilizamos em o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021) o nome destas composições, seus respectivos autores e sua localização. Para isso, foi necessário “folhearmos”, um a um, os números dos periódicos a procura de partituras – processo muito trabalhoso, mas bastante facilitado pelos recursos da Hemeroteca Digital da FBN, sem a qual não haveria tempo para consultar tantas publicações.

Fica claro, portanto, que a pesquisa revelou uma produção musical muito maior do que se imaginava. Essa multiplicidade de títulos e a maior complexidade do acervo exigiram horas extras de trabalho, mas revelou um acervo impressionante e deu origem a uma antologia de canções com características únicas.

Seguiremos fazendo uma apresentação geral dos principais periódicos localizados e também das canções editadas, separadas por gêneros. Logo após, pode ser vista a descrição das fontes das partituras, seguida da apresentação dos critérios e métodos utilizados na edição, com as notas críticas. Finalmente, será abordada a coleção de partituras editadas, acompanhada de notas biográficas dos respectivos compositores e poetas, além de um índice remissivo. Essas composições se configuram num cancionário variado, que

---

3. É preciso alertar que, ao apontar esses problemas, não queremos dizer que eles sejam causados por um trabalho de catalogação errado ou mal gerido pela FBN. Cada catálogo tem seus objetivos e métodos, com seus respectivos pontos fracos e fortes. No caso das obras em questão, vemos apenas que a catalogação produziu uma base de dados bastante limitada quanto à localização de partituras.

enriquece de exemplos musicais a história da canção brasileira, tanto a dita “erudita” quanto a “popular”, e torna mais nítido o panorama que se tem do repertório. De forma mais geral, também contribui para um melhor entendimento da música doméstica e urbana no Brasil durante o longo século XIX.



# Os periódicos

A década de 1840 viu as primeiras partituras a serem publicadas em periódicos brasileiros – pelo menos é o que faz crer o acervo consultado na FBN. Em 1842, entraram em atividade na capital do império os primeiros periódicos dedicados à publicação de partituras: o *Philo-Harmonico* e o *Ramalhete das Damas*. Por sua vez, é bem possível que o tradicional *Jornal do Commercio*, publicado desde 1827, tenha sido o primeiro jornal generalista a publicar partituras, pois foi possível localizar seu 11º suplemento musical, datado de janeiro de 1843.

O terceiro número do *Philo-Harmonico* informa claramente que era possível fazer assinaturas:

Adverte-se aos Sñr Assignantes que a assignatura deste mez em diante inclusive fica sendo 2\$R.s e não 3

\*\*\*

Continua a subscrever-se nesta Lithographia e em Nitheroy, na loja de papel do Sñr. Cezar e C.ª (*Philo-Harmonico*, nº 3, 1842).

É justamente essa possibilidade de fazer assinaturas o critério usado por nós para diferenciar os periódicos musicais das chamadas “séries”. Estas são coleções de músicas reunidas sob um mesmo tema ou motivo, como é o caso de *As Flores Brasileiras, collecção de romances, modinhas e lundus*<sup>[4]</sup> ou *Coleção estátua equestre*<sup>[5]</sup>. Elas não pretendem ser periódicas, algumas podem mesmo ter números publicados ao mesmo tempo, outras podem até ser publicadas aos poucos, mas não têm qualquer compromisso com periodicidade, o que de fato só se estabelece de forma inequívoca quando há a possibilidade de assinaturas.

Datado de janeiro de 1842, o primeiro número do *Philo-Harmonico* publicou duas valsas para piano e uma modinha para voz e piano. Este exemplo dá o tom do que seria

---

4. Publicada por João Pereira da Silva (Dimas, Império, D-I-14).

5. Publicada por Filippone (Dimas, Império, F-II-5).

boa parte do repertório encontrado: peças para piano (na sua maioria) e canções para voz e piano. Devemos ressaltar que, neste número inaugural, o compositor de uma das valsas não é indicado, enquanto o das outras duas composições é identificado simplesmente por J. J. F. F. Ocultar parcialmente o autor atrás das iniciais de seu nome também se mostrará fenômeno relativamente comum. Isto pode revelar algum constrangimento por parte de certos compositores de profissão e de diversos diletantes da família tradicional em se envolverem com esse tipo de atividade.

Resta dizer que o *Philo-Harmonico* apresenta algumas particularidades. Ao contrário da maioria dos periódicos brasileiros, publicava mais de uma partitura por número. Além disso, juntamente às músicas, oferecia alguns jogos e charadas. Ou seja, desde o início, o entretenimento familiar parece ter sido um dos aspectos ou preocupações dos periódicos musicais.

Por sua vez, o *Ramalhete das Damas* publicava apenas uma partitura por número, procedimento que acabaria se estabelecendo como regra geral entre os periódicos. No frontispício de um dos números mais antigos disponíveis, temos informação sobre a possibilidade de adquirir assinaturas, que podiam ser tanto anuais quanto semestrais<sup>[6]</sup>.

É interessante notar que o *Ramalhete* começa a ser publicado inicialmente pela Sociedade Phil'orphenica. Entretanto, no ano V, passa para as mãos de Heaton & Rensburg. Contudo, as características gráficas da publicação e os preços se matêm inalterados<sup>[7]</sup>. Este tipo de troca possui outros exemplos e apenas reflete os jogos comerciais do meio editorial. Mais relevante, no entanto, é fato de que o *Ramalhete* sempre traz uma folha de leitura com considerações várias do editor. O que já pode ser visto como primeiro movimento em direção aos periódicos musicais ricos em texto verbal e pobres em edições musicais – como aliás é a regra em nossos dias.

Em 1844, temos o início da publicação de *A Lanterna Mágica*. Este peculiar e divertido periódico de humor político foi fundado pelo influente artista e intelectual Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e não se furtou em publicar algumas partituras. Já no início do século XX, Pires de Almeida referia-se a *A Lanterna Mágica* nos seguintes termos e elogios:

A LANTERNA MAGICA, que subtitula-se – PERIODICO PLASTICO-PHILOSOPHICO, foi a precursôra das nossas publicações de caricaturas, impressa n'esta Capital em 1844-45.

6. “Subscreve-se por anno, 10\$000 R.º por Semestre 6\$000 R.º” (Dimas, Império, DG-I-36).

7. Como documenta o exemplar com a seguinte cota: Dimas, Império, DG-I-37.

Pelo seu título e sub-título, por seu lema e legenda, e pelo espírito a extravassar-se das caricaturas, e – mais do que tudo – pelo chiste do texto, adivinha-se de prompto o humorismo ilustrado de Manoel de Araújo Porto Alegre, mais tarde Barão de Sant’Angelo (ALMEIDA, Pires de. *In: Brazil-Theatro*, nº 2, 1903, p. 527).

A *Lanterna Mágica* e o *Philo-Harmonico* parecem ter tido vida bastante breve, o que faz do *Ramalhete das Damas* o periódico musical mais perene e ativo durante os anos quarenta. Contudo, no final da década, Filippone lançaria *O Brasil Musical*, um dos mais longevos periódicos de partitura de sempre. Para se ter uma ideia, a Dimas possui uma coleção que, apesar de algumas lacunas, vai até o número 554. São quase 30 anos de atividade, entre 1848 e 1875, o que faz dele o periódico especializado em partituras com maior número de publicações entre aqueles consultados. Só sendo superado em número pelos jornais e revistas generalistas, como a *Revista da Semana*, *O Malho* e *Fon-Fon!*, sobre os quais falaremos mais adiante.

A folha de rosto do primeiro número de *O Brasil Musical* dedica a publicação à Imperatriz do Brasil, D. Teresa Cristina, contando com “a previa, augusta, e especial licença de SS. MM. II.”. Diz ainda:

Publica-se duas peças de musica por mez: huma para piano, e outra para piano e canto. Subscrive-se por seis mezes a 8\$000. Para piano so a 4\$000, e para canto 5\$000. Subscrive-se e distribue-se na Imprensa de Musica dos EDICTORES rua dos Latoeiros Nº 59 Rio de Janeiro (*O Brasil Musical*, nº 1, 1948).

Ou seja, tratava-se de um periódico quinzenal que se dividia na mesma proporção entre o repertório para piano solo e aquele para piano e voz. A maior parte do repertório vocal aí publicado é composto de árias de ópera, mas temos alguns exemplos de canções nacionais e estrangeiras. Interessante notar que, apesar do repertório operático ser na sua maioria estrangeiro, algumas das reduções são feitas no Rio de Janeiro por Antonio Tornaghi<sup>[8]</sup>, ou por E. Pinzarrone. Sendo assim, o periódico oferece algumas árias com reduções para piano exclusivas feitas no Brasil.

Infelizmente, a Dimas não possui todos os números publicados de *O Brasil Musical*. No entanto, como as partituras costumam trazer na última página o título das músicas

---

8. *O Brasil Musical* começou a ser publicado por “Filippone e C<sup>a</sup>”, mudando logo depois para “Filippone e Tornaghi”.

já publicadas, foi possível reconstituir uma lista quase completa de títulos, que pode ser vista no *Guia musical dos periódicos do Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

Devemos salientar que temos, no segundo número do periódico, uma folha de “Catálogo”. Nela, lê-se a surpreendente indicação da existência de “depósitos” na Bahia, Pernambuco, Porto Alegre e Buenos Aires. Ou seja, a publicação contava com uma considerável rede de distribuição. Na verdade, podemos entender que tinha alcance nacional, se for levado em conta que para “as Províncias obrigão-se os editores a remeter os exemplares pelo correio” (*O Brasil Musical*, nº 202, s.d.).

O final da década de quarenta vê o nascimento de outro interessante periódico: *A Marmota na Corte*. É um biebdomadário, saindo nas terças e sextas-feiras. O primeiro número é de 7 de setembro de 1849. O periódico está disponível na Hemeroteca Digital da FBN, mas faltando os suplementos musicais. Desta forma, todas as composições que puderam ser consultados estão na Dimas, catalogadas como partitura avulsa. Além das partituras em formato de suplemento, o periódico chegou a publicar o texto de canções e de partes musicais teatrais, como é o caso da “*Aria da Negrinha-monstro* composta para o benefício do Sr. José Romualdo de Noronha, em 25 de fevereiro de 1851. Letras de Paula Brito: musica de J. J. Goyano” (*A Marmota na Corte*, nº 136, 28-02-1851).

É importante alertar para o fato de que este periódico mudou ligeiramente de nome e sofreu alterações gráficas no decorrer de sua história. Consequentemente, está localizado em mais de um local na Hemeroteca Digital, apesar de se tratar de um projeto editorial que tem continuidade. Por exemplo, passa a ser publicada como *A Marmota* em 1859, ainda pela “Typ. de Paula Brito”. Também é chamada de *Marmota Fluminense* em alguns números<sup>9</sup>. Devemos frisar que, apesar das mudanças de nome, a numeração continua sua sequência natural até 1861.

Interessante notar que as partituras deste periódico, além de se apresentarem como suplementos grátis, podiam mesmo ser vendidas avulsamente:

#### O PICA-PAU ATREVIDO

Com este numero distribue-se *grátis* aos Srs. Assignantes este lindo fado Mineiro, que tanto tem agradado no theatro de S. Francisco, cantando no 2º acto da opera do Sr. F. C. da

9. Os microfilmes da Divisão de Publicações Seriadas da FBN mostram: *A Marmota na Corte* (07 de setembro de 1849 a 30 de abril de 1852, números 1 a 257); *Marmota Fluminense, jornal de modas e variedades* (04 de maio de 1852 a 30 de junho de 1857, números 258 a 860); *A Marmota, folha popular* (03 de julho de 1857 a 31 de dezembro de 1861, números 861 a 1.328). Em 1864, temos uma aparente refundação que segue outra numeração: *A Marmota* (janeiro a abril de 1864, números 3 a 15).

Conceição – *O Casamento e a mortalha no céu se talha* -. Outras peças de musica ficam no prélo para serem distribuidas oportunamente.

O *Pica-pao* atrevido vende-se avulso a 400 rs (*A Marmota na Corte*, nº 202, 17-10- 1851).

Ou ainda:

Pescador da Barca bella!...

Damos hoje aos nossos Assignantes e Accionistas a musica deste lindo romance das – *Folhas Cahidas* – do Visconde de Almeida Garrett. A musica, avulsa, vende-se a 200 rs., como todas as outras já publicadas com a *Marmóta* (*A Marmota na Corte*, nº 422, 29-11-1853).

Por sua vez, a década de 1850 trouxe à luz quatro periódicos de nosso interesse: *O Jornal das Senhoras*, em 1852; *Abelha Musical*; *O Espelho* e a *Revista Popular*, no final do período. O primeiro é um semanário que, desde o início, se compromete a publicar partituras:

#### O JORNAL DAS SENHORAS

Publica-se todos os Domingos; o primeiro numero de cada mez vae acompanhado de um lindo figurino de mais bom tom em Paris, e os outros seguintes de um engraçado lundú ou terna modinha brasileira, romances francezes em musica, moldes e riscos de bordados (*O Jornal das Senhoras*, tomo I, 01-01-1852, p. 8).

Como nos informa Nadilza Moreira (2008), a editora do jornal é a argentina Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875), esposa do compositor português Francisco de Sá Noronha (1820-1881) – não é por acaso, portanto, que ele teria algumas de suas composições publicadas nas páginas deste periódico. *O Jornal das Senhoras* é considerado um dos primeiros jornais femininos do Brasil. No entanto, como vimos, na década de 1840, as mulheres já contavam com um periódico que lhes era especialmente dedicado: o *Ramalhete das Damas* (como o próprio título bem o indica). Na verdade, podemos dizer que, pelo menos em meados do século XIX, todos os periódicos musicais tinham as senhoras como público preferencial, mesmo quando isso não esteja de alguma forma explícito. Afinal, a habilidade ou formação musical eram então atributos tipicamente femininos. Sendo assim, devemos reconhecer o *Ramalhete das Damas* como primeiro periódico feminino brasileiro de fato. A grande novidade de *O Jornal das Senhoras* é contar com uma editora-chefe, como deixa claro o editorial do primeiro número:

Ora pois, uma Senhora a testa da redacção de um jornal! que bicho de sete cabeças será? Comtudo em França, em Inglaterra, na Italia, na Hespanha, nos Estados-Unidos, em Portugal mesmo, os exemplos abundão de Senhoras dedicadas á litteratura collaborando em differentes jornaes.

Por ventura a America do Sul, ella só, ficará estacionaria nas suas ideias, quando o mundo inteiro marcha ao progresso e tende ao aperfeiçoamento moral e material da sociedade? Ora! não pode ser. A sociedade do Rio de Janeiro principalmente, Côrte e Capital do imperio, Metropoli do sul d'América, acolherá de certo com satisfação e sympathia O JORNAL DAS SENHORAS redigido por uma senhora mesma: por uma americana que, senão possue talentos, pelo menos tem a vontade e o dezejo de propagar a illustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher (*O Jornal das Senhoras*, tomo 1, 01-1852).

Já a *Abelha Musical* é um periódico quinzenal que seguia os mesmos moldes de *O Brasil Musical*:

Por ano		Por 6 mezes	
Duas peças por mez	14\$000	Duas peças por mez	8\$000
Uma peça de canto por mez	9\$000	Uma dita de canto por mez	5\$000
Uma dita de piano dito	7\$000	Uma dita de piano so dito	4\$000

(*Abelha Musical*, nº 7, c.1858)

O interessante é notar que, neste caso, era possível fazer assinaturas parciais, ou seja, receber somente as composições para piano solo, ou apenas as vocais. Isso mostra que os periódicos musicais brasileiros iam estabelecendo uma *modus operandi* e criando estratégias variadas de venda. O informe de preços mostra, ainda, o esforço de se ampliar geograficamente o mercado: “Para as províncias 2\$000 mais que para a Corte”.

Da *Revista Popular* e de *O Espelho*, foram localizadas algumas poucas partituras. Vale lembrar, no entanto, que *O Espelho* tem merecido atenção especial – inclusive contando com uma publicação fac-similar pela FBN – em grande medida por trazer muitos textos de ninguém menos que Machado de Assis (1839-1908). Na apresentação do fac-símile, Marco Lucchesi chama atenção para a intenção da revista de educar, instruir, moralizar e divertir os salões. “O jornal devia corresponder ao processo de civilização” (LUCCHESI. In: *O Espelho*, 2008, p. 7). Ou nas palavras do próprio Machado de Assis:

Houve uma cousa que fez tremer as aristocracias, mais do que os movimentos populares; foi o jornal. Devia ser curioso vel-as, quando um século despertou ao clarão deste *fiat* humano; era a cúpula de seu edifício que se desmoronava.

Com o jornal eram incompatíveis esses parasitas da humanidade, essas fofas individualidades de pergaminho alçado e leito de brasões. O jornal que tende á unidade humana, ao abraço comum, não era um inimigo vulgar, era uma barreira... de papel, não, mas de intelligencias, de aspirações (ASSIS, Machado de. *In: O Espelho*, nº 8, 1859, p. 97).

Como é claro, contribuir para o desenvolvimento da cultura musical também faz parte do processo de ilustração da sociedade. Sendo assim, *O Espelho* publicou, pelo menos, uma composição musical.

Por sua vez, dentre as composições publicadas pela *Revista Popular*, é necessário ressaltar as “Coplas militares. Cantadas pelo comendador João Caetano dos Santos no drama Simão ou O Velho Cabo d’Esquadro”, com música de Prosperet Fleuriet (*Revista Popular*, nº 1, 1859). Como vemos, trata-se de uma canção teatral que era repertório de João Caetano (1808-1863) – um dos mais importantes atores da história do teatro brasileiro. É algo incomum encontrar edições de canções deste tipo nos arquivos. Dessa forma, a localização deste – e de alguns outros exemplos que veremos adiante – foi uma das grandes surpresas desta pesquisa.

Surgiram, na década de 1860, três publicações: a *Gazeta Musical do Brasil*, o *Jornal das Famílias* e o *Bazar Volante*. A *Gazeta* era publicada três vezes por mês “nos dias 10, 20, 30, e cada numero é sempre acompanhado de uma peça de musica moderna para piano só ou piano e canto” (*Gazeta Musical do Brasil*, nº 75, 1861). O editor soube ressaltar o caráter fundamentalmente musical da publicação:

Este jornal dá todas as noticias musicaes de algum valor, quer do Brasil, quer da Europa; publica as biografias dos artistas celebres, compositores, actores, ou instrumentistas; analysa as operas que vão á scena, quer nacionais, quer estrangeiras; emfim, tracta de tudo quanto diz respeito á musica.

Os Srs. Assignantes recebem conjunctamente com a **Gazeta musical** uma collecção de trechos musicaes modernos e escolhidos.

Os que porém preferirem escolhel-os [sic], recebel-os-hão até completo importe de sua assinatura, embora as musicas sejam impressas na Europa ou neste paiz.

**Preço da assignatura.** – Côrte e Nitheroy: Por um anno, sem musica, 5\$000; por seis mezes, sem musica, 3\$000; por um anno com musica, 15\$000; por seis mezes, com musica,

8\$000; – Províncias: Por um anno, sem musica, 6\$000; por seis mezes, sem musica, 3\$500; por um anno com musica, 17\$000; por seis mezes, com musica, 9\$000.

De toda aquella musica que fôr destribuida com a **Gazeta musical**, e cuja dificuldade não possa ser superada pelas nossas assignantes, ser-lhes-há facultado a troca por qualquer outra impressa em nossa casa.

Nesta mesma casa vendem-se, trocãõ-se, alugãõ-se pianos muito em conta; encontra-se um sortimento universal de musicas e de operas estrangeiras, assim como de todas aquellas que são publicadas nas imprensas do Rio de Janeiro. A quem comprar em porção faz-se abatimento. Encarrega-se de qualquer encomenda para fora. Encontrãõ-se igualmente pianistas para soirés, afinadores, professores e professoras.

**N.B. Distribue-se grátis a folha GAZETA MUSICAL por espaço de seis mezes às pessoas que comprarem 10\$000 de musica publicada em nossa casa, e por espaço de um anno a quem comprar por 20\$000. Para as províncias custara mais 2\$000** (*Gazeta Musical do Brasil*, nº 75, 1861, grifos do original).

O texto mostra que a *Gazeta* tinha sua própria estratégia de vendas: o suplemento musical era opcional. O editor também se dispunha a substituir a composição enviada por outra mais fácil de executar, caso fosse necessário. Como vemos, evitar composições tecnicamente muito exigentes podia ser uma estratégia para os periódicos que queriam um alcance social e geográfico alargado, como parece ter sido o caso da *Gazeta*, que possuía correspondentes em Porto Alegre, S. Pedro do Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco.

Já o *Jornal das Famílias* teve seu início em janeiro de 1863. O editorial inicial informa que se tratava, na verdade, de uma refundação da *Revista Popular*, já aqui apresentada. A reformulação do periódico original foi feita para melhor servir às famílias. Informa ainda:

O *Jornal das Famílias* sahe uma vez por mez nitidamente impresso em Paris, e dará aos seus assignantes, no correr da publicação, gravuras, desenhos á aquarella coloridos, moldes de trabalhos de crochèt, bordados, lan, tapeceria, figurinos de modas, peças de musica inéditas, etc., para o que tem contractado n'aquela capital os melhores artistas (*Jornal das Famílias*, nº 1, 1863, p. 2).

O fato do periódico ser impresso em Paris nos leva a crer que tivesse alguma circulação entre a comunidade brasileira. Corrobora essa hipótese o fato de se informar um endereço francês na capa: “14, rue de l'Abbaye-Saint-Germain”.

Por sua vez, o *Bazar Volante* é um semanário publicado no Rio de Janeiro, com início em 1863, que oferece alguns suplementos musicais. Apesar do periódico estar incluído na Hemeroteca Digital, os suplementos não estão aí disponibilizados. As únicas composições que sobraram parecem ser aquelas guardadas na Dimas, como partituras avulsas.

No final da década de 1870, dois periódicos dão início à sua atividade: *A Estação* e a *Revista Musical e de Bellas Artes*. O primeiro é um jornal de moda com circulação nacional<sup>[10]</sup>:

Este jornal de modas [vestuário], que se publica a 15 e 30 de cada mez, na Capital, ha vinte e oito annos, tendo começado modestamente e aumentando progressivamente, á medida da acceitação publica, conseguiu collocar-se acima de toda e qualquer outra publicação, similar. [...]

**A Estação** offerece ás suas gentís assignantes quatro supplementos musicaes por anno trabalho dos nossos mais afamados compositores. São verdadeiros mimos que podem figurar brilhantemente em qualquer estante de amator de bom gosto, ou mesmo na collecção de profissionaes (*A Estação*, suplemento, ano 28, nº 3, 15-09-1899).

Temos, portanto, a publicação trimestral de suplementos musicais. As conexões com a França são também bastante claras neste periódico, pois ele se auto intitula “O Jornal de Modas Parienses de maior circulação no Brasil”. Chega mesmo a anunciar: “Commerçants français sont priés de s’adresser à *La Société Fermière de Annuaire*, 53 rue Lafayette, pour tout ce que concerne la publicité da la *Estação*”<sup>[11]</sup>.

Este periódico encontra-se disponível na Hemeroteca Digital, mas está subtraído de seus suplementos musicais. As nove partituras que daí restam estão guardadas na Dimas. Infelizmente é pouco, se considerarmos a longevidade de *A Estação*.

10. Como pode ser visto no seguinte anúncio:

“Assignaturas

CAPITAL

12 mezes ..... 26\$000

6 mezes ..... 14\$000

ESTADOS

12 mezes ..... 28\$000

6 mezes ..... 15\$000” (*A Estação*, suplemento, ano 28, nº 3).

11. “Os comerciantes franceses são convidados a entrar em contato com *La Société Fermière de Annuaire*, 53 rue Lafayette, para tudo aquilo que diz respeito à publicidade em *A Estação*” (tradução nossa).

Por sua vez, a *Revista Musical e de Bellas Artes* é mesmo um semanário especializado em música. Seus dois editores – Arthur Napoleão (1843-1925) e Leopoldo Miguez (1850-1902) – são compositores de reconhecida importância no Rio de Janeiro oitocentista. Essa revista era uma publicação noticiosa, trazendo artigos sobre música e artes em geral no formato de história, crítica, crônica e artigos de opinião. As partituras eram oferecidas como suplementos.

No seu segundo ano, alegando falta de notícias, a revista passou a ser quinzenal nos meses em que não havia atividade no teatro lírico:

A reconhecida apathia da nossa vida artistica no Rio de Janeiro, torna difficil, para não dizer inutil, a existencia de um semanario nos mezes em que a nossa cidade é absolutamente desprovida de theatro lyrico, concertos e outras festividades que têm relação com a arte musical. Poderíamos, é verdade, insistir no programma a principio adoptado, enchendo a nossa follha semanal com artigos, notícias de origem estrangeira e logares communs de quaisquer gênero, com tanto que encobrissemos de caracteres as oito alvas paginas da nossa revista. A questão, porém, não está em escrever dezeseis columnas; mas sim em tornar o jornal agradável, interessante e cheio de novidades. A pratica demonstrou-nos claramente que isso é completamente impossivel, sobretudo nos mezes da estação calmosa.

Querendo pois obviar a este inconveniente de maneira que nenhum prejuizo soffressem os nossos leitores, resolvemos publicar a Revista Musical quinzenalmente, sendo apenas semanal nos mezes das temporadas lyricas. Como compensação a esta diminuição de texto, entendemos que deviamos dar aos nossos assignantes trez ou quatro premios annuaes que consistirão nas mais bellas e nas mais novas peças de piano ou de piano e canto, consideradas como taes na occasião, e cujo valor compensa largamente a omissão de alguns números de nossa folha.

Póde mesmo dizer-se, sem cahir em hyperbole, que a assignatura annual da Revista Musical e de Bellas Artes fica, por esta fórma, quasi de graça aos assignantes; por isso que as tres ou quatro peças de música que lhe offertamos valem aproximadamente o preço da assignatura de um anno (*Revista Musical e de Bellas Artes*, ano II, nº 1, 1880).

A situação aqui exposta evidencia que as partituras podiam ser usadas estrategicamente como forma de tornar alguns periódicos de notícia mais atraentes ao público, funcionando mesmo com uma espécie de “prêmio”. O mesmo expediente foi usado por jornais de notícia que, em finais do século XX, comercializavam CDs de música clássica como suplementos musicais.

Em finais da década de 1880, o Brasil ganhou mais dois periódicos: *O Philartista, gazeta musical* e a *Revista do Novo Mundo*. Infelizmente, apenas algumas poucas partituras ali publicadas foram localizadas. Independente disso, o segundo número traz um editorial que merece ser transcrito:

20 de Setembro de 1888

Tendo a empresa d'*O Philartista* mudado de direção, pela cessão que della fizerão os Srs. Ephrem & C.<sup>ª</sup>; os novos empregarios publicando o segundo numero, agradecem a noticia da Imprensa em geral e a acceitação do publico, compromettendo-se a proporcionar a este a aquisição de duas peças musicaes, mensalmente, pelo diminuto preço de mil reis.

A empreza encarrega-se da publicação, de qualquer trabalho concernente a arte musical, mediante ajuste previo. Quaesquer negocios tendentes a esta empreza deverão ser tratados com qualuquer [sic] dos empregarios, na rua Direita n. 3, 1.<sup>º</sup> andar (*O Philartista*, ano I, nº 2, 1888, p. 4).

Vemos, portanto, que *O Philartista* estava disposto a receber propostas de qualquer compositor interessado em publicar seu trabalho. Isso nos mostra que alguns periódicos acabavam por fomentar a prática composicional no Brasil como um todo. Em grande medida, davam espaço para que compositores menos festejados ou periféricos pudessem publicar com boa distribuição, o que não deixa de ser um grande incentivo. De fato, a importância do periodismo musical como um todo fica bem descrita em editorial posterior:

Não é a nós que cumpre dizel-o; mas é forçoso que o digamos: – o *Philartista* veio preecher um claro muito sensível do nosso jornalismo e se o não tem feito com aquella sufficiencia que é para desejar-se, resta-lhe ao menos a consciencia de ter feito e de continuar a fazer o que pode em um *meio difficil* como é nosso, graças a innumerous [sic] circunstancias, que não convem discutir agora.

O que é a *Revista* para o mundo litterario, é o *Philartista* para o mundo musical.

Uma *Rivista* [sic] é um repositorio de produções escolhidas dos melhores talentos, que, na maioria dos casos não podem dar publicidade as suas locubrações por sua conta propria, o que por isso mesmo, ainda mais eleva o merito das publicações d'este genero: é isto o *Philartista* egualmente: um repertorio das mais lindas composições dos nossos melhores talentos musicais, postas em circulação com uma tal ou qual facilidade de meios.

Muito merito que ahi passa esquecido e morre atrophiado por não poder reagir contra as difficuldades da publicação de seus trabalhos encontra no *Philartista* a possibilidade de escapar a este desanimo, a esta atrophia (*O Philartista*, ano I, nº 7, 1888, p. final).

Na segunda metade da década de 1890, temos o surgimento de três novos periódicos: a *Folha do Norte*, *A Musica para Todos* e *A Sereia Fluminense*, dos quais só foi possível localizar um único número de cada. O mais importante a dizer aqui é que a *Folha do Norte* e *A Musica para Todos* são os primeiros periódicos consultados que não foram publicados no Rio de Janeiro – aquele em Belém do Pará, este em São Paulo. Isso mostra que, no final do século XIX, o periodismo musical brasileiro começava a encontrar outros espaços de produção para além da capital do país. Como poderá ser visto adiante, o estado de São Paulo passará a ser um importante polo produtivo nas décadas seguintes.

Antes de irmos adiante, é preciso apresentar alguns periódicos do século XIX cuja data de início não foi possível precisar. São sete publicações bastante efêmeras, com a maioria das partituras perdidas.

O primeiro é *A Lyra do Trovador*, publicado no Rio de Janeiro, do qual foi possível localizar dois números na Dimas. No frontispício do número 72, temos:

Publicação musical.

Publica-se [sic] tres escolhidas peças de musica por mez, sendo duas para piano só e uma para piano e canto.

Assigna-se por anno a 10\$000 p.<sup>a</sup> corte; e a 12\$000 p.<sup>a</sup> as Provincias, obrigando-se o [sic] Editora remeter os exemplares pelo correio.

Tão bem se assigna p.<sup>a</sup> piano só por 7\$000 e canto 4\$000 p.<sup>a</sup> corte

e p.<sup>a</sup> as Provincias, piano só por 8\$000 e canto 5\$000 (*A Lyra do Trovador*, nº 72, s.d.).

Esse mesmo número publica a canção *O gênio de Camões*. A homenagem ao poeta português sugere que o periódico tenha estado em atividade na década de 1880, quando houve intensas comemorações pelo terceiro centenário do poeta.

O segundo é o *Almanack da Flora Brasileira*, publicado no Rio de Janeiro por volta da década de 1890. Apenas um suplemento musical pôde ser localizado na Dimas.

O terceiro é a *Lyra Rio-grandense*, provavelmente publicado no Rio Grande do Sul. Se esta hipótese se confirmasse, seria o mais antigo periódico publicado na Região Sul do Brasil, com partituras guardadas na Dimas.

O quarto é o *Periodico de Musica Marcial*, publicado no Rio de Janeiro, sendo o mais antigo especializado em música marcial.

O quinto é o *Progresso Musical*, também publicado no Rio de Janeiro. No frontispício do único exemplar disponível na Dimas, é possível ver que se trata de mais um periódico feminino:

Progresso Musical  
 Periodico  
 Dedicado as  
 Jovens Dilettantis Brasileiras  
 Por  
 Salmon e C.<sup>a</sup>  
 Successores de  
 P. Laforge  
 Rua dos Ourives nº 60  
 Rio de Janeiro

Recebem-se assignaturas sómente por um anno, pagas adiantado, em caza dos editores Salmon e C.<sup>a</sup> Successores de P. Laforge, loja de musica, rua dos Ourives n. 60, e na do typographo Teixeira, Praça da Constituição, N. 21 (*Progresso Musical*, nº 1, Rio de Janeiro, s.d.).

O sexto é *O Progresso Musical ou a Lyra Eólica*, também publicado no Rio de Janeiro, sem qualquer relação aparente com o periódico anterior. E possível ler em sua folha de rosto:

O Progresso Musical  
 ou A Lyra Eolica  
 Publicação musical  
 A S. M. O Imperador

Publica-se três vezes por mez as melhores musicas de maior novidade das Imprezas da Europa e Rio de Janeiro (de piano só e de canto e piano) E com especialidade os melhores e mais bonitos trechos das operas modernas representadas ultimamente no Theatro D. Pedro II é de muita utilidade, economia e vantagem para todas as pessoas que aprendem ou toçao piano, por terem lindíssimas musicas por 320 rs. que se comprassem custarião 1\$, 1\$500 e dois mil rs. e no acto de assignar um presente de um a dois lindos álbuns de musicas no valor de 5\$000 a 10\$000 que se dará grátis.

Subscreve-se para corte 12\$ por anno, 7\$ por semestre e para províncias e interior 16\$ por anno, 9\$ por semestre sendo as musicas remetidas para fora da corte registradas no correio (*O Progresso Musical ou a Lyra Eólica*, Rio de Janeiro, s.d.).<sup>[12]</sup>

É interessante notar que no outro exemplar do periódico – restam apenas dois na Dimas – o termo “progresso musical” desaparece do título, restando apenas o “lyra eólica”<sup>[13]</sup>.

O sétimo é *O Salão*, cujo único exemplar guardado na Dimas oferece pouca informação sobre a publicação.

Os novecentos tiveram início trazendo vários periódicos bastante férteis. O primeiro é a *Revista da Semana*, publicada no Rio de Janeiro a partir de 1900. Este semanário é um caderno ilustrado do *Jornal do Brasil*. A Hemeroteca Digital disponibiliza os números publicados entre 1900 e 1959. Ou seja, trata-se de um periódico com quase 60 anos de atividade. Apesar de não haver qualquer compromisso formal dos editores com a publicação de partituras, a primeira é publicada já no nono número. Outras composições vão aparecendo de forma bastante esparsa até que, a partir do número 146, de primeiro de março de 1903, passam a ser estampadas em praticamente todas as semanas até 1913. Contudo, em 1914, 1915 e 1917, ela publica apenas uma partitura por ano. No ano de 1916 e entre 1918 e 1920 inclusive, nenhuma composição musical é publicada. A razão exata para essa atitude editorial ainda está por ser determinada, mas podemos supor que os horrores da Primeira Grande Guerra (1914-1918), muitas vezes estampados nas capas dos periódicos, além do surto de Febre Espanhola que assolou o Rio de Janeiro em finais de 1918, possam explicar em parte o fenômeno. Fato é que, em 1921, a publicação musical é retomada gradativamente pela revista, apesar de não chegar a alcançar mesma regularidade de antes – pelo menos até o final de 1922, limite temporal desta pesquisa.

É importante destacar que entre 1900 e 1922, cerca de 500 partituras foram impressas pela *Revista da Semana*. Esta enorme produção musical integra-se de forma bastante orgânica no corpo da publicação, uma vez que a partitura ali é apenas mais um “texto”, perfeitamente integrado com a crônica, a notícia, os desenhos etc.

Estar vinculada ao *Jornal do Brasil*, uma publicação de grande circulação, fez com que a *Revista da Semana* tivesse uma distribuição privilegiada. Vejamos, por exemplo, o que diz o seguinte anúncio:

---

12. Trata-se do exemplar com cota: Dimas, Império, A-I-8.

13. Ver exemplar com cota: Dimas, Império, A-I-5.

Jornal do Brasil  
 Agencia em Paris  
 Salão de Leitura  
 Rue de Hanovre, 8  
 (próximo do Boulevard des Italiens)

O Jornal do Brasil acaba de abrir em Paris uma das suas agencias, onde os brasileiros, os demais sul-americanos, e em geral quantos desejem ler noticias e ter informações directas sobre o Brasil encontrarão quanto precisarem.

[...]

No salão, além do Jornal do Brasil e da Revista da Semana, ha almanaques, annuarios, relatórios dos diferentes ministérios, mensagens presidenciais, estatísticas e tudo quanto possa servir á informação dos interesses brasileiros na capital do mundo (*Revista da Semana*, nº 266, 18-06-1905).

Ou seja, a *Revista da Semana* acabou por levar à capital francesa uma grande quantidade de música brasileira. Se levarmos em conta que as composições publicadas eram originárias das mais variadas regiões do país, a revista acabou se mostrando aí como uma vitrine panorâmica da música de salão brasileira. O tipo de recepção e ressonância que esta música possa ter tido em Paris é algo que ainda precisa ser determinado.

Tendo em conta a importância desta revista, vale a pena avaliarmos um pouco melhor o repertório que ela publicou. A primeira coisa a destacar é a quantidade de gêneros musicais reunidos: valsas, *schottisch*, polcas, trechos de ópera, mazurcas, romances sem palavras, serenatas, marchas, tangos, fados, *habaneras*, gavotas, peças para coro, canções etc. A revista é, portanto, um inventário dos gêneros que se ouviam ao piano no Brasil daqueles dias. A diversidade é mesmo surpreendente algumas vezes. Em 1903, por exemplo, publicou um “Trecho para violino e piano” da ópera *Castor et Pollux*, de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor fundamental na França do século XVIII. Desta forma, a *Revista da Semana* fazia sua própria contribuição para introduzir no Brasil o, assim chamado, movimento da música antiga – o *Early Music Revival* que teria grande impacto na atividade musical do século XX.

Por outro lado, aparente restrição no tamanho das composições (geralmente com uma ou duas páginas) e, principalmente, a imensa quantidade de partituras publicadas (uma por semana) são fatores que sugerem uma banalização da produção musical. Podemos supor que a repetição exaustiva de alguns modelos musicais acabasse por levar o leitor a um eventual desinteresse. Por sua vez, essa mesma banalização pode ter desencorajado

compositores mais ambiciosos, uma vez que ter uma partitura impressa na revista deixava de ser algo distintivo ou indicativo da *expertise* dos autores – apesar de ser possível encontrar uma minoria de composições de nomes consagrados, como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Leopoldo Miguez. Na verdade, o que temos aqui é um sintoma do excesso de informação típico da comunicação de massa e a consequente dificuldade em se garimpar pedras preciosas entre o cascalho indiferenciado. O mesmo pode ser dito no caso de outras revistas generalistas como *O Malho* e *Fon-Fon!* – que serão apresentadas mais adiante.

O certo é que a primeira década do século XX viu surgir outros dez periódicos de características bastante variadas: o *Brazil-Theatro* e a *Revista Musical*, ambos de 1901; *O Malho* e *Tagarela*, de 1902; *O Papão* e *Renascença*, de 1904; *Novidades Musicaes*, de 1906; *Fon-Fon!*, de 1907; e a *Gazeta Artistica* e *A Ilustração Brasileira*, de 1909.

Como o próprio título indica, o *Brazil-Theatro* é um periódico especializado em teatro, apresentando alguns dramas em cada número. Esta publicação bianual chamou nossa atenção pelo fato de apresentar as músicas das peças para além do próprio enredo. É, portanto, fonte valiosíssima sobre música teatral, um gênero cuja maior parte das partituras se perdeu. Interessante notar que o periódico também publica algumas canções, como o “Miudinho”, e uma série de modinhas. Isso não é de se estranhar, pois essas canções de salão eram de interesse para os profissionais do teatro, uma vez que podiam chegar aos palcos, interpretadas nos entreatos ou inseridas como partes integrantes do enredo. No caso específico da série de modinhas impressas no segundo volume do *Brazil-Theatro*, temos a seguinte explicação (que vale a pena ser transcrita, pois vincula o repertório a personagens importantes da atividade teatral no Brasil):

Estas modinhas, que, enfeixadas em álbum, me fôram gentilmente cedidas por um velho amigo de família, trazem ao alto da primeira pagina a seguinte nota: “Pertenceo ao cafata<sup>[14]</sup> de perna inchada, que atirou no lamaçoes da prostituição...”

Allude-se aqui ao trovadôr de esquina Cabral, que adquirio celebridade nos annaes dos nossos theatros por haver seduzido a *divina* Augusta Candiani, uma das cantôras italianas mais notaveis do seculo passado<sup>[15]</sup>.

---

14. “*Matadôres*; isto é, indivíduos aos quaes se attribuia o falso poder de matarem ou enfeitiçarem só com o olhar; d’ahi, a frase brasileira: *olhos matadores*” [nota no original].

15. Para mais informações sobre Candiani ver: Stark, 2004.

Ella estréiou, nesta Capital, a 17 de janeiro de 1844; fugindo, em 1854, com o elephantiaco Cabral, que se arvorára então empresario, percorreo os mambembes mais ordinarios das diversas provincias; em 1860, encontrei-a em S. Paulo; e, em 1867, pela ultima vez, n'esta cidade. Era-lhe a voz ainda extensa, maviosa, limpida, tal como eu a ouvira aos meus dez annos! Os Imperantes baptisaram-lhe uma filha legitima, que seguio a carreira dramatica. Depois do ruidoso escandalo da infeliz comadre, e após a entrada da afillhada para o theatro, Pedro II fechou-lhes as portas do Paço; o mesmo não fez ao compadre Joaquim Figlio Candiani, que, estabelecido com pharmacia á rua do Parto n. 108, foi distinguido com o titulo de pharmaceutico da Casa Imperial [...]

O quaderno, d'onde extrahi estas modinhas, a deduzir por algumas poesias posteriormente editadas n'*A Marmota*, pertenceo provavelmente ao poeta José Antonio, o pilherico e chistoso conviva da *Petalogica*.

Dr. Pires de Almeida (*Brazil-Theatro*, vol. 2, 1903, p. 693).

Ou seja, as canções parecem ter pertencido a José de Almeida Cabral (1814-1886), compositor de modinhas e empresário teatral, amante da soprano e atriz italiana Augusta Candiani (1820-1890), que teve uma importante carreira nos palcos do Brasil.

Já a *Revista Musical* é uma publicação de fato especializada em música.<sup>[16]</sup> Apresenta um repertório de dança brasileiro e internacional, contando, inclusive, com vários textos explicativos sobre como dançar. O frontispício do ano 1, nº 1 (1901), diz:

Publica-se nos dias 10, 20 e 30 de cada mez

Assignaturas

CAPITAL

Trimestre .... 10\$000

Semestre .... 18\$000

Anno ..... 34\$000

ESTADOS

Trimestre .... 12\$000

Semestre .... 20\$000

Anno ..... 36\$000

ESTRANGEIRO

Anno ..... 36\$000

16. Haverá outra *Revista Musical* que tem início em 15/08/1923 (Dimas, 780.5 B 15).

Vemos, portanto, que essa publicação trimestral pode ter ido além das fronteiras nacionais. O editor diz ainda na primeira página:

Apparece como uma necessidade, neste meio, a *Revista Musical*.

Temos a persuasão de preencher uma lacuna existente na imprensa nacional, criando uma revista de Arte, consagrada exclusivamente á musica.

[...]

Existem publicações de varios generos, consagradas a diversos ramos da actividade humana: sciencias, letras, artes; não existia, porém, uma *Revista Musical*.

Desta forma, ao que parece, a *Revista Musical* era o único periódico brasileiro especializado em música no início do século XX.

Por sua vez, *O Malho* é um dos mais bem sucedidos periódicos satíricos do início do século XX. Esse semanário publicou sua primeira partitura já no seu segundo número, prática que se manteve nos demais com uma regularidade ainda maior do que aquela da já citada *Revista da Semana*. O fato é que, até 1922, são cerca de mil músicas publicadas, o que faz deste periódico o musicalmente mais fértil dentre aqueles consultados, como pode ser visto no *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

Mesmo a Primeira Grande Guerra não foi capaz de retirar a música das páginas de *O Malho* – como parece ter acontecido com a *Revista da Semana*. Na verdade, em finais de 1914, a guerra soou em *O Malho* através da publicação de alguns hinos nacionais, como o da França, Inglaterra e Rússia. O fato é que, ainda que a edição musical desse periódico perdesse um tanto de sua continuidade nesse ano, sua regularidade seria retomada já no seguinte. É importante ressaltar que *O Malho* publicou composições vindas de várias regiões do Brasil, estando, ao lado da *Revista da Semana*, na condição de oferecer um panorama da música urbana e de salão no Brasil daqueles dias.

A regularidade das publicações musicais em *O Malho* criou um fenômeno bastante interessante: ele se tornou uma sofisticada forma de sociabilização através de dedicatórias e homenagens feitas por alguns compositores. Essas várias dedicatórias podem ser vistas na primeira página da partitura. Algumas delas mereceram resposta, feita através da publicação de uma outra composição de agradecimento. Ou seja, é possível ver compositores se homenageando mutuamente nas páginas da revista. Há, ainda, dedicatórias que estão claramente relacionadas com alguma história amorosa, revelando assim que esse tipo de publicação musical acabou se tornando uma nova forma de fazer a corte. Isso não é de se estranhar, uma vez que o tipo de repertório ali publicado era o mesmo daquele ouvido nos

saraus e outros festejos domésticos. Esses eventos eram fundamentais no estabelecimento e no desenrolar das relações pessoais e amorosas, o que é bastante conhecido (PINHO, 2004) e que ficou bem descrito na literatura da época (MACEDO, 1845).

Em 1920, *O Malho* passa a publicar sistematicamente o repertório de alguns conjuntos musicais populares, como é o caso da Orquestra Andreozzi e da Orquestra Pickmann. A primeira era a orquestra do Cinema Odeon, e “oferece os seus serviços artísticos para bailes, chás dansantes, recepções, etc.” (*O Malho*, nº 912, 06-03-1920). O repertório de ambas as orquestras se mostra bastante variado, mas com uma presença significativa de repertório em inglês e de cinema. Vê-se, portanto, que *O Malho* documenta que, após a Primeira Grande Guerra, a música estadunidense começa a ganhar espaço no Brasil, em detrimento da música europeia. Como pode ser conferido no *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021), essa revista documenta também qual era o repertório executado pelas orquestras populares nos salões, cinemas e bailes no início do século XX.

Resta ainda destacar que, em 1916, *O Malho* promoveu seu *I Concurso Musical*, premiando várias composições em diversos grupos ou categorias. A quantidade de obras premiadas – são quatro grupos de competição com distinções que vão até o sexto lugar – dá uma ideia do número de músicas que se candidataram. O sucesso desse concurso deve ter encorajado a revista a organizar um outro em 1919. Esses eventos tiveram uma abrangência nacional, pois os compositores eram moradores de vários estados do Brasil. Acima de tudo, esses concursos são um exemplo de como os periódicos podiam interferir diretamente na produção musical, fomentando-a num âmbito geográfico alargado.

A revista *Tagarela*, por sua vez, teve apenas três anos de vida, mas deixou um bom número de composições publicadas. Da mesma forma que *O Malho*, documenta uma intrincada rede de dedicatórias mútuas, reflexo de uma sociabilidade musical bastante dinâmica. Na verdade, essas relações pessoais entre diletantes, profissionais, professores, alunos e demais interessados em música talvez tivessem passado despercebidas não fosse a ação de periódicos como esses. Também é digno de nota o fato de *Tagarela* ter promovido um concurso musical de composição em 1903 – cerca de 13 anos antes de *O Malho* – sendo, portanto, um dos primeiros periódicos a fazê-lo.

A revista *Renascença* possui um caráter bastante diferente por ser especializada em música. Aqui é evidente a preocupação em publicar composições de considerável sofisticação. A revista chegou mesmo a divulgar música instrumental de câmara, como é o caso da “Meditação” para violino, violoncelo e piano, de Francisco Braga (1868-1945). Assim, o periódico se colocou claramente dentro do universo sonoro da música de concerto.

Também promoveu um concurso musical, mas, desta vez, entre os agraciados estão nomes consagrados no meio musical. O ganhador do 1º *Concurso de Música Renascença* foi Alberto Nepomuceno – de fato um dos mais importantes compositores brasileiros em atividade na virada do século.

O *Fon-Fon!*, que está disponível na Hemeroteca Digital, apresenta cerca de 60 composições, a maioria para piano. Entre as poucas canções, merecem destaque aquelas de caráter cômico e buliçoso, em perfeita ressonância com uma publicação que, em 1907, apresentava-se como um “Semanaire Alegre, Político, Crítico e Esfuziante”. Na verdade, como nos lembra Ruy Castro, o título *Fon-Fon!* já revela o temperamento do periódico, pois é uma referência à chegada dos carros que, gradativamente, iam substituindo os veículos a cavalo nas ruas do Rio de Janeiro: “foi diminuindo, ficou cada vez mais raro o estalo das ferraduras nas ruas asfaltadas. Em vez disso, ouviu-se um novo som, ligeiramente cômico: o das buzinas que fazem fom-fom” (CASTRO, 2019, p. 36).

O *Papão* tem o diferencial de ser um periódico publicado na Bahia. Já o *Novidades Musicas* publicou várias composições em São Paulo. Infelizmente, foi possível localizar apenas um único exemplar destes periódicos no acervo da Dimas, razão pela qual não se pode tecer maiores considerações sobre eles.

A *Gazeta Artística*, por sua vez, é uma revista quinzenal que se diz interessada em música, literatura e belas artes e, da mesma forma que a *Renascença*, está mais próxima do universo da música profissional. O editorial do primeiro número revela claramente seus anseios nacionalistas renovadores e tece considerações interessantes sobre a cena musical brasileira. É um texto que exemplifica perfeitamente as inquietações dos intelectuais em busca de uma nova arte que fosse representativa de uma dita brasilidade – isto cerca de 13 anos antes da Semana de Arte Moderna dar grande visibilidade ao tema e tornar-se um marco histórico incontornável. Por estas qualidades, o editorial merece ser aqui transcrito na sua quase totalidade:

À guisa de programma

O aparecimento da *Gazeta Artística* não traduz uma necessidade fundamental, no nosso microcosmo de arte. Seria uma pretensão estulta da nossa parte apresentarmos-nos como reformadores das correntes de esthetica que circulam em nosso meio, como orientadores das opiniões, algumas dellas até com fundas raízes, da maioria dos que interessam pelas cousas da arte.

Não desconhecemos, e isso acontece nos meios novos como o nosso, que ainda nos falta a matéria prima de que se fazem os centros artísticos independentes: não possuímos artistas

nossos, com as características determinadas pela tradição histórica, a que a evolução da arte e os progressos das sciencias tenham imprimido um cunho original, diferenciando-as o bastante para constituirem uma arte puramente nacional. Na musica, compreendendo mesmo toda a obra desigual de Carlos Gomes, apparecem-nos tentativas de fixação da nossa sentimentalidade, mas isso mesmo explorando a psychologia primitiva e ingenua de um dos elementos que menos contribuíram para a nossa formação ethnica.

[...]

Compreende-se que, nestas condições, seria contraproducente [sic] o apparecimento de uma revista, pretendendo arvorar-se em mentora e critica duma manifestação intellectual que existe apenas levemente esboçada. Não é este o nosso intuito.

O que procuramos fazer é alliar á nossa boa vontade e sincero desejo de contribuir para a elevação do nosso nivel artistico, a boa vontade e os sinceros desejos de todos os que conosco queiram trabalhar para esse fim. Por isso, não temos a estorvar-nos os movimentos as péas incommodas das escolas, os preconceitos ferrenhos da immutabilidade das tradições, nem nos deixaremos apertar dentro dos acanhados limites das formulas prestabelecidas.

Acolhemos todas as opniões que se revistam do necessario character da impessoalidade, porque não somos intransigentes nem nos julgamos superiores ao nosso meio intellectual e artistico, antes delle somos um producto inevitável. Procuraremos, sim, desenvolver as tendencias que nos são proprias no sentido de imprimir á nossa arte, ainda incipiente, um cunho proprio, e não a deixar vegetar á custa do cosmopolitismo que nos invade e acabará por abafar completamente o que ha de caracteristico no nosso temperamento.

Não temos, pois, a vaidade de querer impôr a nossa orientação, o nosso modo individual de encarar o probelma [sic] esthetico do nosso meio; somos mais modestos.

Se conseguirmos pela critica independente e conscenciosamente honesta apressar a solução definitiva ou, pelo menos, encaminhar a solução desse problema, teremos attingido o nosso objetivo.

É pelo desenvolvimento da arte nacional que iremos trabalhar; e só o futuro nos dirá se emprehendemos uma tarefa superior ás nossas forças, se na realidade é uma utopia essa tão descantada arte nacional, em que todos fallam, sem, comtudo, com ella se importar (*Gazeta Artistica*, ano 1, nº 1, 11-12-1909).

Esse editorial levanta tantas questões importantes sobre a mentalidade dos músicos modernistas do início do século XX que é melhor reservar sua análise para um texto específico. Por hora, deixamos aqui seu registro.

Já *A Ilustração Brasileira* é mais um ótimo exemplo de periódico com fortes relações internacionais<sup>[17]</sup>, o que é enfatizado na sua capa ao divulgar seus colaboradores no exterior. Ela era publicada quinzenalmente no Rio de Janeiro, mas com escritório e redação também em Paris. Por sua conexão com a França, a revista acabou sendo um veículo importante para divulgação do repertório daquele país. No entanto, apesar de se dedicar preferencialmente a composições francesas e europeias, publicou algumas partituras brasileiras, o que fez dela uma via musical de mão dupla entre o Brasil e o velho mundo.

A década de 1910 viu surgir três periódicos: o *Jornal das Moças*, de 1914; a revista *Musica*, de 1917; e a *Musica, Theatros, Cinemas*, de 1918. O primeiro é mais um jornal feminino quinzenal que publicou partituras musicais em praticamente todos os seus números. Temos uma maioria de música para piano solo, mas é possível encontrar também algumas canções. Da *Musica* temos apenas dois números na Dimas, pelo que não se pode dizer muita coisa a respeito. Mas vale ressaltar que publicava várias partituras por número – são nove composições no primeiro número –, algo pouco usual. Por sua vez, *Musica, Theatros, Cinemas* parece ser uma refundação da revista *Música*, sobre a qual acabamos de falar. Tem a novidade de dar ao cinema nova importância, o que é condizente com o crescente interesse na sétima arte. O editorial de apresentação da revista é feito por Oscar Guanabarro e vale a pena ser transcrito:

Esta revista, que teve o seu primeiro numero amparado por cerca de seis mil leitores<sup>[18]</sup>, nesta capital e em varios Estados do Brasil, reaparece com um novo programma, tratando não só da Musica, como interessando-se pelo theatro e pelos cinemas.

O problema é extremamente difficil. Manter uma revista artistica na actualidade, quando ha uma grande pausa na produção de tudo quanto se relaciona com o bello esthetico; paralyzada toda a actividade espirital da Europa, envolvida nos horrores da guerra dos barbaros, que crearam a casta militar prussiana; desaparecendo, como é sabido, grande numero de jornaes e revistas que registravam o movimento das artes em todo o mundo civilisado, comprehende-se a luta que teremos para interessar os leitores desta publicação mensal, quasi que exclusivamente com os recursos do nosso acanhado ambiente artistico.

---

17. Há uma outra revista homônima na Hemeroteca Digital. Esse outro periódico tem sede em Paris, entre 1901 e 1902, mas não traz publicações musicais.

18. Guanabarro deve estar falando da revista *Musica*, da qual este novo periódico parece ser uma refundação.

O periodo é de desanimo; o nosso theatro apenas respira, e a arte musical só se manifesta pela força de vontade das brasileiras, decididas, ao que parece, a fazer destacar-se o Rio de Janeiro como o mais importante fóco de virtuosidade pianistica e capittal das violinistas. Aqui registraremos todo o movimento do Instituto Nacional de Musica e, se tivermos elementos, traçaremos o seu historico, desconhecido, quasi, pelos alumnos d'aquelle estabelecimento de ensino artistico tão moderno e tantas vezes reformado.

[...]

O Rio de Janeiro resente-se da falta de uma revista como a Musica quando existem tantas outras destinadas a lisongear vaidades como a publicação de retratos e photographias de transeuntes das avenidas, de viajantes que chegam ou partem, de pessoas que assistem ás festas e que concorrem aos divertimentos publicos; mas uma revista que trate da musica e theatros sem intuitos exclusivamente industriaes – essa não existe e era preciso crea-la Não é certamente, empreza que possa ser suportada por fracos hombros de um velho tendo a seu favor a boa vontade. A MUSICA deveria ser um periodico semi-official, ligado ao Instituto Nacional de Musica, apparecendo alternadamente com uma outra revista que se relacionasse com a Escola de Bellas Artes, como acontece em todas as grande capitães (GUANABARINO, Oscar. *In: Musica, Theatros, Cinemas*, ano 1, nº 1, 1918).

Vemos, portanto, confirmado o impacto negativo que a Primeira Grande Guerra teve sobre os periódicos de arte em geral, como já havíamos sugerido no caso da *Revista da Semana*.

Do início da década de 1920 (limite temporal final deste trabalho), temos o *Correio Musical Brasileiro* – que veio à luz em São Paulo em 1921. Trata-se de uma publicação quinzenal oficial das “Associações Musicas e Artísticas do Brasil”. A capa do segundo número informa que o periódico é representante da *Ressegna Melodrammatica* de Milão, Itália, e que tem uma “sucursal” no Rio de Janeiro e agências na Bahia, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Pará, Pernambuco, Porto Alegre. Ou seja, mais um periódico de grande abrangência geográfica e com laços internacionais.

Nessas considerações sobre os periódicos publicados no século XX, é preciso ainda mencionar *A Cigarra* e o *Almanaque Brasileiro Garnier*, dos quais temos apenas uma partitura de cada na Dimas. Não possível falar muito sobre essas publicações – que parecem ter sido bastante efêmeras, sendo impossível precisar até mesmo seu ano de início.

Para finalizar esta apresentação dos periódicos brasileiros que publicaram partitura, devemos lembrar que todos aqueles que estão depositados na Dimas foram consultados. Por outro lado, só foi possível analisar alguns dos tantos periódicos guardados na Hemeroteca

Digital e não houve tempo para vasculhar nenhum dos periódicos que estavam disponíveis somente em papel no prédio principal da FBN. Apesar disso, os exemplos aqui reunidos formam um conjunto documental suficientemente consistente para que possamos tecer algumas considerações gerais.

Os periódicos em questão possuem características e finalidades bem variadas. Por exemplo, é possível ver uma gama de proporções entre texto verbal e música:

- A presença exclusiva de música, como é o caso de *O Brasil Musical*;
- Pouco texto verbal e muita música, como no *Ramalhete das Damas*;
- Muito texto verbal, com partituras regulares, sendo o caso da *Revista da Semana*;
- Muito texto verbal e partituras ocasionais, como em *A Estação*.

Por sua vez, este texto verbal podia ser especializado em música – como é caso da *Gazeta Musical do Brasil* – ou ser generalista – como em *O Malho*. Entre os generalistas, as finalidades ou políticas editoriais eram também bastante diversas: alguns são políticos e satíricos, outros buscam entreter a família, alguns são femininos etc. É preciso salientar que, como era de se esperar, os periódicos especializados em música tendem a apresentar composições mais sofisticadas, enquanto os generalistas e de grande tiragem oferecem música mais ligeira, boa parte dela composta por diletantes.

Os primeiros periódicos musicais eram publicados no Rio de Janeiro, então capital do país. No entanto, o desenvolvimento de outros centros urbanos possibilitou que periódicos surgissem em diversos estados do país, como Bahia e Pará. Destaque especial deve ser dado àqueles que surgem em São Paulo no início do século XX e que refletem o florescimento econômico e cultural da cidade.

Alguns periódicos especializados em publicação de partitura parecem ter tido vida bastante efêmera, como é o caso do mais antigo a ser consultado: o *Philo-Harmonico*. No entanto, o *Ramalhete das Damas*, o segundo mais antigo, conseguiu atingir oito anos de vida, pelo menos. Outros, como *O Brasil Musical*, mantiveram atividade regular por décadas, o que é prova indiscutível de vitalidade e do sucesso deste tipo de publicação.

Fica claro, em algumas publicações, que os editores brasileiros estavam atentos e informados sobre a produção periódica, em especial a europeia. É o que podemos concluir tendo em conta o conteúdo de alguns editoriais, a existência de alguns periódicos com escritórios ou representantes no exterior e o empréstimo de partituras originalmente impressas em revistas e jornais estrangeiros. Devemos lembrar que o editorial da *Gazeta Musical do Brasil* mostra que algumas das publicações brasileiras serviam para informar

os leitores sobre a cena musical internacional, indo além de apenas apresentar repertório musical. Como um todo, podemos afirmar que o periodismo francês era o modelo mais influente, mas não era o único. *O Philartista*, por exemplo, informa claramente que tem como modelo a *Gazeta Musical de Lisboa*. A influência dos periódicos italianos também se faz presente, como pode ser visto no caso do *Correio Musical Brasileiro*. Contudo, as relações internacionais entre os periódicos musicais brasileiros e os estrangeiros aguardam melhor avaliação em trabalho específico.

Outra questão a considerar é a qualidade da distribuição; ou abrangência geográfica destes periódicos. Como foi visto, já na década de 1840, *O Brasil Musical* distribuía suas partituras não só na capital imperial, mas também em estados do Nordeste e do Sul e até na Argentina. Todavia, esta não é uma troca de informação em sentido único, do centro político para as periferias, uma vez que alguns jornais como *O Malho* e a *Revista da Semana* também publicavam composições vindas do interior do país. Ou seja, fica claro que estes periódicos ajudaram na circulação de repertório, o que de certa forma contribuiu para o desenvolvimento de um gosto musical em nível nacional. Podemos supor que essa troca de informações (ou circularidade cultural) tenha contribuído para, em alguma medida, homogeneizar a linguagem musical pelo país, pelo menos no que diz respeito à música de salão. Contribuiu, no mínimo, para que o país se conhecesse – ou se reconhecesse – melhor musicalmente, na medida em que divulgou a música que estava sendo feita em várias cidades e regiões. Para além disso, a divulgação internacional de música é surpreendente. A distribuição destas publicações em Buenos Aires (*O Brasil Musical*) e Paris (*A Ilustração Brasileira* e a *Revista da Semana*, por exemplo) comprova que esses periódicos serviram, também, para “exportar” música brasileira de forma sistemática.

Ainda quanto à contribuição para o estabelecimento de um gosto musical, devemos destacar que os periódicos interferiram inegavelmente no seu público de uma forma bem consciente. Afinal, ao contrário das partituras avulsas e das várias séries musicais, que ficavam à espera dos compradores nas lojas especializadas, os periódicos entravam porta adentro na casa das famílias por meio das assinaturas. Ou seja, no primeiro caso, o gosto do comprador determinava o que seria consumido; no segundo, uma vez feita a assinatura, o leitor era levado a praticar a seleção musical escolhida pelos editores. Desta forma, não há dúvida que os periódicos tiveram um papel especial no estabelecimento do gosto musical no Brasil.



# Canções editadas (apresentadas por gênero)

Este cancioneiro reúne 60 canções entre as tantas publicadas nos periódicos já apresentados. Vários foram os critérios seguidos para sua escolha. Os mais evidentes são, obviamente, a importância dos autores – tanto os compositores quanto os poetas – e a qualidade artística das canções. A seguir, entretanto, citaremos outros que nos guiaram.

Evitamos canções que não tenham sido compostas no Brasil, pois queríamos representar a produção local. As exceções feitas foram algumas peças compostas em Portugal, pois levamos em conta os fortes laços culturais e históricos entre os dois países. Seja como for, o país natal dos autores não foi um critério, pois muitos estrangeiros contribuíram inegavelmente para o cancioneiro brasileiro, como é caso de José Zapata y Amat (1818-1882) e Glauco Velásquez (1884-1914), nascidos, respectivamente, na Espanha e na Itália.

A canção não estar em português não foi motivo para sua exclusão. Afinal, o ecletismo e o cosmopolitismo são características fundamentais desse cancioneiro. Além disso, a supressão das tantas canções em italiano, francês, e até mesmo esperanto, resultaria numa imagem deturpada da realidade. Ficarmos limitados às composições em língua portuguesa seria apenas continuar servindo aos ideais nacionalistas de Mário de Andrade (1972), já bastante datados. Na verdade, como já temos mostrado em outros estudos (PACHECO, 2007), o nacionalismo oitocentista tem ideais próprios, nos quais o português não é imposto como único idioma aceitável. De fato, como veremos adiante, é possível até encontrar canções nacionalistas em língua estrangeira.

Como estávamos interessados em dar um panorama do cancioneiro como um todo, tomamos o cuidado de escolher canções bem distribuídas pelos 80 anos estudados (1842-1922), ou seja, desde a data da primeira partitura publicada até o ano de realização da Semana de Arte Moderna. Pela mesma razão, buscamos canções que representassem o maior número possível de estilos. Assim, apesar desta antologia apresentá-las por ordem alfabética de título, faremos uma breve apresentação das canções, reunindo-as por gênero. Antes, devemos lembrar que a questão dos gêneros musicais é sempre interessante, mas também bastante complicada, pois costuma levantar dificuldades de

definição ou tipificação. Como veremos, boa parte do problema vem do fato de que a nomenclatura é usada de forma imprecisa. Tendo isso em conta, este texto não tem a pretensão de definir precisamente nenhum dos gêneros. Busca apenas contribuir para um debate que talvez possa, futuramente, chegar a conclusões consistentes.

Antes de irmos adiante é importante ressaltar que, apesar de não haver dúvida quanto à popularidade da modinha e do lundu, o repertório localizado indica que outros gêneros de canção foram sendo gradativamente criados ou introduzidos no país. Isso era de se esperar, pois, durante o século XIX, o Brasil foi estabelecendo e fortalecendo intercâmbios culturais com países que iam para além de Portugal – com este já partilhava a tradição das modinhas, por exemplo. Como já foi dito, no caso da música, especificamente, esse intercâmbio contava com a contribuição dos periódicos, mas podia também se dar de forma mais pessoal, por meio da vinda de músicos europeus e, por outro lado, do envio de brasileiros para se aperfeiçoarem em conservatórios de países como a Itália e a França. Toda essa circularidade cultural, que fica evidente nas canções aqui reunidas, ajuda a explicar a notória diversidade sonora de nossa música.

## Ária

A composição *Do Brasil povo feliz* foi publicada em comemoração ao casamento de dom Pedro II (1825-1891) pelo *Jornal do Commercio* em 1843<sup>[19]</sup>. Trata-se, portanto, de uma peça ocasional aos moldes da produção encomiástica do antigo regime, com seus elogios, hinos, dramas alegóricos etc. (PACHECO, 2017). Esse repertório seguia muito de perto modelos italianos, que apresentavam uma sucessão de recitativos e árias. Isto, somado ao fato do compositor Joseph Facchinetti (1810-c.1876) ter origem italiana, pode ser a razão pela qual ela é indicada como “aria” na partitura. Na verdade, ela se encaixa perfeitamente ao lado dos hinos festivos que serão apresentados mais adiante.

## Barcarola

A barcarola é um gênero de canção veneziana em tempo binário composto, relacionado com os gondoleiros e barqueiros. Consequentemente, costuma trazer temas aquáticos, num movimento que faz lembrar o balanço dos barcos. Este tipo de canção ficou

---

19. Essa informação é dada pela ficha catalográfica da Dimas.

muito popular, podendo até ser encontradas em algumas óperas, como é caso da bastante conhecida barcarola *Belle nuit, ô nuit d'amour*, presente em *Les contes d' Hoffmann*, de Jacques Offenbach (1819-1880).

As três barcarolas apresentadas neste cancionero – compostas por Ábdon Milanez (1858-1927), Alberto Costa (1886-1934) e José de Almeida Cabral (c.1814-1886)– mostram que este gênero foi cultivado também no Brasil. Um exemplo de sua popularidade é *Gondoleiro do amor*, com versos de Castro Alves: “Teus olhos são negros, negros,/ Como as noites sem luar...”, barcarola muitas vezes gravada e que pode ser ouvida ainda hoje.

Devemos alertar que, apesar da composição de Cabral (*Barca bela*) ser claramente uma barcarola, ela não está assim indicada na partitura. Ou seja, a identificação de seu gênero é uma atribuição feita por este editor.

## Canção de teatro

O teatro brasileiro no século XIX contava com uma componente musical importante. No entanto, esse repertório não é muito conhecido hoje em dia, por isso, fizemos questão de inserir algumas destas canções nesta antologia. Devemos lembrar que essas canções de teatro estão, na verdade, representando no palco uma série de outros gêneros de salão. Claro que cantar uma modinha no salão não é exatamente igual a representar cantando no palco, por uma simples questão de função. Outras diferenças, ao nível da sonoridade propriamente dita, vêm do fato de que no teatro existe um espaço muito maior a ser preenchido pela voz do intérprete e pelos instrumentos. Por outro lado, esses gêneros de salão, ainda que estilizados, precisavam ser reconhecidos pelo público, o que impedia uma diferença muito grande entre representante e representado.

O *Fado moderno* fazia parte da revista *Santo Antônio*. É, portanto, um exemplo de canção que se ouvia no teatro de revista – tipo de espetáculo popular muito importante no Brasil e em Portugal – e que comentava de forma crítica e bem humorada os acontecimentos da atualidade. Importante notar que o poema desta canção menciona o choradinho, formato de canto que se ouve nos bailados populares em Portugal e faz referências ao trabalho no campo. Ou seja, representa um tipo de canção “dançante” que podia ser ouvida na zona rural de Portugal. Desta forma, não possui o caráter triste e trágico normalmente associado ao fado – o que é confirmado pelo andamento “allegro”, indicado na partitura. A realidade é que o fado não é sempre um lamento e esta canção é um bom exemplo disso.

Outra canção dançante é o “fado mineiro” intitulado *O pica-pau atrevido*, que fazia parte da “ópera” *O casamento e a mortalha no céu se talha*. Além de fornecer a partitura, *A Marmota na Corte* nos oferece uma explicação interessante:

Sendo, como é, o *Casamento e a Mortalha* uma opera do gênero das de Antonio José, muito dependia o seu efeito da parte musical; coube ao Sr. J. J. Goyano o desempenhar esta árdua tarefa, no que primou com gosto, pelo que foi victoriado, sendo chamado á scena no fim do espectáculo, e ahi, como todos os actores, coberto de aplausos (*A Marmota na Corte*, nº 195, 23-09-1851, p. 3).

Ou seja, o termo ópera está aqui se referindo à tradição de teatro musical ao estilo do dramaturgo Antônio José da Silva (1705-1739), um dos mais importantes nomes do teatro português do século XVIII – muitas vezes referido simplesmente como “o Judeu”. Suas óperas eram interpretadas em teatro de bonifrates, alternando texto declamado e cantado. Ou seja, segundo *A Marmota*, é dentro dessa tradição que devemos entender o termo “opera”. Assim, *O casamento e a mortalha no céu se talha* era uma peça declamada com vários trechos cantados. A partitura publicada por *A Marmota* é apresentada como um arranjo para piano feito pelo próprio compositor. Isto indica que, na sua versão original, a canção deve ter feito uso da orquestra do teatro.

Quanto ao texto da peça, *A Marmota* faz algumas críticas ao drama, mas lembra que não se deve censurar o autor, que não é “taumaturgo dramático, nem espera corôas de louros por tal genero de composições, a que apenas se dá por distracção, e não por ambição de gloria, nem de interesse” (*A Marmota na Corte*, nº 195, 23-09-1851, p. 3).

O periódico também publica várias informações sobre o drama e a música que merecem ser transcritas por serem um subsídio importante no trabalho de interpretação da canção:

[...] O nosso amigo Conceição sympatisando também com o proverbio – *O casamento e a mortalha do céu se talha* – fez dele uma opera em 2 actos, que se representou pela primeira vez no theatro de S. Francisco na noite de 20 do corrente. Diremos o que é a comedia do Sr. Conceição, e depois emittiremos, bem ou mal fundado, o nosso fraco juízo a respeito. Um dos *forretas* desta nossa côrte (tal é o nome que hoje se dá geralmente aos apertados de unhas, avarentos em uma palavra) casou com *Gabriella*, moça da roça, rica, e trouxe para sua companhia uma irmã, tão interessante como ella, e como ella tambem dinheirosa. Um dos nossos *petit maitres*, (espadanchins [sic] parece-nos o verdadeiro nome) pretendendo

a mão da joven *Clemencia*, trata de entabolar uma transacção com o comendador Semeão, (o avarento). Aparece recommendado ao commendador um moço de S. Paulo, de nome Theodoro Morissy, uma especie de basbaque, porém de bom genio, apaixonado por moças, como qualquer tolo, e agrada-se de Clemencia. Leoncio vendo-se contrariado, porque a sua pretendida não o ama, não o quer, e para se ver livre do commendador não duvida fazer toda a sorte de desatinos, (menos casar com o *espadanchin*, que é cousa que moça da roça não faz nem pelo diabo, salvo se foi educada na côrte), manda uma carta anonyma a Semeão, avisando-o de uma entrevista que *Gabriella* e *Clemencia* marcaram a *Morissy* em uma sala de baile mascarado do carnaval. Leoncio, a quem foram dados os signaes nas côres dos dominós, azul com laço côr de rosa, (o de Clemencia), e côr de rosa com laço azul, (o de Gabriella), vae esperal-os na sala do baile; ahi, porém apparece o furioso povo dansante, e quer por força que o pobre *Morissy* danse uma valsa, este porém escusa-se por todos os modos, porém, quase obrigado, declara que não sabe dansar senão o fado á moda Mineira, e todos concordam em que isso se faça. Senhor do terreno, o bem do *Morissy*, que é capadócio de gosto, cahe no fadinho cantado:

O pica-páo atrevido,  
 Atrevido pica-páo,  
 Anda só de galho em galho,  
 Picando de páo em páo.  
     Para onde vai,  
     D'aonde vem,  
     Se você vai  
     Eu vou tambem,  
 Se você fica, ora adeus, meu bem.  
 A lagoa já seccou  
 Onde as pombas vão beber;  
 Não se póde ter amor  
 A quem não sabe agradecer.  
     Para onde vai, etc.  
 Atrevido pica-páo  
 Que d'um páo fez um tambor,  
 Para tocar a alvorada  
 Na porta de seu amor.  
 ao qual a chusma responde em côro:  
     Para onde vai,

D'aonde vem,  
Se você vai  
Eu vou também,

Se você fica, ora adeus, meu bem.

Para os que sabem como são cantados os nosso fadinhos na roça, não será novidade a maneira por que se acham metrificadas os versos.

Acabado porêem isto, chega o commendador, que recebera a carta anonyma, em que se lhe comunica a entrevista entre sua mulher, a cunhada, e *Morissy*. Clemencia, porém, vexada de patentear seus amores e seus desejos a Theodoro, troca o dominó com sua irmã, e é esta quem lhe fala. No momento em que apparecem Leoncio e o commendador, está Theodoro Morissy aos pés do dominó côr de rosa! Leoncio, furioso, julga-se atraído, ludibriado, e quer romper em impropérios, quando as irmãs se desmascaram, e vê o commendador que é sua mulher, e não sua cunhada, que tem a seus pés o feliz pateta, a quem Clemencia escolhe para seu marido, despresando a mão de Leoncio, e isto porque – *O casamento e a mortaha do céu se talha* (*A Marmota na Corte*, nº 195, 23-09-1851, p. 2).

Vemos que a canção não comenta algo específico do enredo, pois faz parte de um momento coreográfico festivo. Ou seja, *O pica-pau atrevido* é uma canção para se dançar e, da mesma forma que o *Fado moderno*, é um tipo de fado feito na “roça” – neste caso, dentro da tradição do estado de Minas Gerais. Até o momento, não foi possível encontrar nenhuma informação sobre algum tipo de fado dançado em Minas Gerais, o que faz crer que este gênero de canção, tão popular naqueles dias, tenha caído em desuso.

Por outro lado, a própria *A Marmota* se mostra um tanto indecisa quando ao gênero da canção, como pode ser visto no seguinte anúncio:

Composição do Snr. José Joaquim Goyanno

O Pica-pão [sic] atrevido (lundú Mineiro, cantado na opera do Snr. Conceição – *O casamento e a mortalha no céu se talha*).

NO PRELO

*A Valsa Pulada*, lindissima composição do mesmo Snr. Goyanno, ou collecção de tres valsas e um code, sobre um só motivo, cantadas e dansadas na scena de baile da mesma opera (*A Marmota na Corte*, nº 220, 19-12-1851, p. 1).

Ou seja, a canção aqui é indicada como um lundu mineiro. Isso pode revelar que “lundu mineiro” seja sinônimo de “fado mineiro”, ou pode ser um simples equívoco desta

notícia. Em qualquer dos casos, este é mais um dos exemplos de imprecisão na nomenclatura musical brasileira.

Em conversas particulares com os colegas Manuel Correa do Lago e Guilherme Goldberg, foi aventada a possibilidade desta canção ter sido usada em algumas obras como *As variações sobre um tema brasileiro*, de Francisco Braga; o *3º movimento da suíte brasileira*, de Alexandre Levy; e no *Garatuja*, de Alberto Nepomuceno. Se confirmado, isso revela não só a popularidade de *O pica-pau atrevido*, como também exemplifica algo já sabido: estas canções que circulavam nas cidades eram citadas em composições de concerto, como é o caso notório de *Le bœuf sur le toit*, no qual o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) utiliza temas de várias canções, coletadas por ele em sua estadia no Rio de Janeiro no início do século XX (LAGO, 2012).

Em se tratando de canções dramáticas, este cancionero não poderia deixar de apresentar alguns exemplos vindos da ópera nos moldes italianos. No entanto, de início não tínhamos a ária de ópera como um dos nossos objetos de pesquisa – ficamos restritos a peças que fizessem referência ao universo da canção. Em outras palavras, escolhemos canções compostas para serem executadas dentro de uma ópera. Isso não é um fenômeno relativamente comum, que fica bem exemplificado pela serenata *Se il mio nome saper voi bramate*, cantada pelo Conde de Almaviva no *Il barbiere di Siviglia*, de Gioachino Rossini (1792-1868). Na presente publicação é possível ver duas dessas canções operáticas: a *berceuse Non ti svegliar*, da ópera *Il Néo*, composta por Henrique Oswald (1852-1931) em 1900, e o romance *Se pietà in voi non trova* da ópera *Ignès de Castro*, composta por Joseph Facchinetti por volta de 1847. Esses dois exemplos mostram como gêneros de canção podem ser representados dentro do universo da ópera brasileira.

Relacionadas com a produção operática, as farsas também podiam deixar espaço para canções dentro de seus enredos. Um ótimo exemplo é a canção *Quero cantar à saloia*, que faz parte da farsa *O beijo do mestre*, composta por Angelo Frondoni (1812-1891) e estreada em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, em 26 de novembro de 1844. A farsa foi bem sucedida, como indicam as versões e edições guardadas na Biblioteca Nacional de Portugal<sup>[20]</sup>, e a fonte brasileira, publicada em *O Brasil Musical* cerca de cinco anos depois de sua estreia. A popularização da canção foi tamanha que é descrita como uma

---

20. Por exemplo, o final da farsa está disponível em versão para piano em: <http://purl.pt/16451/1/index.html#/1/html>. Acesso em: 23 jun. 2020. A Biblioteca Nacional de Portugal também possui dois manuscritos desta canção nas cotas: M.M. 1699 e M.M. 1697.

“modinha” no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, indicativo de que a canção ganhou vida independente da farsa original.

O último exemplo de composição de teatro, a cançoneta *Gratidão à Bahia*, é bastante peculiar. Foi composta por Giuseppe Antongini para ser cantada pela prima dona italiana Adelaide Tassini Mugnai. Dividida em recitativos e árias, a tal cançoneta tem, na verdade, todas as características de uma cantata ocasional, na qual a soprano se despede da Bahia, agradecendo por ter sido bem recebida. Apesar dessa composição não ser aquilo que hoje em dia chamaríamos de canção, fizemos questão de incluí-la nessa antologia como forma de mostrar que o termo “cançoneta” poderia ter um entendimento mais largo do que o esperado. Temos, portanto, mais um exemplo de imprecisão na terminologia dos gêneros musicais.

## Canção popular

São poucas as composições que se dizem “populares” nos periódicos consultados. Afinal, o conceito que temos hoje de música popular ainda estava por se estabelecer claramente. Uma das raras exceções é *Não me deixes*, indicada como “canção popular brasileira”. Essa particularidade justificou sua presença neste cancionário, sendo um exemplo do que se considerava canção popular no Brasil de 1915. Interessante notar que, apesar de estar publicada num periódico carioca, o “editor proprietário” da composição é da cidade de São Paulo. Assim, podemos supor que seja uma canção popular paulistana.

## Cançoneta

Talvez o termo “cançoneta” seja um dos mais vagos e imprecisos. Poderíamos ir pelo óbvio de pensar que fosse usado para se referir a canções simples e breves. Todavia, como já foi visto em *Gratidão à Bahia*, poderia indicar uma cantata ocasional de teatro, relativamente extensa e complexa. Por sua vez, as outras quatro cançonetas apresentadas neste cancionário têm, cada uma delas, características particulares.

A cançoneta *Efeitos do maxixe* foi publicada pelo *Fon-Fon!* e compartilha o tom satírico do periódico. É preciso alertar que a letra traz passagens bastante machistas, sendo muito provável que seja ouvida pelo público atual com algum desconforto. É o que acontece, por exemplo, com a canção *Conselhos*, de Carlos Gomes. Em qualquer dos casos, os intérpretes precisam estar atentos à questão para evitar surpresas. Outra dificuldade que se coloca na execução desta – e de outras canções aqui reunidas – é a especificidade do

vocabulário. Por exemplo: “fazer cavaco” (significando zangar-se) e “fazer pé de alferes” (significando cortejar) são termos cujo sentido não é conhecido pelo ouvinte médio de nossos dias. Esses problemas podem ser resolvidos com uma contextualização histórica da canção, ou através de uma “atualização” do texto. Seja como for, *Efeitos do maxixe* é uma composição bastante interessante pois, além de trazer trechos declamados de grande efeito, é o único caso localizado de canção que faz uso declarado do maxixe. Afinal, a canção representa dentro de si a própria dança referida no título.

Outra canção cômica é *Fogo de palha*, cujo compositor (que não foi possível identificar) apresenta-se apenas através do pseudônimo Língua de Mel. Essa cançoneta é caso estranho e único pois, além de trazer trechos declamados, deixa instruções claras para a realização de cenas de mímica. O enredo da canção conta os atropelos de uma aventura amorosa que desmorona quando o narrador descobre, decepcionado, que a moça pretendida trabalhava como parteira. Não é possível entender a reação do rapaz – e muito menos a piada de desfecho – sem a devida contextualização histórica. No século XIX, parteira era uma profissão pouco valorizada, estando no mesmo nível dos serviçais, podendo ser alvo de diversos preconceitos (SOUSA, 2005). Na verdade, era um ofício desprestigiante que colocava seus praticantes em situação de inferioridade social (MOTT, 1999). As parteiras estavam relacionadas às prostitutas e mães solteiras, pois estas não podiam recorrer aos médicos e clínicas “respeitáveis”. Isso é algo que foge completamente ao senso comum de nossos dias. Logo, para conseguir o efeito cômico original, a interpretação desta canção também necessita de uma explicação, ou de um ajuste no texto.

*Quem inventou a mulata* é uma cançoneta com características que a aproximam de outros lundus aqui editados, apesar de trazer um desenho melódico e um piano mais ao gosto do século XX. É mais um exemplo do caráter generalista do termo cançoneta. Seja como for, a canção está representando aqui o mito da mulata – mulher mestiça, super sensual, tipicamente brasileira – que tantas vezes tem sido tema de canções. É preciso alertar, no entanto, que o termo tem sido posto em causa mais recentemente devido a suas componentes sexistas e racistas, motivo pelo qual deve ser usado com o devido cuidado.

Por sua vez, *Tutu Marambaia* é uma canção infantil, na qual o narrador é mesmo uma criança. Essa cançoneta é escrita fazendo uso de temas infantis tradicionais brasileiros bastante conhecidos: *Pirulito que bate-bate* e *Tutu Marambá*. O primeiro é usado na primeira seção da canção. O segundo, além de dar origem ao título da composição, tem seu texto e melodia usados no refrão. Portanto, apenas as estrofes usadas na primeira seção são de autoria do poeta Júlio de Freitas Jr. A partitura não informa quem seria o “arranjador” ou “compositor”, mas é provável que isso também tenha ficado a cargo do

poeta. Apesar de bastante simples, este é um exemplo de uso do folclore brasileiro em uma canção urbana, em 1903, muito antes disso ser defendido pelos nacionalistas andradianos.

## Fado

Como vimos pela canção *O pica-pau atrevido*, o fado, apesar de hoje em dia ser considerado como uma espécie de canção nacional de Portugal, tem estreitas relações como o Brasil. Na verdade, a pesquisa mais recente tem reconhecido a origem brasileira do fado (NERY; 2004). Os periódicos consultados mostram que esse gênero de canção era muito ouvido no Brasil, o que é explicado, em parte, pela expressiva imigração portuguesa. *A Ilustração Brasileira* publica um texto sobre o fado, escrito pelo poeta Osório Duque-Estrada (1870-1927) – autor da letra do *Hino nacional brasileiro* – que apresenta esse gênero de canção nas seguintes palavras:

*Fado*, do latim *fatum*, é, etymologicamente uma palavra que designa o *destino*, a boa ou má sorte de cada um. (*Cantar o fado*, significa, pois, cantar alguém as suas penas, os dissabores e os sofrimentos deparados á creatura pelo destino). Por extensão, passou a designar a propria composição musical.

O *fado* reflecte, quer na lettra, quer na musica, as crenças, os costumes os ideaes do povo portuguez, como fiel expressão lyrica e sentimental da alma collectiva da nossa raça. A vida longe da patria despertou cedo no luzitano a nostalgia, que foi a primeira musa inspiradora do seu cantar (DUQUE-ESTRADA. In: *A Ilustração Brasileira*, 16-09-1912, p. 102).

Uma vez que o poeta nasceu no Brasil, ao falar de “nossa raça”, conjuga portugueses e brasileiros num mesmo povo, que compartilha de uma mesma sentimentalidade. Desta forma, ele traz o fado português para as proximidades da cultura brasileira. A crença nessa comunhão cultural luso-brasileira é confirmada no discurso de posse de Duque-Estrada na Academia Brasileira de Letras:

Pretendeu [Silvio Romero] orientar a poesia pela ciência; zombou, por isso, da tristeza dos poetas brasileiros sem advertir que ela se explica por causas étnicas e hereditárias, sendo mais filha legítima e carnal da musa saudosa e gemedora dos fados, que simples enteada do romantismo lamartiniano e do sentimentalismo impetuoso e atormentado de Byron e de Espronceda (DUQUE-ESTRADA, [1915], s.p).

Isto parece ser a explicação para o poeta ter transcrito, em *A Ilustração Brasileira*, vários versos memoráveis de fado, entre eles o muito conhecido “Eu quero que o meu caixão/ Tenha uma forma bizarra/ A forma de um coração/ A forma de uma guitarra” – escrito por Augusto Hilário (1864-1896) –, ao lado de três partituras que, segundo ele, servem de música para a maioria dos fados: o *Fado corrido*, o *Fado ideal* e o *Fado triste*. Esta antologia apresenta o último, por trazer a partitura que nos pareceu mais bem acabada.

## Hino

Hoje em dia, os hinos costumam ser executados apenas em eventos cívicos ou militares. No entanto, no longo século XIX, eram um gênero de canção muito em voga, a ponto de também serem ouvidos nos salões e nos teatros. Essa vitalidade explica sua presença em vários periódicos. Por exemplo: a única canção localizada do *Bazar Volante* é o *Hino de Paysandu*, publicado em 1864, que faz referência ao Cerco de Paysandu durante a Guerra do Uruguai (1864-1865). É, por isso, um exemplo de hino militar e patriótico, o tipo mais conhecido atualmente. No entanto, a estes podemos somar os hinos festivos e os escolares.

Os hinos festivos, ou cerimoniais, têm a função de celebrar alguma figura ilustre, ou algum acontecimento importante, como a chegada de uma autoridade, ou um casamento real. São, portanto, composições ocasionais relacionadas a personagens, eventos e efemérides bastante específicos. Geralmente, trazem música solene e grandiloquente, com texto laudatório, sendo típicos do período monárquico. O *hino a S. M. a Imperatriz do Brasil* e o *Hino a S. A. I. o Sereníssimo Príncipe D. Afonso*, presentes neste cancionário, são dois bons exemplos de hinos festivos.

O primeiro parece ter sido encomendado por *O Jornal das Senhoras* ao compositor Francisco de Sá Noronha para festejar o aniversário da Imperatriz Teresa Cristina (1822-1889), esposa de dom Pedro II. Como é comum neste tipo de hino, o refrão é cantado pelo coro, enquanto as demais estrofes do poema ficam a cargo do solista.

O segundo é uma homenagem ao nascimento do filho primogênito de dom Pedro II, o Príncipe Imperial Afonso Pedro. Nascido em 1845, o príncipe viria a falecer dois anos depois. Vale ressaltar que este hino festivo foi escrito por Francisco Manoel da Silva (1795-1865), mesmo compositor do atual *Hino nacional brasileiro*.

Já os hinos escolares têm caráter cívico e/ou religioso e, como o próprio nome diz, eram usados nas escolas para exortar o alunado aos bons sentimentos e à retidão. O hino *Invocação à cruz*, aqui editado, está indicado na partitura como um hino escolar. Com caráter religioso evidente, podemos dizer que a obra funciona como uma espécie de

oração cívica. Por sua vez, o *Cântico das árvores* é uma declaração de amor às árvores, mas também uma reflexão sobre a responsabilidade de cada um com o futuro. Esta canção é apontada como hino escolar numa lista de obras de Francisco Braga – que pode ser vista na capa de sua canção *Brinde*, publicada por Carlos Wehrs<sup>[21]</sup>.

## Lundu

Como era de se esperar, os periódicos trazem uma série de lundus, sendo este um dos gêneros mais encontrados. Profundamente relacionado com a modinha – falaremos mais adiante sobre –, o lundu é caracterizado pelo tom sensual, pela sátira e pela influência africana. Sendo assim, é comum que a musa dos lundus seja a brasileira mestiça, afrodescendente, e que poemas empregados revelem traços africanos – as tais africanias, como entendidas por Yeda Pessoa de Castro (2016)<sup>[22]</sup>. O divertido *Iaiazinha, venha cá*, aqui editado, é um bom exemplo disso ao trazer termos como “Iaiazinha” e “mendengue”. O primeiro é a palavra africana “Iaiá”, significando originalmente mãe, acrescida do sufixo diminutivo próprio da língua portuguesa, que passou a ser usada no Brasil como um tratamento dado às mulheres. O segundo quer dizer melindre ou pudor afetado, faceirice feminina, sinônimo de “dengue”, ações de uma pessoa dengosa (CASTRO, 2001, p. 282).

Como era de se esperar, a influência africana neste gênero de canção também pode ser sentida na natureza dos ritmos empregados. Neste sentido, o *Lundu dos Lavernos* é um caso singular bastante valioso por trazer a percussão como instrumento *obbligato*, ou seja, por escrever claramente o que deveria ser feito pela percussão. Representa, assim, um testemunho importante do uso de instrumentos de percussão na performance de canções no século XIX, sendo uma amostra raríssima daquilo que um percussionista poderia de fato fazer no caso dos lundus.

Por outro lado, *Fora o regresso* é um ótimo exemplo de lundu satírico que faz uma crítica ácida à realidade brasileira de 1844, bem ao gosto de *A Lanterna Mágica*, periódico que o publicou. A música tem sido atribuída ao médico José Maurício Nunes Garcia Júnior

---

21. Esta partitura pode ser consultada no arquivo musical da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

22. A presença das africanias em canções brasileiras tem sido o alvo de estudos de um projeto de pesquisa específico liderado por Andrea Albuquerque Adour da Camara, junto ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

(1808-1884), filho homônimo do importante compositor e Mestre de Capela<sup>[23]</sup>. Por sua vez, Manuel de Araújo Porto-Alegre tem sido indicado como autor da canção<sup>[24]</sup>. O texto é primoroso, mas, por usar termos que caíram em desuso e, principalmente, por fazer referência a fatos e pessoas que já não são bem conhecidos ou identificáveis pelo público de hoje, fica difícil reproduzir na plateia de nossos dias o efeito cômico e crítico original da canção. Aqui, mais uma vez, a prévia contextualização histórica e/ou uma adaptação do texto se fazem necessários para que o problema apontado seja resolvido.

Em 1852, *O Jornal das Senhoras* publica dois lundus relacionados entre si. O primeiro é o *Lundu das moças*, publicado no dia 13 de junho (dia de Santo Antônio), e o segundo é o *Lundu das beatas*, que veio à luz uma semana depois. Na verdade, ambos estão relacionados com as comemorações do “santo casamenteiro”:

[...] até o nosso jovem poeta, o Sr. Salomon, que também gosta da folia e tem sua devoções com o Santo, offereceu-nos o seu lundum – DAS BEATAS –; o Sr. Noronha, o seu lundum de – S. ANTONIO – que são bem engraçados e buliçosos (*O Jornal das Senhoras*, 13-06-1852, p. 24).

A partitura nos informa que o *Lundu das moças* foi mesmo feito para ser cantado no dia do santo festejado. Seguindo a tradição dessas devoções, a canção é um pedido bem humorado por um marido, pelo que pode ser chamado também de *Lundu de Santo Antônio*. O periódico dá um divertido testemunho da execução da canção:

Oh! se vós ouvisseis cantar o *lundu das moças* como o ouvimos na noite mesmo de S. Antonio por uma certa moça... qual! aquillo não é moça; é um diabinho capaz de tentar os Santos nos seus altares, muito capaz de fazer arder o allemão mais enregelado dos fundos da Allemanha, muitissimo capaz de pôr em desordem a meio mundo! Ora, nós que somos mulher ficamos doida de amores por ella, imaginai o que por lá succedeu entre os homens... Eu vi velhos e moços em completo desatino! (*O Jornal das Senhoras*, 30-06-1852, p. 196).

23. Pires de Almeida atribui a música a “José Maurício Nunes Garcia” em *Brazil-Theatro* (nº 2, 1903, p. 527). Trata-se, na verdade, do médico José Maurício (1808-1885), como diz a cópia manuscrita deste lundu (Dimas, M-III-2), também disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas481979/mas481979.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas481979/mas481979.pdf).

24. Atribuição feita por Pires de Almeida em *Brazil-Theatro* (nº 2, 1903, p. 527).

Uma semana depois da festa de Santo Antônio, mas ainda dentro dessas comemorações, *O Jornal das Senhoras* publicou o *Lundu das beatas*, explicando a razão de não o ter publicado no dia do santo:

Aqui tendes, querida leitora, o suspirado LUNDU DAS BEATAS, esse lundu que entendestes que devia ter apparecido dommingo passado sem vos lembrardes que as *beatas* nunca vos perdoarião uma offensa de tal natureza. Em dia de S. Antonio o *lundu das beatas!*... S. Antonio que foi um patusco de chapa, que brincou e saltou na sua mocidade como qualquer rapaz de olho vivo e pé ligeiro, que logrou e judiou com muita moça de seu tempo, verdade seja, para convertel-a, ou reduzil-as ao temor de Deos, S. Antonio, advogado das moças, havia agora entrar de pareceria com as beatas, inimigo figadal e serrazina implacavel dos moços e moças, e tudo quanto cheira a moço... Que nos livre Deos de tal barafunda. Hoje sim, tenham as beatas ingresso neste *Jornal*, e appareça o seu lundu com as formalidades e reverencias requeridas... (esta qualidade de gente muito cavacuda, é preciso ter com ella todas as atencões) para que a querida leitora o vá desde já estudar, e se não estiver para isso porque ainda está arrufada desde a noite de S. Antonio, damos-lhe de conselho que o empreste á aquella de suas amigas a mais endiabrada e que ao mesmo tempo saiba fingir (Oh! gente, que lembrança!) uma carinha muito séria e constricta, com ficções de santarrona, e que finja (ahi vem outra vez!...) quando cantar o lundu, ficar muito zangada, mas com ares de quem está gostando da impertinencia do rapaz que a persegue nas horas de suas orações. Uma tal moça cantará o LUNDU DAS BEATAS conforme o seu autor escreveu, e o que é mais, executará ao pintar da sanefa, as formalidades do character exigido de uma refinada beata, que é o que se quer (*O Jornal das Senhoras*, 20-06-1852, p. 197).

Vemos, portanto, que esse lundu é uma grande ironia, um deboche, uma sátira ao moralismo das tais beatas, que, como vemos, em meados de século XIX, já eram associadas a uma religiosidade excessiva e um puritanismo hipócrita. Devemos ressaltar que o texto citado deixa bem claro que, ao executar canções como essa, o corpo de quem canta deve representar devidamente a personagem.

O poema faz uso de um tema recorrente no repertório vocal luso-brasileiro: a moça pede ao pretendente que pare de tentar seduzi-la e que se vá embora. No entanto, em meio às negativas, acaba por fraquejar e, numa espécie de negociação amorosa, pede a ele um pouco de paciência.

Esse tipo de brincadeira com as relações amorosas é bastante comum nos lundus. Outro exemplo disso é o lundu *Quem é pobre não tem vícios*, também presente nesta edição.

Nesse caso, o rapaz lamenta que as moças não querem namorar alguém sem riquezas. Por outro lado, em *Você viu?!*, um rapaz expressa, afogueado, toda sua admiração por uma jovem. Este tipo de amor apaixonado, expresso num poema cheio de sensualidade e ardor, também é comum dos lundus – e não podia faltar neste cancionero.

## Melodia

É muito provável que o termo melodia seja uma tradução livre de *mélodie*, gênero de canção de câmara francês nascido no século XIX. Sendo assim, no Brasil, melodia parece indicar uma canção de escrita mais sofisticada. Um bom exemplo é a melodia *Mai!*, aqui incluída. Nela podemos ver uma harmonia relativamente complexa e uma escrita pianística sofisticada, rica em texturas e polirritmias. O poema de autor italiano e a própria sonoridade da escrita musical nos levam imediatamente a pensar que esta seja uma canção pouco relacionada com produção brasileira autóctone. No entanto, este preconceito é refutado pela *Gazeta Artistica*, que faz as seguintes surpreendentes considerações sobre *Mai!*:

Damos neste numero uma melodia para canto e piano, *Mai!* do maestro Basile.

Constitue uma tentativa para o aproveitamento da sentimentatidade nativa indigena, como claramente emana do canto propriamente dito.

O autor mostrou-nos a cantiga popular mineira, que serviu de idéa, uma velha copia de ha cincoenta annos, conforme a data. Verificamos ter sido seu melhor cuidado não destruir a ingenuidade e um certo *quid* de vago nostalgico originario.

Não discutimos intuitos, especialmente, quando serios; ainda muito menos nos queremos arvorar em mentores e traçar linhas de procedimento para a manifestação do pensamento. Seguindo, porem, a sua louvavel intenção, o autor poderia ter levado (e deve fazel-o) mais longe as consequencias do seu modo de vêr, escrevendo sobre palavras portuguezas e num rythmo que, como factura total, evoque e fixe o cunho nacional desses cantos.

Certamente as cantigas indigenas poderão ser uma fonte inesgotável de inspiração.

Escusado será dizer que é um trabalho sem pretensão, mas bem feito e que se ouve com prazer (*Gazeta Artistica*, ano 1, nº 2, p. 6, 24-12-1909).

Vemos, portanto, que a canção faz uso de um tema popular brasileiro, o que a vincula ao universo das canções nacionalistas do século XX. Este mesmo expediente foi utilizado por compositores como, por exemplo, os cariocas Luciano Gallet (1893-1931) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Obviamente, o uso do texto italiano fere a sensibilidade

nacionalista daqueles dias, como, aliás, fica claro no texto da *Gazeta*. No entanto, isso não impede que a canção tenha uma componente nacionalista, muito menos quer dizer que esteja desvinculada da realidade local.

Importante frisar que, apesar do nome do compositor de *Mai!* estar indicado na partitura como “Belisa”, o texto citado logo acima afirma que o autor da peça é o maestro Basile. Poderíamos supor que se tratasse de uma gralha, mas também temos Belisa como autor da canção *Peccato*, igualmente publicada pela *Gazeta Artistica*. O mais provável é que Belisa seja um pseudônimo de José Josué Francisco Basile, músico atuante em São Paulo no início do século XX e um dos colaboradores estáveis desse mesmo periódico.

## Miudinho

Este cancionero apresenta uma canção intitulada simplesmente *Miudinho*. Segundo a *Enciclopédia da música brasileira*, o miudinho era uma dança “praticada pela aristocracia no tempo da Regência. Mais tarde popularizou-se, passando a ser dançada a dois, com o par enlaçado” (ENCICLOPÉDIA, 1998, p. 523). Informa, ainda, que poderia ser um tipo de samba no qual o dançarino se move como se fosse um boneco de mola, com pequenos movimentos dos pés, sendo essa a razão do termo. A canção aqui publicada faz, de fato, várias referências à dança: “Quem dançar o miudinho/ Tem que ter delicadeza”. Sendo assim, esta canção parece ser uma versão cantada da referida dança. O fato do miudinho aqui editado ter sido publicado no *Brazil-Theatro* não é surpresa, pois, no século XIX, momentos coreográficos eram bastante comuns nos palcos, especialmente nos entreatos. Vejamos, como exemplo, a seguinte notícia de 1848:

A companhia dramatica representará a comedia em tres actos

O PASSARO AZUL.

A Sra. D. Estella Sezefreda dos Santos e o beneficiado [Martinho Corrêa Vasques] fazem nesta comedia os mais interessantes papeis.

Finda a peça, o Sr. Demetrio Rivero tocará, também por obsequio,

LINDAS VARIAÇÕES DE RABECA.

O beneficiado cantará, com repetição, a mui jocosa aria intitulada

O MIUDINHO.

Letras do Sr. Caetano, musica do Sr. Ribas (*Jornal do Commercio*, nº 193, 1848, p. 4).

Nem é de todo improvável que a referida “ária o miudinho” seja a mesma canção aqui editada, mas não foi possível encontrar uma confirmação até o momento.

## Modinha

Apesar de ser um gênero fundamental nas origens da canção brasileira, não é fácil definir modinha, pois o termo se refere a um repertório numeroso e de características muito variadas. Sendo assim, este autor tem preferido conceituá-la a realmente defini-la (PACHECO, 2019b). Podemos dizer simplificada que a modinha é um gênero de canção sentimental cultivado no Brasil e em Portugal durante os séculos XVIII e XIX principalmente. No entanto, como pode ser visto neste cancionário, ela vai além da canção doce e amorosa, havendo exemplos de composições satíricas e políticas, sem esquecer o uso de elementos de outros gêneros, como é o caso da ária de ópera. Portanto, é tendo em conta essa realidade que este autor tem considerado “modinha” um termo genérico para canção luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX que, via de regra, faz uso de texto em português. Sendo assim, durante os oitocentos, qualquer canção poderia ser chamada de modinha. No caso específico do século XX, o termo foi gradativamente sendo usado para se referir a canções escritas ao gosto da primeira metade dos novecentos, ou do período imperial – ainda que fossem composições neoclássicas de concerto, com escrita bastante complexa.

As 16 modinhas apresentadas neste cancionário vêm exemplificar a variedade dessas canções, sem, contudo, esgotar as possibilidades. É natural que esse gênero, o mais prolífico durante Brasil oitocentista, seja também o mais presente nesta obra.

Algumas modinhas aqui editadas são exemplos típicos da tal canção sentimental do século XIX. É o caso de *Alta noite!... Tudo dorme; Amei uma virgem de faces de neve; Emília, fruto de amor; É tempo ainda!...; Erva mimosa do campo; Guarda bem; A hora que te não vejo; Mandei um terno suspiro; O meu fiel juramento; A noite do ciúme* e *Que mais desejas?* Apesar de seu estilo não ser uma novidade, algumas possuem particularidades que devem ser apontadas.

O padrão editorial fazia com que essas modinhas fossem publicadas em partituras para voz e piano. No entanto, é sabido que também eram frequentemente executadas ao violão. Na verdade, a preferência pelo piano nas edições da época apenas reflete o fato de que o violão era considerado um instrumento menos nobre. Todavia, apesar de seguir esse padrão editorial, a partitura de *É tempo ainda!...* tem o cuidado de informar que ali se tratava de uma “Modinha para violão ou piano”. De fato, sua parte de piano pode ser

facilmente adaptada para o violão. Por sua vez, *O meu fiel juramento* e *Que mais desejas?* trazem, de fato, o violão, oferecendo ótimos exemplos de como o instrumento era usado neste repertório. Quanto a isto, resta lembrar que, tendo em conta a prática da época, é absolutamente aceitável que qualquer das modinhas aqui editada seja executada ao violão. A própria partitura de *O meu fiel juramento* informa que o que ali se vê é uma transcrição, feita por Maria Norberto Romero, a partir do original para piano<sup>[25]</sup>.

Quanto a *A hora que te não vejo*, é importante ressaltar que, apesar de fazer parte desta antologia por ter sido republicada em fac-símile pelo *Brazil-Theatro* em 1903, foi composta necessariamente antes de 1838, ano de morte de seu compositor, Cândido Ignácio da Silva (1800-1838), um dos mais festejados modinheiros de sua geração. Está, portanto, entre as mais antigas composições aqui editadas. No entanto, é *A noite do ciúme* (de autoria não identificada) a primeira modinha a ser publicada em periódico – no caso, o *Philo-Harmonico* em janeiro de 1842 –, o que, por si só, justificou sua presença no presente cancionero.

Já a modinha *Mandei um terno suspiro* surpreende por ter sido escrita por Cândido José de Araújo Viana, o Marquês de Sapucaí (1793-1875) – mais lembrado hoje em dia por dar nome à avenida na qual desfilam as escolas de samba do Rio de Janeiro. Em uma coluna da revista *Musica*, Victor Viana oferece algumas notícias sobre o autor, em especial sobre sua atuação como músico:

[...] foi presidente de provincia na regencia e no imperio, ministro da fazendo e do interior, conselheiro de Estado, deputado e senador. [...]

Como poeta, fez sonetos camonianos, composições arcadicas de fino lavor. Escreveu também quadrinhas sem pretensão, naturaes, que apenas exprimiam sentimentos intimos.

Dessas quadras ficaram celebres as “Violetas”, que se incorporaram definitivamente ao nosso repertorio classico.

O Marquez de Sapucahy versejou até aos otitenta annos. Mas no seu intimo fazia versos como amator, por simples recreio de lettrado. Seus versos ficaram e são hoje conhecidos e populares.

Como compositor de musica, o Marquez foi menos persistente. Parece que só compoz na sua primeira mocidade. Homem erudito e encyclopedico, escrevia musicas com facilidade mas sem pretensão.

---

25. A versão para voz e piano desta canção pode ser consultada no arquivo do IEB da Universidade de São Paulo (USP) na cota: MA-PART-3978.

Na primeira metade do século passado, as modinhas eram o encanto dos nossos salões. Todas as damas e senhoritas da sociedade cantavam modinhas. Candido José de Araujo Viana, moço, escreveu versos e compoz musicas uma porção de saraus. Ficaram mais celebres as que intitulou “Mandei um terno suspiro” e “Já que a sorte destinara” e também a música que fez para a “Marilia de Dirceu”.

Araujo Viana compoz com exito modinhas quando era magistrado ou simples deputado. Todas essas composições foram cantadas no Rio, em Minas, por todo o Brasil. Um pequeno detalhe pode mostrar como ficaram populares e celebres: O Dr. Vieira Fazenda sabia todas de cór (*Música*, ano II, nº 5, 1918, p. 11).

A revista também traz informações específicas sobre a partitura publicada:

A composição que a MUSICA publica é a da canção “Mandei um terno suspiro...”, que foi executada e cantada em Novembro em Villa Nova de Lima<sup>[26]</sup>, quando se inaugurou a herma do marquez.

Candido José de Araujo Viana partiu em 1822 para tomar posse do cargo de juiz de fóra de Mariana. Tinha então 28 annos de idade. Casara-se mezes antes com D. Anna Ephigenia de Siqueira Ramalho, filha do abastado capitalista portuguez Luiz de Siqueira Ramalho. A esposa ficou em Sabará, onde moravam os paes de Araujo Viana. O jovem juiz seguiu para o seu posto. Foi em Mariana que o futuro Marquez compoz os versos e a musica de “Um terno suspiro”. As saudades da esposa, que por um artificio artistico, tão commum no tempo, passou a ser chamada de Alcina (Anna), inspiraram a modinha.

A musica, conservada pela familia do Marquez, foi novamente escripta com acompanhamento pelo jovem compositor Sr. Assuero Garritano (VIANA, Victor. *In: Musica*, ano II, nº 5, Rio de Janeiro, 05/06-1918, p. 11).

Temos aqui, portanto, uma modinha mineira composta por volta de 1822. Uma das mais antigas deste cancionero. No entanto, a parte do piano é um arranjo feito por outro compositor, Assuero Garritano (1889-1955), já no século XX. Isso explica a escrita pianística anacrônica, bastante diferente do padrão das outras modinhas.

Todavia, como já foi dito, as modinhas podem ser mais que canções sentimentais e amorosas. Um ótimo exemplo disso é *Astuciosos os homens são*. Bastam os primeiros

---

26. Segundo o próprio periódico, seria o local de nascimento do marquês.

versos para entendermos seu real caráter: “Astuciosos/ Os homens são/ Enganadores/ Por condição.// Os homens querem/ Sempre enganar/ Nós nos devemos/ Acautelar”. Como se vê é uma canção cômica, que ridiculariza os homens “espertalhões”. Contribuem para o tom divertido da peça: os versos curtos, o piano brincalhão em compasso binário, e uma linha vocal de frases curtas e entrecortadas (características que costumam ser associadas aos lundus).

A modinha *Inda existe a terna filha* também foge do esperado. Apesar do tom melacólico, não se trata de uma canção de amor romântico. O que realmente temos é um lamento fúnebre de uma mãe que perdeu sua filha. Seja como for, devemos reconhecer que a peça está indicada como “moda”, o que foi tomado como sinônimo de modinha por esse editor.

Outro caso bastante peculiar é *Brasil, ó minha pátria*. O poema é, na verdade, uma despedida pouco sentida de Paris e um elogio à terra natal: “Brazil, ó minha patria,/ Ja vou saudar teus montes/ Teus rios de cristal/ Tuas florestas e tuas fontes/ Quanto é doce o ár natal!”. Desta forma, o que realmente temos é o canto patriótico de um exilado. No entanto, o mais inusitado é o fato da música ser emprestada de uma canção do compositor francês Auguste Panseron (1795-1859). Ou seja, bastou colocar um poema em português para que a canção francesa se tornasse uma modinha. Este não é um caso isolado. Podemos citar o exemplo da *Modinha extrahida da opera Lucia*, um “arranjo” feito por Ernesto Vieira (1848-1915) usando música do dueto *Sulla toma che rinserra*, da ópera *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848)<sup>[27]</sup>. Estes últimos exemplos deixam claro que a modinha é um gênero muito mais maleável e permeável do que se pode imaginar e deve ser encarado de forma polissêmica.

## Página d’álbum

Página d’álbum (ou folha d’álbum) é a versão brasileira dos termos *foglia d’album*, em italiano; *feuille d’album*, em francês; *albumblatt*, em alemão; *album leaf*, em inglês etc. Como tal, parece indicar pequenas composições de características muito variadas, geralmente para piano solo, mas também para outras formações de câmara. Originalmente, o termo se referia a peças que compositores dedicavam e presenteavam a determinados intérpretes para que fossem incluídas em seus álbuns pessoais. No entanto, com o tempo,

---

27. A partitura encontra-se guardada na Biblioteca Nacional de Portugal, cota MM 1700.

o gênero perdeu sua função original, passando a ser também uma dedicatória a um grupo de amigos, ou a indicar simplesmente uma entre outras composições que formavam um álbum. Seja como for, apesar da mudança de função, continuou sendo geralmente uma peça de câmara para piano (THE NEW GROVE, 2001).

No nosso *Guia musical dos periódicos* podemos ver alguns exemplos, como a *Folha d'álbum II*, de Alberto Nepomuceno, publicada pela *Renascença*; e *En Hamac*, extraída das *Páginas d'álbum* de Henrique Oswald e publicado pela *Revista da Semana* – ambas composições para piano solo. Portanto, apesar de não termos ainda como precisar como o termo era entendido no Brasil, nada leva crer que tivesse um sentido muito diferente daquele descrito logo acima.

## Recitativo de salão

Os recitativos de salão são um gênero de canção-melodrama luso-brasileiro, muito em voga na segunda metade do século XIX. Como tal, em vez de ser cantado, seu texto é declamado – o que resulta numa partitura sem qualquer indicação de melodia para o “cantor”. Via de regra, nessas peças, o piano acompanha a declamação do poema ao som de uma valsa. É preciso ressaltar que os recitativos de salão não são música instrumental, para a qual o poema tenha servido apenas como inspiração. Neles, a declamação do texto é elemento constitutivo da sonoridade final da composição (PACHECO, 2019a).

Interpretar recitativos de salão é uma prática que foi interrompida na primeira metade do século XX. Como consequência, o intérprete de nossos dias pode encontrar alguma dificuldade em executar o repertório. Como não há espaço aqui para maiores esclarecimentos, recomendamos a leitura de texto específico *Editando e interpretando recitativos de salão* (PACHECO; TEIXEIRA, 2018).

Tendo em conta a importância e singularidade do gênero, esta antologia apresenta dois recitativos de salão. O primeiro é *Angelitude*, escrito por Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora cuja fotografia é estampada na capa da partitura. O segundo é o *Canto do Jau* que, apesar de fugir um pouco do padrão dos recitativos de salão – os versos não trazem os habituais decassílabos, nem o piano faz soar a costumeira valsa –, ainda reserva grandes semelhanças com seus congêneres. A composição é uma homenagem a Camões, que teria sido senhor de um javanês escravizado chamado Jau. A fidelidade e dedicação do javanês ao grande poeta foram tema de muitos textos, como bem exemplifica a peça de teatro *Camões e Jau*, escrita por Casimiro de Abreu (1839-1860) (ABREU, 1856). Na verdade, o poema do recitativo em questão foi apresentado originalmente dentro de um

drama, este escrito por António Feliciano de Castilho (1800-1875) e intitulado *Camões* (CASTILHO, 1863).

## Romance / romanza

Por uma questão de simplicidade apenas, vamos tomar *romanza* como sinônimo de romance, da mesma forma que fizemos com o termo página d'álbum e suas diversas traduções. No entanto, devemos alertar que palavras correspondentes em línguas diferentes podem não indicar exatamente o mesmo tipo de repertório e devem ser, portanto, relacionadas com a devida cautela.

O termo romance originalmente indicava canções com caráter narrativo, mas aos poucos foi ampliando seu sentido, chegando a ser usado para peças instrumentais simples, como é caso de *Drei Romanzen* (Op. 28), escritas para piano por Robert Schumann (1810-1856). No *Guia musical dos periódicos* podemos ver alguns destes romances instrumentais, como é o caso do *Romance sem palavras* para piano, escrito por Francisco de Sá Noronha; e o *Romance sans paroles* (Op. 20) para violoncelo e piano, por Luiz Levy (1861-1935). A indicação recorrente “sem palavras” é um sinal de que os romances instrumentais continuaram, em alguma medida, relacionados ao universo da canção, o que também explica o fato de geralmente apresentarem um forte caráter melódico. A questão é que foi possível localizar nos periódicos várias canções com esta designação, sendo um dos gêneros mais presentes neste cancionário. Como veremos a seguir, essas canções tem características diversas, o que pode indicar que o termo tenha assumido um caráter generalista no Brasil.

O romance mais antigo aqui publicado é o *Nume eterno, tu che miri*, composto por Francisco Manoel da Silva e publicado pelo *Philo-Harmonico* em 1842. A partitura informa que a canção faz parte de uma coleção de 12 romances feitos pelo “Mestre e Compositor da Camara de S. M. I. o Snr. D. Pedro 2º”. Infelizmente, os outros 11 não puderam ser localizados. O texto em italiano e o desenho melódico podem ser um reflexo dos anos de convivência do compositor com os *castrati* que trabalhavam na Real e Imperial Capela do Rio de Janeiro.

Na verdade, é patente a influência italiana em outros romances, em especial aqueles compostos por autores nascidos na Itália, ou de brasileiros que ali estudaram. É o caso de *La lontananza*, de Antonio Tornaghi, que mais parece um ária de concerto, com sua expressividade desbragada que chega a pedir por soluções na partitura. O brasileiro Meneleu Campos (1872-1927) deixa evidente sua estreita relação com a Itália em seu romance *Alla*

*mamma!* O mesmo pode ser dito a respeito de *Na igreja*, de João Gomes de Araújo (1846-1943), apesar do texto estar em português neste caso. Esta canção “inédita” foi o primeiro suplemento musical do *Correio Musical Brasileiro*, para o qual teria sido especialmente composta.

Iniciamos o nosso suplemento musical com a publicação da romanza “Na Igreja” da lavra do maestro João Gomes de Araujo.

O nome de João Gomes de Araujo é sobejamente conhecido em o nosso meio artistico, onde gósa de merecido prestígio pelo muito que tem feito em pról da arte brasileira como professor e, sobretudo, como compositor: dispensaveis, pois, se tornam quaesquer referencias e louvores ao velho mestre: a sua obra está ahi: por ella, que é valiosa, pode-se avaliar o quanto vale.

A letra é da autoria do saudoso Dr. Wenceslau de Queiroz, poeta de real merito.

Felicitemos os leitores do “Correio Musical Brasileiro” pelo prazer que provarão com a leitura dessa legitima e bella pagina de arte (*Correio Musical Brasileiro*, suplemento, ano 2, nº 1, 1922).

Por outro lado, o romance *Tu dizes que eu te amo*, composto pelo português Francisco de Sá Noronha, apresenta uma sonoridade típica da produção luso-brasileira de meados do século XIX.

Por fim, o romance *Trovita*, de Francisco Braga, traz características que o tornam absolutamente singular. Além de uma escrita musical particular, com um piano que oferece texturas e harmonias inesperadas, a partitura está totalmente em esperanto, até nas indicações de dinâmica e agógica. A canção está indicada na partitura como “romanco” – equivalente a “romance” em esperanto – e o texto é uma tradução do poema *Gefunden*, do alemão Johann von Goethe (1749-1832) (ERTHAL, 2011). A partitura faz algumas considerações sobre o idioma, que merecem ser transcritas aqui:

A Lingua auxiliar internacional *Esperanto* foi inventada pelo distincto medico de Varsovia, Dr. Zamenhof, e apresentada ao publico num livrinho assignado por *Doktoro Esperanto*.

O pseudonymo do Dr. Zamenhof que significa em esperanto “o doutor que espera”, baptisou o novo idioma internacional.

Esta lingua artificial tem todas as qualidades das linguas naturaes, com a grande vantagem de se poder aprender em algumas semanas!

Harmoniosa, moldavel á todas as syntaxes das linguas naturaes, riquissima no seu vocabulario de uma internacionalidade admiravel, ella se presta a todas as necessidades, desde a simples correspondencia commercial á mais alta litteratura scientifica ou artistica (*Renascença*, suplemento, nº 41, s.d).

A esta apresentação, que busca fomentar o estudo da língua, seguem-se alguns rudimentos de fonética e gramática. Sendo assim, a partitura se coloca também como uma ferramenta de difusão do idioma. Importante ressaltar que, apesar de ser o exemplo mais sofisticado, *Trovita* não foi a única canção em esperanto localizada nos periódicos. Em 1910, a *Revista da Semana* publicou *Al la verda stelo*, com música de M. J. Ferreira Penna e texto de J. B. Mello Souza. Estas canções mostram até que ponto podiam chegar os esforços internacionalistas dos compositores cosmopolitas da *Belle époque* brasileira.

## Tango brasileiro

O tango é uma canção coreográfica de origem espanhola que chegou nas Américas em meados dos oitocentos, onde se desenvolveu e ganhou características locais. O exemplo mais conhecido é evidentemente o tango argentino. No entanto, o Brasil também produziu a sua própria versão, fruto da convivência com outros gêneros musicais que se ouviam no país, como a polca e o lundu (ENCICLOPÉDIA, 1998).

Devemos lembrar que tango brasileiro pode ser considerado sinônimo de maxixe, mas seguimos aqui a nomenclatura presente na partitura de *A mulata brasileira*, publicada por *O Malho* em 1903. Esse tango brasileiro foi dedicado à atriz e cantora Plácida dos Santos (1853-c.1935) que, em finais do século XIX e início do seguinte, fazia uma carreira de grande sucesso. Ela chegou a ser bem recebida em Paris, cantando e dançando o maxixe brasileiro em palcos importantes como o *Folies Bergères* (DICIONÁRIO, s.d.). Desta forma, esse tango brasileiro é mais um ótimo exemplo das conexões que podiam se formar entre a canção urbana e o teatro, muitas vezes potencializadas pela atuação de grandes artistas que representavam e cantavam.

## Canções sem gênero reconhecido

Várias canções localizadas nos periódicos não têm seu gênero indicado no original. Nem foi possível, de nossa parte, fazer uma atribuição segura. Este cancionero apresenta algumas delas. Como era de se esperar, formam um grupo bastante heterogêneo. Uma

vez que, nestes casos, a representatividade do gênero em si não podia ser um critério, foram escolhidas as composições mais sofisticadas e/ou escritas por autores de reconhecido valor. Consequentemente, algumas delas são belos exemplos da canção de concerto do século XX, como é o caso de *A bela*, de Glauco Velásquez; *Vecchio tema*, de Francisco Braga; *Quand je t'aimais...*, de Henrique Braga (1845-1917) e *Peccato*, de Belisa. Vale a pena explicar que esta última está indicada na partitura como “stecchettiana”, mas isso não parece ter relação com um gênero musical específico. Na verdade, o termo “stecchettiano” está relacionado com a obra literária de Lorenzo Stecchetti, pseudônimo do poeta italiano Olindo Guerrini (1845-1916). Portanto, o poema pode estar escrito ao estilo de Stecchetti, ou ser mesmo de sua autoria.

*A despedida de São Paulo* vem colocar o importante compositor Elias Álvares Lobo (1834-1901) entre os autores festejados nesse cancionero. Por sua vez, *Souvenir* – mais uma canção de Francisco de Sá Noronha – vem mostrar que, já em meados do século XIX, eram compostas canções em francês no Brasil, algo que se tornaria mais frequente no decorrer do século devido à crescente influência francesa, especialmente sentida durante nossa *Belle époque*.

A realidade do longo século XIX, pouco favorável à profissionalização da mulher como compositora, se faz evidente na escassez de autoras neste cancionero. Numa tentativa mínima de compensar esse problema histórico, fizemos questão de incluir mais duas canções escritas por mulheres: *En rêve*, composta pela pianista virtuose Fanny Plesa Guimarães, e *Trigueira*, por Chiquinha Gonzaga. Quanto à última canção, devemos dizer que possui outra edição moderna de 2011, disponibilizada pelo Acervo Digital Chiquinha Gonzaga<sup>[28]</sup>. Em texto de apresentação da partitura, a biógrafa Edinha Diniz informa que a canção foi publicada “em Lisboa, por Neuparth e Carneiro Editores, c.1902, na série *Canções Portuguesas*, nº 23, com versos do romancista português Júlio Diniz (1839-1871), e no Rio de Janeiro, por Manoel Antônio Gomes Guimarães, como *Trigueira – desgarrada minhota*”.

Nossa edição, no entanto, foi feita a partir de uma versão posterior, oferecida pela *Revista da Semana* em 1913. Uma comparação entre as duas edições modernas revela algumas pequenas variações, por terem sido usadas fontes primárias diferentes.

Para concluir, devemos apenas ressaltar que as 60 canções reunidas neste cancionero documentam a variedade e riqueza das canções que eram publicadas no Brasil entre 1842 e 1922. Se, por um lado, isso comprova a diversidade cultural do país, por outro, dificulta

---

28. Edição disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=trigueira>. Acesso em: 25 abr. 2020.

qualquer tentativa simplificada de definição ou tipificação dos gêneros musicais envolvidos e nos leva para muito além da dicotomia modinha/lundu.

# Descrição das fontes

## **Alla mamma!**

Título: *Alla mamma!* Romance para meio soprano Às minhas idolatradas Marieta e Sulamitha

Compositor: Meneleu Campos

Poeta: X. X. X.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 4

Localização: *Gazeta Artistica*, ano 1, nº 4, São Paulo, 30-01-1910 (Hem. Dig. ou Dimas, 780-5 B-53)

## **Alta noite!... Tudo dorme**

Título: *Alta Noite!... Tudo dorme*. Modinha

Compositor: F[rancisco] de S[á] Noronha

Poeta: J. Norberto de S. S.

Editor/Gráfica: P. Laforge

Número de páginas: 2

Localização: *Brazil-Theatro*, nº 2, Rio de Janeiro, 1903 (Hem. Dig.)

## **Amei uma virgem de faces de neve**

Título: *Amei huma virgem de faces de neve*. Modinha Nova Brasileira

Compositor: Joseph Fachinetti [sic]

Poeta: L. Veiga

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Jornal das Senhoras*, tomo VI, Rio de Janeiro, 25-02-1855 (Hem. Dig.)

## **Angelitude**

Título: *Angelitude* oferecido ao sr. dr. redactor-chefe do *Jornal do Brasil*

Compositor: Francisca Gonzaga

Poeta: Dr. Gonzaga Filho

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Revista da Semana*, nº 265, Rio de Janeiro, 11-06-1905 (Hem. Dig.)

### **Astuciosos os homens são**

Título: *Astuciosos os homens são...* Modinha

Compositor: s.n.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: P. Laforge

Número de páginas: 2<sup>[29]</sup>

Localização: *Brazil-Theatro*, nº 2, Rio de Janeiro, 1903<sup>[30]</sup> (Hem. Dig.)

### **Barca bela**

Título: *Barca bella das folhas cahidas!* Offerecida á redacção da Marmota

Compositor: J[osé de] A[lmeida] Cabral

Poeta: Almeida Garrett

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *A Marmota na Corte*, nº 422, Rio de Janeiro, 1853 (Dimas, Império, S-I-18)

### **Barcarola (Milanez)**

Título: *Barcarola*

Compositor: Ábdon Milanez

Poeta: E. R.

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 3

Localização: *Renascença*, suplemento 22, Rio de Janeiro / São Paulo, c.1905 (Dimas, 780.5 B-18s n 42)

### **Barcarola (A. Costa)**

Título: *Barcarola*

---

29. As duas páginas originais ocupam uma mesma página do fac-símile.

30. Esta é uma publicação fac-similar feita pelo *Brazil-Theatro*.

Compositor: Alberto Teixeira da Costa

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Jornal das Moças*, ano 1, nº 11, Rio de Janeiro, 15-10-1914 (Hem. Dig.)

### **A bela**

Título: *A bella*

Compositor: Glauco Velásquez

Poeta: Luiz Guimarães [Júnior]

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 4

Localização: *Renascença*, suplemento 42, Rio de Janeiro / São Paulo, c.1906 (Dimas, 780.5 B-18s n 42)

### **Brasil, ó minha pátria**

Título: *Brazil, ó minha Patria*. Modinha arranjada com musica de Auguste Panseron

Compositor: Auguste Panseron

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: Heaton & Rensburg

Número de páginas: 2

Localização: *Ramalhete das Damas*, ano V, Rio de Janeiro, 1846 (Dimas, Império, DG-I-2)

### **Canto do Jau**

Título: *Canto do Jáu*. “Nasci no rico Oriente”. Recitação ao piano

Compositor: C. G.

Poeta: António Feliciano de Castilho

Editor/Gráfica: Sucessores de P. Laforge

Número de páginas: 2

Localização: *Abelha Musical*, Rio de Janeiro, c.1858 (Dimas, Império, L-I-23)

### **Cântico das árvores**

Título: *Cantico das arvores*

Compositor: Francisco Braga

Poeta: Olavo Bilac

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Revista da Semana*, nº 626, Rio de Janeiro, 11-05-1912 (Hem. Dig.)

### **A despedida de São Paulo**

Título: *A Despedida de S. Paulo*. Dedicada aos acadêmicos de S. Paulo

Compositor: Elias Álvares Lobo (natural de Itu)

Poeta: Dr. F. L. Bittencourt Sampaio

Editor/Gráfica: B. L. Garnier

Número de páginas: 4

Localização: *Revista Popular*, nº 9, Rio de Janeiro, 1861 (Hem. Dig.)

### **Do Brasil povo feliz**

Título: *Do Brazil Povo Feliz...* ARIA

Compositor: Joseph Fachinetti [sic]

Poeta: Ill.<sup>mo</sup> e Rev.<sup>mo</sup> Snr. Marinho

Editor: P. Laforge

Número de páginas: 5

Localização: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1843 (Dimas, Império, S-I-7) <sup>[31]</sup>

### **Efeitos do maxixe**

Título: *Efeitos do maxixe*. Cançoneta

Compositor: Ernesto Souza

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Fon-Fon!*, ano 3, nº 50, Rio de Janeiro, 11-12-1909 (Hem. Dig.)

### **É tempo ainda!...**

Título: *É tempo ainda!...* Modinha para violão ou piano

Compositor: Armino Brandão

Poeta: Fagundes Varela

---

31. Apesar de não haver qualquer confirmação na partitura, a ficha catalográfica da Dimas informa que essa ária foi publicada no *Jornal do Commercio* em 1843 em comemoração ao casamento de dom Pedro II.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Malho*, ano VIII, nº 329, Rio de Janeiro, 02-01-1909 (Hem. Dig.)

### **Emília, fruto de amor**

Título: *Emilia fructo de amor*. Modinha composta pelo curioso B. B. posta em musica pelo professor F. da L. Pinto

Compositor: F[rancisco] da L[uz] Pinto

Poeta: B. B.<sup>[32]</sup>

Editor/Gráfica: Filippone & C.<sup>a</sup>

Número de páginas: 3

Localização: *O Brasil Musical*, nº 20, Rio de Janeiro, c.1849 (Dimas, BM-12)

### **En rêve**

Título: *En reve*

Compositor: Fanny Plesa Guimarães

Poeta: Luiz Capiliery

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 3

Localização: *Jornal das Moças*, ano I, nº 4, Rio de Janeiro, 1914 (Hem. Dig.)

### **Erva mimosa do campo**

Título: *Erva mimoza do campo*. Modinha

Compositor: Gabriel Fernandes da Trindade

Poeta: Conselheiro Portuguez Joaquim Antonio Magalhães

Editor/Gráfica: P. Laforge

Número de páginas: 2<sup>[33]</sup>

Localização: *Brazil-Theatro*, nº 2, Rio de Janeiro, 1903 (Hem. Dig.)

---

32. A partitura informa se tratar de uma modinha “composta pelo curioso B. B. Posta em musica pelo professor F. da L. Pinto”. Vamos interpretar pelo caminho mais direto e assumir que B. B. foi o poeta e que Pinto foi o compositor. Todavia, é possível que a melodia também tenha sido de autoria de B. B.

33. Esta publicação fac-similar reúne as duas páginas originais em uma apenas.

**Fado moderno**

Título: *Fado Moderno* (Da revista Santo Antonio)

Compositor: s.n.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Revista da Semana*, nº 667, Rio de Janeiro, 22-02-1913 (Hem. Dig.)

**Fado triste**

Título: *Fado Triste*

Compositor: s.n.

Poeta: Hylário

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 1

Localização: *A Ilustração Brasileira*, nº 80, Rio de Janeiro/Paris, 16-09-1912 (Hem. Dig.)

**Fogo de palha**

Título: *Fogo de Palha*. Cançoneta de Lingua de Mel a memoria do Amador – Durval de Oliveira

Compositor: Lingua de Mel

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 3

Localização: *O Malho*, ano II, nº 17, Rio de Janeiro, 10-01-1903 (Hem. Dig.)

**Fora o regresso**

Título: *Lundu Fóra o regresso*

Compositor: [José Maurício Nunes Garcia Júnior]

Poeta: [Manuel de Araújo Porto-Alegre]

Editor/Gráfica: Typographia Austral

Número de páginas: 3

Localização: *A Lanterna Mágica*, nº 4 e 5, Rio de Janeiro, 1844<sup>[34]</sup> (Hem. Dig.)

---

34. Esta partitura original foi republicada em fac-símile pelo *Brazil-Theatro* (nº 2, 1903).

**Gratidão à Bahia**

Título: *Gratidão à Bahia*. Cançoneta expressamente composta para a S.<sup>ra</sup> Adelaide Tassini Mugnai

Compositor: Joze [Giuseppe] Antongini, Mestre da Companhia Melodramatica da Bahia

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: Heateon & Resenbourg

Número de páginas: 9

Localização: *Ramalhete das Damas*, ano VI, nº 1, Rio de Janeiro, 1847 (Dimas, Império, DG-I-21)

**Guarda bem**

Título: *Guarda bem*. Modinha<sup>[35]</sup>

Compositor: D. José Amat

Poeta: Dr. [José Ricardo] Pires de Almeida

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2<sup>[36]</sup>

Localização: *Brazil-Theatro*, nº 1, Rio de Janeiro, 1901 (Hem. Dig. ou Dimas, Império, DG-I-67)

**Hino a S. M. a Imperatriz do Brasil**

Título: *Hymno dedicado a S. MA Imperatriz do Brasil* no seu feliz natalício de 14 de março de 1852 pelo Jornal das Senhoras

Compositor: [Francisco de Sá] Noronha

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: A. P. de Siqueira Lith.

Número de páginas: 4

Localização: *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 14-03-1852 (Hem. Dig. ou Dimas, Império, S-I-24)

**Hymno a S. A. I. o Sereníssimo Príncipe D. Afonso**

Título: *Hymno a S. A. I. o Serenissimo Principe D. Affonso*

---

35. Esta partitura foi publicada originalmente na série *Saraus Fluminenses*, que informa se tratar de uma canção inédita. Em 1901, o *Brazil-Theatro* a republica em versão fac-similar.

36. Esta publicação fac-similar reúne as duas páginas originais em uma apenas.

Compositor: Fran.<sup>co</sup> Manoel da Silva

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: Sociedade Phil'orphenica

Número de páginas: 6

Localização: *Ramalhete das Damas*, ano IV, Rio de Janeiro, 1845 (Império, DG-I-36)

### **A hora que te não vejo**

Título: *Modinha [A hora que te não vejo]*<sup>[37]</sup>

Compositor: [Cândido] Ignácio da Silva

Poeta: Magalhaens [sic]

Editor/Gráfica: P. Laforge

Número de páginas: 2

Localização: *Brazil-Theatro*, nº 2, Rio de Janeiro, 1903<sup>[38]</sup> (Hem. Dig.)

### **Iaiazinha, venha cá**

Título: *Lundu*

Compositor: s.n.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: Lith. De F. J. Lopes

Número de páginas: 2

Localização: *O Jornal das Senhoras*, nº 8, Rio de Janeiro, 22-02-1852 (Hem. Dig.)

### **Inda existe a terna filha**

Título: *Moda com acompanhamento de piano*. Poesia de uma Snr.<sup>a</sup> feita a morte de sua Filha

Compositor: F[rancisco] M[anoel da] S[ilva]

Poeta: Uma senhora

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Philo-Harmonico*, nº 4, Rio de Janeiro, 04-1842 (Dimas, Império, DG-I-9)

---

37. Como não há indicação na partitura, tomamos por título o primeiro verso do poema, o que segue a prática corrente.

38. O *Brazil-Theatro* publica uma versão fac-similar da partitura original. A composição é anterior a 1838, ano de morte do compositor.

**Invocação à cruz**

Título: *Invocação á cruz* (Hymno escolar)

Compositor: Alberto Nepomuceno

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Revista da Semana*, nº 636, Rio de Janeiro, 20-07-1912 (Hem. Dig.)

**La lontananza**

Título: *La lontananza*. Romanza composta e dedicada all'egregia diletante Madamigella Luiza Lima

Compositor: Antonio Tornaghi

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: Filippone & C.<sup>a</sup>

Número de páginas: 4

Localização: *O Brasil Musical*, nº 60, Rio de Janeiro, c.1850 (Dimas, BM-35)

**Lundu das beatas**

Título: *Lundum das beatas*

Compositor: J. da S.<sup>a</sup> Ramos

Poeta: Salomon

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 20-06-1852 (Hem. Dig.)

**Lundu das moças**

Título: *Lundum das moças para cantar no dia S. Antonio*

Compositor: [Francisco de Sá] Noronha

Poeta: M.<sup>[39]</sup>

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 13-06-1852 (Hem. Dig.)

---

39. Como informado no exemplar de 13-06-1852, p. 191.

**Lundu dos Lavernos**

Título: *Lundum dos Lavernos obrigado a Caquinhos ou ferrinhos*

Compositor: s.n.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 4

Localização: *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro, 1844 (Hem. Dig.)

**Mai!**

Título: *Mai!* Melodia á Exma. Snra. D. Irene de A. Penteadó

Compositor: Belisa [José Josué Francisco Basile]

Poeta: Pagliara

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 4

Localização: *Gazeta Artistica*, ano 1, nº 2, Rio de Janeiro, 11-12-1909<sup>[40]</sup> (Hem. Dig. ou Dimas, 780-5 B-53)

**Mandei um terno suspiro**

Título: *Mandei um terno suspiro*<sup>[41]</sup>

Compositor: Marquez de Sapucahy, [Assuero Garritano]<sup>[42]</sup>

Poeta: Marquez de Sapucahy

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 4

Localização: *Musica*, ano II, nº 5, Rio de Janeiro, 05/06-1918 (Hem. Dig.)

**O meu fiel juramento**

Título: *O meu fiel juramento*. Modinha

Compositor: [Francisco de Sá] Noronha, arranjo para violão Maria Norberto Roméro

Poeta: s.n.

---

40. A partitura indica a data de composição como sendo setembro de 1909.

41. A partitura é uma edição fac-similar do manuscrito.

42. O periódico informa que teria sido Garritano a fazer a parte do piano.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Tagarela*, ano III, nº 112, Rio de Janeiro, 14-04-1904 (Hem. Dig.)

### **Miudinho**

Título: *Miudinho*

Compositor: s.n.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 1

Localização: *Brazil-Theatro*, nº 1, Rio de Janeiro, 1901 (Hem. Dig. ou Dimas, Império, DG-I-65)

### **A mulata brasileira**

Título: *A Mulata brasileira*. Tango. Dedicada a atriz Plácida dos Santos

Compositor: Alexandre Weissmann

Poeta: Affonso de Oliveira

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Malho*, ano II, nº 36, Rio de Janeiro, 23-05-1903 (Hem. Dig.)

### **Na igreja**

Título: *Na Igreja*

Compositor: João Gomes de Araújo

Poeta: Dr. Wenceslau de Queiroz

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 3

Localização: *Correio Musical Brasileiro*, ano 1, nº 2, São Paulo, 15 a 31-05-1921 (Dimas, 780.5 / B 106)

### **Não me deixes!**

Título: *Não me deixes!* Canção popular brasileira

Compositor: Antonio Carlos *jun.*

Poeta: [Antônio] Gonçalves Dias

Editor/Gráfica: A. di Franco (São Paulo)

Número de páginas: 2

Localização: *Jornal das Moças*, ano 2, nº 16, Rio de Janeiro, 01-1915 (Hem. Dig.)

### **A noite do ciúme**

Título: *A Noite do Ciúme*. Modinha composta e dedicada ao Ill.<sup>mo</sup> e Ex.<sup>mo</sup> Snr. D.<sup>or</sup> An.<sup>to</sup>

Peregrino Maciel Monteiro

Compositor: J. J. F. F.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 3

Localização: *Philo-Harmonico*, nº 1, Rio de Janeiro, 01-1842 (Dimas, Império, DG-I-10)

### **Non ti svegliar**

Título: *Non ti svegliar*. Berceuse nell'opera "Il Néó"

Compositor: Henrique Oswald

Poeta: Edoardo Filippi

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 2

Localização: *Renascença*, suplemento 1, Rio de Janeiro / São Paulo, 1904 (Dimas, 780.5 B-18s n 1)

### **Nume eterno, tu che miri**

Título: *Collecção de 12 romances*, feitos por Fran.<sup>co</sup> M.<sup>el</sup> da S.<sup>a</sup> Mestre e Compositor da Camara de S. M. I. o Snr. D. Pedro 2º oferecidos a Ill.ma Snra. D. A. P. Porto Alegre. N. 1

Compositor: Francisco Manoel da Silva

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: J. J. do Rego

Número de páginas: 2

Localização: *Philo-Harmonico*, nº 3, Rio de Janeiro, 03-1842 (Dimas, Império, DG-I-11)

### **Peccato**

Título: *Peccato*. Op. 9 nº 7

Compositor: Belisa [José Josué Francisco Basile]

Poeta: [Lorenzo Stecchetti?]

Editor/Gráfica: J. J. do Rego

Número de páginas: 4

Localização: *Gazeta Artística*, ano 2, nº 16, Rio de Janeiro, 06/07-1911 (Hem. Dig. ou Dimas, 780-5 B-53)

### **O pica-pau atrevido**

Título: *O Pica-Páo atrevido* fado mineiro cantado no 2º acto da opera do Sr. F. C. da Conceição *O Casamento e a mortalha no céu se talha* arranjado para piano pelo sr. José Joaquim Goyano, e distribuída com *A Marmota na Corte*

Compositor: José Joaquim Goyano

Texto: F. C. da Conceição

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, 1851 (Dimas, Império, S-I-9)

### **Quand je t'aimais...**

Título: *Quand je t'aimais...* para canto com acompanhamento de piano

Compositor: Henrique Braga

Poeta: Alfred de Musset

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 6

Localização: *Renascença*, suplemento 36, Rio de Janeiro / São Paulo, c.1906 (Dimas, 780.5 B-18s n 36)

### **Que mais desejas?**

Título: *Que mais desejas?* Modinha

Compositor: Domingos José Ferreira

Poeta: Laurindo Rabello

Editor/Gráfica: P. Laforge, Rua da Assembleia Nº 89

Número de páginas: 2

Localização: *Brazil-Theatro*, Rio de Janeiro, 1903 (Hem. Dig.)

### **Quem é pobre não tem vícios**

Título: [*Quem é pobre não tem vícios*] Lundù

Compositor: s.n.

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: [impressão fac-similar de manuscrito]

Número de páginas: 2

Localização: *Tagarela*, ano 2, nº 83, Rio de Janeiro, 24-09-1903 (Hem. Dig. ou Dimas, L-I-18<sup>[43]</sup>)

### **Quem inventou a mulata**

Título: *Quem inventou a mulata?* Cançoneta

Compositor: Ernesto Souza

Poeta: Laurindo

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Malho*, Rio de Janeiro, 08-11-1902 (Hem. Dig.)

### **Quero cantar à saloia**

Título: *Quero cantar à saloia*. Canção na Farça O Beijo do Mestre

Compositor: [Angelo] Frondoni

Poeta: [José Maria da Silva Leal]

Editor/Gráfica: Filippone e C.<sup>a</sup>

Número de páginas: 3

Localização: *O Brasil Musical*, nº 12, Rio de Janeiro, [1849] (Dimas, BM-07)<sup>[44]</sup>

### **Se pietà in voi non trova**

Título: *Se pietà in voi non trova*. Romance da opera Ignez de Castro

Compositor: Maestro Fachinetti

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Ramalhete das Damas*, ano V, Rio de Janeiro, 1846 (Dimas, Império, DG-I-37)

---

43. Este é o original que foi reimpresso pelo *Brazil-Theatro*. Ele está disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas178352/mas178352.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas178352/mas178352.pdf). Acesso em: 24 abr. 2020.

44. Na mesma pasta BM-07, temos uma versão avulsa desta canção, que foi publicada na série *Collecção de modinhas brasileiras e portuguesas para canto e piano*. No entanto, está aí informado que a canção foi publicada originalmente em *O Brasil Musical* 12. Ambos os exemplares da canção trazem o mesmo número de prensa.

**Souvenir**

Título: *Souvenir*

Compositor: F[rancisco de Sá] Noronha<sup>[45]</sup>

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Jornal das Senhoras*, nº 7, Rio de Janeiro, 15-02-1852 (Hem. Dig.)

**Trigueira**

Título: *Trigueira*. Canção

Compositor: [Chiquinha Gonzaga]<sup>[46]</sup>

Poeta: Julio Diniz [pseudônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho]

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *Revista da Semana*, nº 670, Rio de Janeiro, 17-05-1913 (Hem. Dig.)

**Trovita**

Título: *Trovita*. Romanco

Compositor: Francisco Braga

Poeta: Goethe, tradução Grabowski

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 4

Localização: *Renascença*, suplemento 41, Rio de Janeiro / São Paulo, c.1905 (Dimas, 780.5 B-18s)

**Tu dizes que eu te amo**

Título: [*Tu dizes que eu te amo*] Romance

Compositor: F[rancisco de] S[á] Noronha

Poeta: s.n.

Editor/Gráfica: Lith. de Brito e Braga

Número de páginas: 2

Localização: *O Jornal das Senhoras*, nº 4, Rio de Janeiro, 25-01-1852 (Hem. Dig.)

---

45. Na partitura temos “F. J. Noronha”; um claro erro de digitação na segunda letra.

46. Conforme nos mostram outras edições, como a disponível no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

### **Tutu Marambaia**

Título: *Cançoneta-infantil*. Tútú-Marambaia

Compositor: s.n.

Poeta: Julio de Freitas J.<sup>or</sup>

Editor/Gráfica: s.n.

Número de páginas: 2

Localização: *O Malho*, ano II, nº 40, Rio de Janeiro, 20-06-1903 (Hem. Dig.)

### **Vecchio tema**

Título: *Vecchio tema* Á illustre artista Senhorita Olívia da Cunha

Compositor: Francisco Braga

Poeta: Carlos Coelho

Editor/Gráfica: E. Bevilacqua & C.

Número de páginas: 2

Localização: *Renascença*, suplemento 20, Rio de Janeiro / São Paulo, c.1905 (Dimas, 780.5 B-18s n 20)

### **Você viu?!**

Título: *Você Vio!* Lundum

Compositor: M. J. Coelho

Poeta: J. d'Aboim

Editor/Gráfica: Heaton & Rensburg

Número de páginas: 2

Localização: *Ramallete das Damas*, nº 8, Rio de Janeiro, 1849 (Dimas, Império, DG-I-15)

# Notas críticas

Devemos dizer, de forma geral, que o texto poético usado nas partituras teve sua ortografia atualizada, salvo em momentos em que isso implicava a alteração da pronúncia original. Essas exceções, geralmente variantes históricas de pronúncia, estão devidamente apontadas nas notas críticas. Seja como for, antes de cada composição, foram transcritos os textos das canções exatamente como estão na fonte. Foi tomado este cuidado para que o leitor pudesse decidir por si próprio o que fazer com as eventuais variantes da língua.

O início de cada verso foi escrito em letra maiúscula para facilitar a visualização da estrutura do poema. Pelas mesmas razões, essas maiúsculas foram mantidas quando ocorreu a repetição integral do verso – e foram evitadas quando houve a repetição de trechos apenas.

Como é usual, muitas das canções estróficas aqui apresentadas tinham na partitura original apenas a primeira estrofe distribuída pela melodia. Esta edição teve o cuidado de oferecer sugestões de como fazer a distribuição completa do texto, com os devidos ajustes na melodia. Como não fazem parte do documento original, estas realizações textuais, feitas pelo editor, foram colocadas em separado, após o final da partitura.

Esta edição oferece uma tradução inglesa literal dos poemas em português para facilitar a difusão do repertório no exterior. É preciso explicar que nenhuma tradução aqui apresentada pretende produzir um texto idiomático na nova língua – menos ainda, um com qualidade poética similar ao original – pois, antes de tudo, o objetivo era informar o intérprete sobre o que está sendo dito em cada verso do poema, traduzindo, quando possível, palavra por palavra. Esta antologia oferece, ainda, uma transcrição fonética dos textos em português, por meio do *International Phonetic Alphabet* (IPA). A tradução e a transcrição são fundamentais para facilitar o cultivo do cancionero lusófono internacionalmente, uma vez que a língua portuguesa não faz parte da formação padrão dos cantores estrangeiros. Evidentemente, essas traduções e transcrições não estão presentes nas partituras originais.

É preciso salientar que a transcrição fonética teve como base a pronúncia do português brasileiro cantado, como prescrita no artigo *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito* (KAYAMA et al., 2007). No entanto, algumas

vezes, este editor tomou a liberdade de apresentar algumas soluções pessoais, como é o caso, por exemplo, das elisões entre algumas sílabas cantadas. Além disso, esta edição tem uma abordagem diferente no caso do /r/ em final de sílabas, ocasião em que o editor optou por usar o [R], considerando que o [r] prescrito favorece uma pronúncia “pesada” por excesso de articulação. A transcrição fonética também difere das normas citadas em momentos em que o texto original parece mostrar uma variante de pronúncia indicada pelo compositor – como é o caso da palavra “amô” e “nêgo” na canção *Fogo de palha*. É preciso alertar, ainda, que os fados e a peça *Quero cantar à saloia*, canções relacionadas com o universo sonoro de Portugal, estão transcritas aqui seguindo a pronúncia brasileira, pois esta publicação busca representar a prática de cantores nativos do Brasil. No contexto português, estas canções apresentam outra pronúncia, específica da realidade europeia.

Os outros idiomas utilizados nas canções – à exceção do esperanto – são de uso corrente do cantor e, portanto, não julgamos necessário fornecer uma transcrição fonética.

Alertamos que algumas canções editadas não trazem um título dado pelo compositor. Nestes casos, suprimos essa falta tomando de empréstimo o primeiro verso do poema, prática comum da época.

É preciso informar também que todas as apojeturas são apresentadas com os valores de nota indicados nos originais.

A seguir, podem ser vistas as notas críticas relativas a cada uma das canções. Estas notas seguem o seguinte formato:

### **Instr. C n — texto explicativo**

Instr. — indica o instrumento em questão

C — em números arábicos, informa o compasso

n — em números romanos, indica a posição da nota no compasso, desconsiderando pausas

Exemplo:

“Pno. m.e. 10 ii” — Piano mão esquerda, compasso 10, segunda nota

### **Alla mamma!**

Pno. m.d. 24 ii colcheia no original, seguida de apenas uma pausa de colcheia; duração da nota alterada para semínima para respeitar os limites do compasso e dar mais apoio à voz.

Pno. m.e. 29 iv não há o sinal de glissando; inserção tendo em conta o compasso ii.

### Alta noite!... Tudo dorme

A distribuição do texto, principalmente nos últimos versos, não está precisa na partitura original. Nossa edição optou pela solução que deixasse a enunciação do texto o mais fluente possível.

Por sua vez, o último verso da última estrofe é, no original, “Tua porta abrir a amor”. A alteração “ao amor” foi feita para facilitar o entendimento, acentuar a métrica do poema e por estar mais de acordo com uso normal da língua.

### Amei uma virgem de faces de neve

Pno. m.d. 39 a nota mais aguda do acorde é Fá; alteração tendo em conta a harmonia e para apoiar melhor a melodia.

Voz 48 no original temos ↓ ; alteração para deixar mais clara a pronúncia do texto.



roso.

### Angelitude

Pno. m.d. 6 e 7 não há o ponto; alteração tendo em conta a falta de pausa escrita.

Pno. m.e. 7 e 9 i não há o ponto; alteração tendo em conta a falta de pausa escrita.

Pno. m.d. 12 iv temos a nota Lá; alteração tendo em conta as outras vezes em que o tema é exposto.

Pno. 12 e 20 não há a barra dupla; inserção para deixar claro o início da recitação de cada estrofe.

Pno. m.e. 12 não há pausa; inserção em acordo com o compasso.

Pno. m.d. 18 vi temos a nota Sib; bequadro inserido em acordo com progressão harmônica.

Pno. m.d. 20 iv é uma colcheia; alteração respeitando os limites do compasso.

Pno. m.e. 12 é semínima pontuada; alteração em acordo com os limites do compasso.

Pno. m.d. 19 i é Sib a nota mais aguda; alteração tendo em conta a harmonia e a melodia.

Pno. m.e. 29 ii e iii temos um acorde de Dó M; alteração a exemplo do compasso 33.

Pno. m.d. 31 iii e iv são semínimas; alteração respeitando os limites do compasso.

Pno. m.d. 35 iii é Si natural; alteração seguindo o exemplo do compasso 11.

Pno. m.e. 35 ii é Si natural; alteração levando em conta a harmonia.

Pno. m.d. 42 v é Sib; alteração em acordo com o compasso 26.

### Astuciosos os homens são

Pno. m.e. 1 e 2 temos colcheias no original; alteração respeitando os limites do compasso.

Pno. m.d. 3 i e viii colcheias no original; alteração respeitando os limites do compasso.

Voz 12 iii a viii semicolcheias no original; alteração respeitando os limites do compasso.

Pno. m.e. 12 ii colcheia no original; alteração respeitando os limites do compasso.

### Barca bela

A partitura apresenta algumas imprecisões ao representar a distribuição no texto. Portanto, esta edição realiza pequenos ajustes para contornar estes problemas. Estará descrito nestas notas sempre que os ajustes alterarem o texto musical de forma importante.

Voz 9 temos “vás” no original; apesar de atualmente o verbo ser “vais”, mantivemos a grafia original para preservar uma eventual variante de pronúncia.

Tutti 10 no original temos ♫; alterações feitas pela clareza do ritmo etc.

E - la, Pes - ca -

Voz 14 no original temos ♫; alteração por clareza na distribuição do texto.

ela, Que é tão

Voz 19 no original temos ♫; alteração tendo em conta a fluência do texto.

bela Ó pes - ca - dor

Voz 28 no original temos ↓ ; ajuste a exemplo do compasso 32.



Pno. m.d. 36 e 37 é Fá natural no original; alteração tendo em conta a harmonia e o desenho melódico da canção como um todo.

### **Barcarola** (A. Milanez)

No documento original, a segunda e a terceira estrofes foram distribuídas, pelo próprio compositor, abaixo da primeira estrofe. Para facilitar a leitura, esta edição apresenta as estrofes em separado, mantendo, contudo, a distribuição de texto indicada no original.

Pno. m.e. 13 iv não tem o ponto; inserção pois não há pausa escrita.

Pno. m.d. 16 iii não existe o bequadro; alteração tendo em conta o campo harmônico do trecho.

Tutti 29 há apenas uma indicação de “DC”; inserimos as barras de repetição na música para facilitar a leitura.

Tutti 30 não há este compasso no original; inserção como forma de sugerir uma finalização da música.

Voz 40 a grafia “infunada” está no original, modernamente seria “enfunada”; mantivemos o original para preservar eventual variação histórica de pronúncia.

### **Barcarola** (A. Costa)

Pno. m.e. 3 no original temos a repetição do acorde anterior; alteração tendo em conta a harmonia e a exemplo do compasso 7.

Pno. m.d. 5 i é um Dó sem qualquer alteração; bequadro inserido conforme os próximos compassos.

Pno. m.e. 7 ii é um Dó sem qualquer alteração; bequadro inserido conforme os próximos compassos.

Pno. m.d. 9 v temos uma semínima na 1ª voz; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.d. 9 iv não há nenhum acidente; bequadro inserido conforme a harmonia.

Pno. m.d. 10 não há a ligadura; inserção para ressaltar o baixo e a exemplo dos compassos seguintes.

Pno. m.e. 15 ii Fá# no original; alteração tendo em conta o acorde do harpejo.

Pno. m.d. 18 iv a nota mais grave é um Ré; alteração tendo em conta a harmonia e a exemplo do compasso seguinte.

Pno. 20 iv não há o Lá; inserção a exemplo dos compassos 22 e 28.

Pno. m.d. 31 ii Mi no original; alteração tendo em conta a harmonia e o final do compasso.

Pno. m.d. 33 temos um Mi abaixo da nota mais aguda do acorde; alteração em acordo com a sonoridade do baixo de toda a canção.

Voz 37 iii temos uma semínima seguida de pausa de colcheia; o ponto foi inserido para não interromper a fluência do texto.

Pno. 38 iv a segunda nota mais grave é um Ré; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. 44 não há sinal de glissando; inserção a exemplo dos compassos anteriores.

### A bela

Pno. m.e. ii não há sustenido no original; alteração tendo em conta o campo harmônico do trecho.

Voz 13 temos ↓ ; alteração tendo em conta a ligadura.



Pno. m.e. 21 i não há o sustenido; alteração tendo em conta o campo harmônico do trecho.

Voz 25 no original temos “rubins”; manteve-se essa variante da palavra “rubi” por respeito ao poema e à pronúncia original.

### Brasil, ó minha pátria

Pno. m.d. 11 o acorde traz a quinta na nota mais aguda e não apresenta a terça; retirou-se o Mi e incluiu-se o Dó# por clareza harmônica e a exemplo do compasso 15.

Voz 30 no original ↓ ; alteração tendo em conta o padrão moderno de notação de ditongos e para indicar uma pronúncia mais fluente do texto.



Voz 41 temos ↓ ; alteração para seguir o padrão moderno e deixar clara a pronúncia.



### **Cântico das árvores**

O compositor indica as barras de repetição sem indicar informação sobre novo texto a ser usado. A partitura põe em música apenas as duas primeiras estrofes do poema *Hino das árvores*, de Olavo Bilac. Tendo em conta que o poema completo, com seis estrofes, adequa-se perfeitamente a três repetições da música, foi feita a distribuição do restante do poema. As outras quatro estrofes usadas foram emprestadas de Medina (1985, p. 184).

### **Canto do Jau**

A indicação “1-4 / 5-8 estrofes” foi adicionada por este editor e indica que devem ser declamadas quatro estrofes do poema por cada repetição da música.

As indicações de colocação de texto estão no original. Na verdade, revelam o tipo de proporção esperada entre declamação e execução no piano.

Pno. 7 e 24 não há quiáltera indicada; inserção tendo em conta os limites do compasso.

### **A despedida de São Paulo**

Voz 16 v temos Réb acima no original; alteração a exemplo do compasso 20.

Voz 25 iv é colcheia no original; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.e. 26 ii a nota mais aguda é um Mi; alteração para evitar a repetição da terça do acorde e para manter o padrão de oitavas no baixo.

Voz 27 e 31 iii não há acidente marcado; bemol inserido conforme harmonia e a exemplo do compasso 35.

Pno. m.e. 37 i não há o bequadro; alteração a exemplo do compasso 29.

Pno. m.d. 68 não há acidentes; bequadros inseridos a exemplo do compasso 64.

Pno. m.e. 73 a nota mais aguda é um Sol no original; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 76 nota mais grave do acorde é um Láb; alteração tendo em conta a cadência harmônica.

### Do Brasil povo feliz

Em alguns poucos momentos, a fonte não apresenta uma distribuição exata do texto na música. Para resolver esse problema, o editor teve que fazer ajustes em busca de exatidão e clareza, tendo sempre em conta a fluência e a prosódia do texto.

Pno. 73 temos no original ↓ ; alteração tendo em conta o fluxo harmônico e a exemplo do compasso 69.



Voz 129 viii não há acidente; bequadro inserido conforme a harmonia.

Voz 131 xxii não há acidente; bequadro inserido conforme a harmonia.

### Efeitos do maxixe

Não há uma linha específica para o canto na partitura, pois a letra está notada na pauta da mão direita do piano. Esta edição apresenta a voz em linha específica, fazendo os devidos ajustes, como forma de facilitar a leitura.

Pno. m.e. 3 i não há o acento; inserção a exemplo das outras notas do compasso.

Tutti 3 o original traz ↓ ; interpretamos que o segundo compasso dessa figura deveria ser tocado apenas para finalizar a canção e, portanto, nesta edição, foi escrito apenas no final.



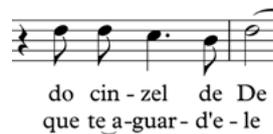
Tutti 28 temos apenas ↓ ; esta edição adicionou uma chave de finalização em busca de clareza na notação.



**É tempo ainda!...**

A partitura oferece o poema completo em separado. No entanto, o compositor coloca em música apenas as primeiras quatro estrofes, o que pode indicar que era somente esse o texto a ser cantado. Como a quarta estrofe do poema é praticamente igual à última, é possível realmente finalizar o canto ali. Por outro lado, é evidente que o intérprete pode cantar todas as estrofes. Sendo assim oferecemos uma sugestão de realização do texto para as estrofes que não foram postas em música.

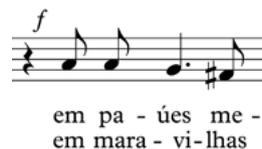
Voz 11 no original temos ↓ ; alteração na escrita do texto em acordo com a transcrição do poema e de forma a tornar mais claro o entendimento do texto pelo intérprete. A alteração não afeta a pronúncia.



Voz 15 no original temos ↓ ; alteração tendo em conta a fluência na articulação do texto.



Voz 23 no original temos temos ↓ ; inserção de mais uma colcheia em Lá referente ao segundo texto, para facilitar a pronúncia.



Voz 27 no original ↓ ; inserção de mais uma colcheia em Ré referente ao segundo texto, para facilitar a pronúncia.



Voz 73 na ortografia moderna seria “sutis”; mantivemos o original para preservar uma eventual variante de pronúncia.

Voz 98 na ortografia moderna seria “sequer”; mantivemos o original para preservar uma eventual variante de pronúncia.

Voz III no original temos “veres-te”; alteração para manter o número de sílabas poéticas do verso.

### **Emília, fruto de amor**

Pno. 2 no original temos ♭ ; alteração na posição do acento levanto em conta as ligaduras.



Tutti 4 há apenas uma barra dupla no meio do compasso; inserção da barra de repetição tendo em conta o retorno pedido no compasso 12.

Voz 7 vi o sustenido está mesmo no original; apesar de pouco usual, manteve-se o original, pois o bequadro posterior parece confirmar um desejo consciente do compositor.

Pno. m.d. II vii não há sustenido; inserção em acordo com a voz e com a harmonia.

Voz 15 “creatura” está no original; a grafia moderna é “criatura”, manteve-se o original para preservar eventual variante de pronúncia.

Voz 21 v há ponto; supressão tendo em conta os limites do compasso.

Voz 22 “dina” no original; alteração tendo em conta a palavra real.

Voz 22 v Ré no original; alteração tendo em conta o desenho melódico e a harmonia.

Voz 23 viii não há bemol; inserção em acordo com a harmonia.

Voz 26 vii não há mesmo bequadro no original; apesar de pouco usual, manteve-se o original, tendo em conta o acorde que é usado e o gosto do compositor por cromatismos melódicos.

Voz 32 no original “bolicoso”; na ortografia moderna “buliçoso”, manteve-se o original para preservar eventual variante de pronúncia.

Voz 50 no original “issitante”; na ortografia moderna “excitante”, manteve-se o original para preservar eventual variante de pronúncia.

### **En rêve**

A primeira página da partitura apresenta problemas de impressão, pois, à exceção do título e dos nomes da compositora e do poeta, traz o texto musical espelhado em relação a um eixo vertical. O problema foi corrigido.

Voz 12 não há ligadura; inserção a exemplo do compasso 32.

### **Erva mimosa do campo**

Pno. m.d. 19 não há a nota grave; oitava inserida tendo em conta os outros compassos.

### **Fado moderno**

Tutti 29 não há indicação da barra de repetição; inserção para facilitar a leitura.

### **Fado triste**

O original tem a voz escrita na mão direita do piano, pelo que foi preciso desmembrar as vozes no processo de edição. Desta forma, esta versão é uma adaptação deste editor, que buscou oferecer uma parte mais idiomática para o piano, sem fazer qualquer alteração na harmonia e preservando o máximo possível da textura musical original. Voz 8 iii e iv no original são semínimas; as colcheias foram inseridas de forma a acomodar o texto.

Tutti 16 não há a barra de repetição; inserção para facilitar a leitura.

### **Fogo de palha**

Apenas o primeiro grupo de versos e indicação de mímica estão distribuídos na partitura. O restante foi realização desta edição.

Tutti 8 não há sinal de repetição, apenas a barra dupla está indicada; alteração para facilitar a leitura.

Pno. m.d. 22 e 24 a nota mais grave está escrita com ligaduras como ↓ ; ajuste para facilitar a leitura.



Pno. m.d. 27 ii não há o bequadro; inserção tendo em conta a escala menor melódica.

### **Fora o regresso**

Pno. 5 ii e iii estão pontuadas; pontuação removida a exemplo dos compassos 18 e 19 e para respeitar os limites do compasso.

Pno. m.e. 6 i é uma semínima no original; alteração a exemplo do compasso anterior.

Pno. m.e. 10, 12, 14, 16 iii semicolcheia no original; alteração de forma a respeitar o compasso.

Pno. m.e. 22 no original temos ♭ ; alteração para respeitar o compasso e manter a clareza rítmica.



Pno. m.d. 28 iii não está pontuada; inserção de forma a respeitar os limites do compasso.

Pno. m.d. 30 iii semicolcheia; alteração a exemplo do compasso 28.

Pno. m.d. 30 não há ligadura; inserção a exemplo do compasso 28.

Pno. m.d. 37 temos uma semínima; alteração em acordo com a m.e.

Pno. m.e. 38 ii temos um Sol no original; alteração a exemplo do compasso 40.

Tutti 45 ao final o original tem apenas ♭ ; esta edição sugere uma opção de retorno para facilitar a leitura.



Voz 191 no original “idéialistas”, na ortografia moderna “idealistas”; manteve-se o original por se tratar de uma variante de pronúncia.

### Gratidão à Bahia

A voz está escrita originalmente em clave de Dó na primeira linha, o que indica que a peça foi escrita para soprano. A clave foi alterada tendo em conta o padrão moderno de notação.

De um modo geral, a peça não indica algumas das quiálteras. Por uma questão de clareza, esta edição fez a notação faltante.

Pno. 3 está indicado ♭ ; sem qualquer indicação de quiáltera; inserção do número por uma questão de clareza.



Pno. m.d. 7 está escrito exatamente como consta no original; não foi feita qualquer alteração para não reduzir as possibilidades de interpretação.

Pno. m.d. 10 ix não há a nota Lá do acorde; inserção tendo em conta o compasso 14.  
 Pno. m.d. 21 a “oitava acima” vai até a terceira nota do compasso; alteração tendo em conta a fluência da música.

Pno. m.e. 21 ii e iii são colcheias no original; alteração tendo em conta os limites do compasso e a exemplo do compasso seguinte.

Voz 38 as pausas são de colcheia pontuada no original; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Voz 40 ii não há o bequadro; alteração a exemplo do piano.

Pno. m.d. 41 iii temos Ré no original; alteração a exemplo da voz.

Voz 42 a primeira pausa é de colcheia pontuada; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Tutti 44 temos a seguinte escrita ↓ ; alterações para se adequar à escrita moderna e respeitar os limites do compasso.

*rallentando assai*

ne - za À Ba - hi - a há de ven-

Pno. 46 não há a indicação de dinâmica; inserção a exemplo da voz.

Pno. m.e. 46 iii e vii não há bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 51 iii é uma semínima no original; alteração tendo em conta o valor das pausas e os limites do compasso.

Voz 52 no original as notas estão escritas em tamanho normal; alteração para ressaltar o compasso candencial de métrica livre.

Voz 52 temos a seguinte passagem ↓ ; alterações, incluindo quiáltera de 6, como sugestão de execução da melodia.

cer, ah\_\_\_\_\_ ah!\_

Voz 52 xxiii este Sib não existe na partitura; foi inserido a exemplo do compasso 115 para que se complete o cromatismo.

Tutti 53 no original temos “Tempo de Waltz com grazia e brio”; alteração para que tudo esteja em italiano.

Voz 65 não está claro onde deve ser pronunciada a sílaba “pre”; decisão tendo em conta outros compassos semelhantes.

Pno. m.d. 67 ii a nota mais aguda é um Dó; alteração tendo em conta a voz e o compasso 69.

Voz 75 ii há um sinal de acentuação; foi retirado a exemplo do compasso 77.

Voz 78 no original lê-se “cresc. com piritto”; ajustes tendo em conta a língua italiana.

Pno. m.d. 88 e 89 a nota não está pontuada; alteração a exemplo da voz.

Voz 94 não há a fermata; inserção tendo em conta o piano.

Pno. m.d. 94 xviii não há o bemol; inserção tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 94 xix antes desta nota há um Sol; nota retirada por estar fora do harpejo da cadência.

Pno. m.d. 99 v não há a nota Lá no acorde; inserção a exemplo do restante do compasso.

Voz 104 viii não há bequadro; alteração em acordo com a harmonia.

Voz 105 não há a pausa de semicolcheia; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Voz 110 i temos Láb no original; alteração tendo em conta progressão melódica.

Pno. m.d. 110 não há o bemol na nota Ré; inserção tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 111 v e vi a nota mais grave do acorde é um Dó natural; alteração tendo em conta a harmonia.

Voz 115 v temos semicolcheia no original; alteração em acordo com a nota ix.

Voz 115 no original as notas estão escritas em tamanho normal; alteração para ressaltar o compasso candencial de métrica livre.

Voz 115 temos a seguinte passagem ↓ ; alterações, incluindo quiáltera de 6, como sugestão de execução da melodia.



Pno. m.e. 128 temos uma oitava de Ré no original; alteração tendo em conta a harmonia e a exemplo do compasso 132.

Pno. m.d. 137 iv a vii a nota mais aguda é um Lá natural; alteração tendo em conta outros compassos com a mesma figuração.

Voz 140 i não há o bemol; alteração tendo em conta o piano.

Voz 146 e 147 i não há o bemol; alteração em acordo com a harmonia.

Pno. m.d. 181 e 194 i não há o bequadro; alteração a exemplo do compasso 80.

### Guarda bem

Pno. m.d. 9 v temos Dó no original; alteração a exemplo de outros compassos com mesma figuração.

Pno. m.d. 20 não há bequadro na nota Lá; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 23 v falta a última colcheia do compasso; inserção seguindo o padrão anterior.

Voz 34 iv está Sib no original; alteração tendo em conta o compasso 30.

### Hino a S. M. a Imperatriz do Brasil

Tutti 5 não há sinal de repetição; sinal inserido pelo editor.

Voz 9 iv e v são colcheias no original; alteração a exemplo do compasso 5.

Pno. m.d. 11 iv não há o bequadro; alteração tendo em conta a progressão harmônica.

Pno. m.d. 14 v temos Sib na nota aguda original; alteração respeitando a melodia.

Pno. m.d. 15 iv temos Lá# na nota aguda original; alteração respeitando as vozes.

Pno. m.d. 16 v temos Láb no original; alteração para Sib a exemplo das vozes.

Pno. m.d. 17 viii não há o bemol; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.e. 18 no original temos ♭ ; alteração tendo como exemplo o compasso 22.



Coro 22 ii temos Dó no original; alteração para preservar as terças paralelas.

Tutti 22 temos apenas ♭ ; as casas de repetição foram inseridas como sugestão que facilita a leitura.



### Hymno a S. A. I. o Sereníssimo Príncipe D. Afonso

Pno. m.d. 9 no original temos ♭ ; alteração tendo em conta a harmonia dos compassos anteriores.



Voz 28 i não há o bequadro; alteração em acordo com o compasso anterior.

Voz 39 iv temos aqui a ligadura com a primeira nota do próximo compasso; alteração em acordo com o início do compasso 39.

Pno. m.e. 64 iii e iv não há sustenido; alteração conforme compasso 62.

Pno. m.d. 68 i não há a oitava abaixo; alteração a exemplo do compasso 196.

Tutti 78 no original “D. C.  $\text{♩}$  al fine”, sem maiores explicações sobre a execução das repetições, ou seja, o original usa um sistema de retorno de páginas pouco claro e prático para indicar as repetições do refrão feito pelo coro; optamos por uma edição sem esses retornos de forma a facilitar a leitura, tanto para os cantores, quanto para o pianista.

Voz 83 no original ♭ ; alteração em acordo com a escrita atual.



Pno. m.d. 104 i Dó no original; alteração em acordo com o compasso 78.

Pno. m.d. 130 viiii não há o bequadro; inserção em acordo com a melodia.

Pno. m.d. 132 i não há a oitava de cima; alteração a exemplo do compasso 196.

### A hora que te não vejo

Pno. 4 ii no original não há a oitava; a nota mais aguda foi adicionada tendo em conta o padrão da mão esquerda neste trecho da canção.

Voz 5 iii é um Dó; alteração para manter a fluência melódica, em acordo com a harmonia.

Voz 12 v é um Mi#; alteração tendo em conta a harmonia.

Voz 12 viii não há o bemol; alteração tendo em conta o campo harmônico dos compassos anteriores.

**Iaiazinha, venha cá**

A primeira e a segunda estrofes mostram alguns versos correspondentes de extensão diferente. Devido a esta assimetria, foi necessário inserir palavras e fazer vários ajustes para que o texto da segunda estrofe se adaptasse à melodia.

Pno. m.d. 6 v e vii são Mi e Ré respectivamente no original; alteração a exemplo de outros compassos similares.

Voz 12 temos ↓ ; alteração feita para clarificar a pronúncia do texto.

**Inda existe a terna filha**

Tutti 23 temos indicação de casa 1 e 2 apenas; alteração como sugestão de realização, deixado a “*coda*” para ser executada somente na finalização da canção.

**Invocação à cruz**

Voz 6 i e ii são Mib; alteração em acordo com a harmonia e com o compasso 22.

Pno. m.e. 12 ii a nota mais aguda é um Fá; alteração tendo em conta a harmonia e a exemplo dos outros compassos anteriores.

Pno. m.d. 16 ii nota mais aguda é um Sol; alteração tendo em conta a harmonia e o compasso 32.

**La lontananza**

Pno. preludio “sin:” e “des:” no original; alterados respectivamente para m.e. e m.d.

Pno. m.d. 3 xx não há qualquer acidente no original; bequadro inserido em acordo com as indicações do próximo compasso.

Pno. m.d. 4 xv não há qualquer acidente no original; bequadro inserido em acordo com a melodia e a harmonia.

Voz 11 ii Dó no original; alteração em acordo com a harmonia e com o compasso 32.

Voz 14 temos “altri” no original; alteração tendo em conta a conjugação do verbo.

Voz 38 v não há qualquer acidente; bequadro inserido tendo em conta a próxima nota.

Voz 48 não há qualquer acidente; o sustenido foi inserido em acordo com a harmonia.

### Lundu das beatas

Pno. m.e. 3 temos no original ↓; alteração levando em conta a harmonia da mão direita.



Pno. m.e. 6 temos mínimas; alteração para respeitar os limites do compasso.

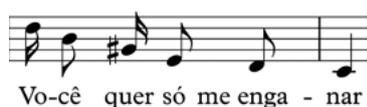
Pno. m.d. 9 falta a segunda colcheia; inserção para respeitar os limites do compasso.

Pno. m.d. 11 falta a segunda colcheia; inserção para respeitar os limites do compasso.

Pno. m.d. 13 falta a segunda colcheia; inserção para respeitar os limites do compasso.

Tutti 25 não há a barra de início de repetição; inserção por uma questão de coerência com a forma da canção.

Voz 27 no original ↓; alteração de forma a possibilitar pronúncia do texto.



Pno. m.d. 27 segunda metade do compasso é branco; inserção a exemplo do compasso 29.

Pno. m.d. 28 vi temos um Ré no original; alteração tendo em conta a harmonia e o desenho do arpejo.

Pno. m.e. 28 não há pausa; inserção em respeito aos limites do compasso.

Voz 31 vi temos Fá# no original; alteração tendo em conta a harmonia e a fluência da melodia.

### Lundu das moças

Pno. m.e. 2 i é uma semínima no original; alteração em acordo com os limites do compasso e com o tema rítmico.

Voz 8 no original temos ↓; alteração para evidenciar a melhor pronúncia do texto.



Voz 13 v temos Ré natural; alteração a exemplo do compasso 11.

Voz 13 no original temos ↓; alteração feita em acordo com a versão melhorada do texto.



Pno. m.e. 14 iii temos Ré natural; alteração a exemplo do compasso 12.

Voz 20 na partitura está “laço”, a transcrição do poema feita por *O Jornal das Senhoras* apresenta reiteradas vezes a palavra “lance”, que deve estar aqui no sentido de “perigo” ou “risco”; mantivemos a segunda opção por ser a versão melhorada dada pelo próprio periódico.

Voz 21 na partitura está “Para q’o demonio”, a transcrição do poema feita por *O Jornal das Senhoras* apresenta “p’ra que o demonio”; mantivemos a segunda opção por ser a versão melhorada dada pelo próprio periódico.

Voz 24 na partitura está “No fundo”, a transcrição do poema feita por *O Jornal das Senhoras* apresenta “ao fundo”; mantivemos a segunda opção por ser a versão melhorada dada pelo próprio periódico.

Voz 25 vi temos um acorde de terça de Fá e Lá; nota aguda foi escolhida por estar na harmonia.

Voz 49 na partitura temos “cochichão”, a transcrição do poema feita por *O Jornal das Senhoras* apresenta “cuchichão”; apesar da ortografia moderna ser “cochicham”, mantivemos a segunda opção por ser a versão melhorada dada pelo próprio periódico, que parece indicar uma determinada pronúncia.

Voz 58 na partitura está um “!” após amores que não consta na transcrição do poema feita por *O Jornal das Senhoras*; mantivemos a segunda opção por ser a versão melhorada dada pelo próprio periódico.

Voz 65 na partitura temos “Desses”, a transcrição do poema feita por *O Jornal das Senhoras* apresenta “Esses”; mantivemos a segunda opção por ser a versão melhorada dada pelo próprio periódico.

### **Lundu dos Lavernos**

A partitura é uma edição fac-similar de um manuscrito e, portanto, de difícil leitura. Está cheia de imprecisões rítmicas, o que talvez seja resultado da tentativa pouco usual por parte do compositor de fazer uma representação mais detalhada do ritmo da performance real, uma vez que ele decidiu apresentar a percussão como instrumento *obbligato*.

Boa parte das tercinas não está notada e foi inserida nesta edição sem que se fizesse uma nota crítica, a não ser em casos nos quais a opção rítmica escolhida não seja óbvia ou única.

As repetições também estão notadas de forma imprecisa no manuscrito. Assim, alteramos a escrita apenas para facilitar a leitura.

Pno. m.d. 4 ii e iii temos também a nota Dó; retirou-se a sétima do acorde a exemplo dos compassos 11 e 13.

Caquinhos 6 não há a indicação de quiáltera; alteração tendo em conta os limites do compasso e a exemplo do compasso 37.

Pno. m.d. 7, 8 e 9 temos no início do compasso o seguinte ritmo ♩ ; ajustes tendo em conta os limites da tercina.



Voz 19 temos o seguinte ritmo ♩ ; inserção da tercina, com os devidos ajustes, respeitando os limites do compasso.



Caquinhos 21 e 22 temos o seguinte padrão rítmico ♩ ; inserção da tercina e de ajustes tendo em conta a peça como um todo e os limites do compasso.



Tutti 22 as repetições estão indicadas apenas como ♩ ; esta edição criou casa 2 para deixar a notação mais clara.



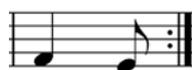
Caquinhos 26 iv não há a tercina deste grupo; alterações tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.d. 28 a nota mais aguda é um Lá; alteração tendo em conta a harmonia.

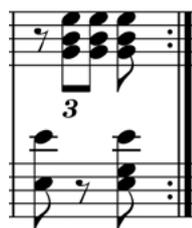
Caquinhos 29 temos o seguinte padrão rítmico ↓ ; inserção da tercina e de ajustes tendo em conta a peça como um todo e os limites do compasso.



Tutti 30 a repetição está indicada de forma simplificada ↓ ; esta edição inseriu uma casa 2 em busca de clareza de notação.



pui - as.



Caquinhos e Pno. m.d. iii temos semínimas; alteração a exemplo do Pno. m.e.

Caquinhos 33 temos pausa de colcheia; alteração a exemplo dos compassos posteriores.

Pno. m.e. 37 i temos colcheia no original; alteração a exemplo dos próximos compassos.

Voz 38 a palavra “duas” está escrita como se tivesse uma única sílaba, apesar de não ser este o padrão; mantivemos como está no original, pois ao que parece o compositor gostaria mesmo que a palavra fosse pronunciada de forma rápida, de forma a manter o padrão rítmico das frases deste trecho.

Voz 39 v não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

Voz 40 i não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.e. 41 ii é um Lá no original; alteração tendo em conta a harmonia e a exemplo do compasso 43.

Voz 44 ii é um Mi no original; alteração tendo em conta o desenho melódico do trecho como um todo.

Pno. m.d. 48 iii não há este acorde; a pausa de semínima foi preenchida a exemplo do compasso seguinte.

### Mai!

Pno. m.d. 4 falta a pausa de colcheia final; inserção para respeitar os limites do compasso.

Pno. m.e. 4 ii falta a haste do acorde; haste inserida para respeitar limites do compasso e a exemplo dos acordes posteriores no compasso.

Voz 17 v temos semínima no original; alteração em acordo com os limites do compasso.

Pno. m.d. 21 e 22 iii não há ligadura; inserção a exemplo dos próximos compassos.

Pno. m.d. 28 vii não há ligadura; inserção a exemplo das outras notas que se estendem até o próximo compasso.

### Mandei um terno suspiro

A partitura não traz o texto da terceira e da quarta estrofes que são mencionadas pelo compositor. No entanto, o poema completo está transcrito no periódico de origem (*Musica*, ano II, nº 5, p. 11). A partir dele, foi possível incluir em nossa edição as estrofes faltantes na partitura.

Pno. m.d. 5 a 10 não apresentam sinais de *staccato*, que só aparecem a partir do compasso 11; por uma questão de coerência, foram inseridos a exemplo do restante da música.

Tutti 31 a repetição indicada seria feita para se cantar o texto da terceira e da quarta estrofes; optou-se por rerepresentar a música a ser repetida, desta vez com as novas estrofes, para facilitar a leitura.

### O meu fiel juramento

Voz 4 traz ↓ ; alteração que sugere uma pronúncia clara do texto na melodia.



Ár - vore qu'em-ba - la teus

Voz 7 i temos uma semínima; alteração para respeitar os limites do compasso.

Voz 13, 17 e 19 i temos uma semínima; alteração para respeitar os limites do compasso.

Vlao. 28 iv temos a nota Lá; alteração a exemplo do compasso 30.

Voz 29 temos ↓ ; alterações tendo em conta a harmonia e a linha melódica.



Sai-ba que fi-da in-da



### **Não me deixes!**

O poema de Gonçalves Dias possui seis estrofes. No entanto, a partitura põe em música apenas as três primeiras. Não é possível saber se os intérpretes se limitavam às estrofes musicadas ou, se por conta própria, cantavam duas vezes toda a música, inserindo as últimas três estrofes na repetição. Sendo esta possibilidade bastante plausível, realizamos a distribuição pela música das estrofes que faltam.

Voz 24 i não há ponto; inserção tendo em conta os limites do compasso.

Tutti 25 não há o sinal de repetição; inserção para indicar uma possível repetição para que se cante todo o poema.

### **A noite do ciúme**

Voz 3 iii temos Sib no original; alteração tendo em conta a fluência melódica e a harmonia.

Voz 5 falta a pausa de semicolcheia; inserção em acordo com os limites do compasso.

Voz 5 iv falta o ponto; inserção em acordo com os limites do compasso.

Voz 8 iv nenhum acidente indicado; sustenido inserido em acordo com a harmonia.

Pno. m.d. 12 todos os acordes são Fá# em primeira inversão; alteração tendo em conta o passo harmônico geral da peça.

Voz 18 vi não há sustenido no original; inserção tendo em conta o cromatismo presente em toda a peça e a condução melódica mais fluente.

Voz 23 iv temos Dó no original; por uma questão de condução melódica, alteramos para Ré.

Pno. 25 i não há fermata; inserção para facilitar a leitura.

Voz 27 ii é um Mi; alteração a exemplo do compasso 31.

Voz 29 no original temos “ancia”; a forma aceita atualmente é “anseia”, utilizamos “ansia” como forma de se aproximar da ortografia atual sem mudar a pronúncia original, preservando assim a rima do poema.

Voz 33 vi não há bequadro; alteração a exemplo do compasso 37 e tendo em conta a fluência da melodia.

Pno. m.e. 37 não há fermata; alteração em concordância com a voz.

Voz 48 iv temos Ré no original; alteração em acordo com a figuração deste trecho.

Pno. m.e. 57 i é uma semínima no original; alteração tendo em conta a pausa posterior que está no original.

Voz 59 iii temos colcheia no original; alteração tendo em conta os compassos 55 e 63.

**Non ti svegliar**

Pno. m.d. 14 i e iv não há o ponto no original; inserção tendo em conta a falta da pausa na segunda voz e a exemplo do compasso seguinte.

Voz 21 ii não há o ponto; inserção a exemplo do compasso seguinte e tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.e. 32 não há o ponto; alteração tendo em conta os limites do compasso.

**Nume eterno, tu che miri**

Pno. m.d. 4 v é uma semínima no original; alteração tendo em conta a pausa posterior.

Pno. m.d. 12 ii é um Fá natural; suspenso inserido tendo em conta a harmonia do trecho.

Pno. m.e. 21 i não há a nota grave; inserção a exemplo do compasso 17.

Voz 37 iii temos uma colcheia; alteração em acordo com os limites do compasso.

Voz 41 todas as notas e pausas têm o dobro do valor no original; ajuste para respeitar os limites de um compasso. Tendo em conta essa imprecisão ou falta de rigor na notação original, inserimos o *ad libitum* para manter a liberdade de tempo ou carácter cadencial do original.

**Peccato**

Voz 8 iii não há ligadura; alteração levando em conta a melodia e a colocação do texto.

Pno. m.d. 11 iii não há sinal de suspenso; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 16 não há qualquer sinal de suspenso; alteração tendo em conta a m.e. e os compassos anteriores.

Voz 16 não há suspenso; alteração em acordo com a m.e.

Voz 29 no original temos “chusi”; alteração tendo em conta a ortografia correta da palavra.

Voz 34 ii temos uma semicolcheia no original; alteração respeitando o valor das outras notas.

Voz 49 temos pausa de colcheia; alteração em respeito aos limites do compasso.

Pno. m.e. 50 i nota mais aguda é um Ré#; alteração a exemplo do compasso 37.

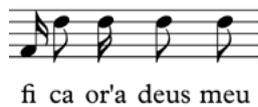
**O pica-pau atrevido**

Pno. m.e. iii é um Fá# no original; alteração tendo em conta as notas seguintes.

Voz 17 ii temos uma semínima; alteração em acordo com o compasso.

Voz 26 ii é um Fá# no original; alteração a exemplo da linha do piano.

Voz 30 no original temos ♫ ; alteração para facilitar a leitura.



Pno. m.e. 31 i e v é um Ré; alteração em acordo com o compasso 3.

Tutti 39 não há barra de repetição, temos apenas uma indicação no compasso 42 de que a música deve ser repetida a partir do compasso 10; a alteração feita é uma sugestão que reserva os últimos compassos apenas para a finalização, por eles serem demasiadamente conclusivos.

Pno. m.d. 40 e 41 i está sem ponto; alteração respeitando os limites do compasso.

Pno. m.d. 42 ii não há qualquer indicação de quiáltera; tercina incluída para clareza rítmica.

### Quand je t'aimais...

Voz 10 vii não há bequadro no original; alteração tendo em conta o piano.

Pno. m.e. 16 vi não há bequadro no original; alteração tendo em conta a harmonia.

Voz 28 não há a indicação de tercina no original; inserção tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.e. 31 iii não há a ligadura; inserção a exemplo do compasso anterior.

Pno. m.e. 31 ii não há as duas ligaduras inferiores; inserção a exemplo do compasso anterior e tendo em conta as duas ligaduras superiores.

Voz 32 não há a segunda pausa de colcheia; inserção tendo em conta os limites do compasso.

### Que mais desejas?

Vlao. 17 i não há sustenido; alteração a exemplo do acorde seguinte.

Tutti 20 temos ♫ e o texto das repetições está transcrito apenas em outra folha do periódico; para facilitar a leitura, as repetições foram notadas por extenso, sendo que a distribuição do texto da segunda e da terceira estrofes foi feita por este editor.

*accel. poco*

mais? meu. Mas, ah! Per -

D. C. 2 vezes

Voz 23 ii temos Dó no original; alteração em acordo com a harmonia.

Voz 29 não há a segunda colcheia; alteração a exemplo do compasso 21.

Voz 59 o violão está exatamente igual ao que se apresenta nos compassos 58 e 60; alteração tendo em conta a harmonia implícita na melodia e o padrão de acompanhamento da peça como um todo.

### Quem é pobre não tem vícios

A partitura não traz qualquer informação sobre título e autores. Faz apenas a indicação de “lundù” ao lado da parte do piano.

Pno. m.e. 8 ii não há acento; inserção a exemplo dos outros compassos.

Voz 12 no original temos ↓ ; alteração respeitando a ligadura.



Pno. m.e. 13 a 16 não há acentos; inserção a exemplo dos compassos anteriores.

Voz 21 não há indicação de quiáltera; inserção para respeitar os limites do compasso.

Pno. m.e. 37 iii temos Mi no original; alteração a exemplo da voz.

Voz 44 ii há uma semínima; alteração para respeitar os limites do compasso.

Voz 44 ii temos Fá#; alteração tendo em conta a harmonia e a m.d. do piano.

### Quem inventou a mulata

Pno. m.d. 8 i não há acento; inserção a exemplo da m.e.

Pno. m.d. 23 ii semicolcheia no original; alteração a exemplo da m.e.

Pno. m.d. 24 ii colcheia no original; alteração a exemplo do compasso 22.

### Quero cantar à saloia

Voz 7 v a 2ª voz é um Si; alteração em acordo com a primeira voz e com o procedimento dos compassos seguintes.

Voz 43 temos ↓ ; alteração em acordo com segundo texto que é mais fluente.



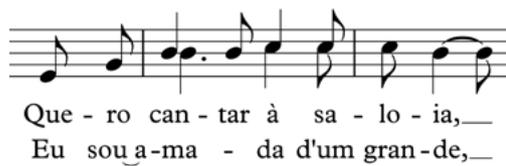
Voz 46 e 47 temos ↓ ; alteração para que a distribuição do texto faça sentido.



Tutti 50 a repetição está indicada como ↓<sup>(1)</sup> e temos a segunda letra escrita abaixo da primeira, mostrando uma série de adaptações da melodia como no segundo compasso ↓<sup>(2)</sup> ; a repetição foi escrita em novos compassos para facilitar a leitura.



(1)



(2)

### Se pietà in voi non trova

O texto nem sempre está distribuído de forma clara. Optou-se por uma distribuição que fosse mais fluente.

Pno. m.d. 18 ii não há o bequadro; alteração tendo em conta a voz.

Voz 31 i há um ponto no original; foi retirado por respeito ao compasso e a exemplo do compasso 33 com o qual o texto faz a rima.

Pno. m.d. 36 v há um ponto no original; foi retirado por respeito ao compasso e a exemplo do compasso 35.

### Souvenir

Voz 3 i é um Ré no original; alteração tendo em conta o piano e o compasso 10.

Voz 7 ii temos uma semicolcheia pontuada no original; alteração em acordo com os limites do compasso.

Voz 9 não há qualquer bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

Tutti 20 não há qualquer indicação de repetição; inserção dos sinais de repetição representam uma sugestão do editor.

**Trigueira**

Voz 28 no original temos “inda”, apesar de edições modernas usarem a palavra “linda”; manteve-se o original, pois o advérbio faz sentido na frase, traz mais variedade ao poema e evita a rima pobre.

**Trovita**

Mantivemos em nossa edição a separação em sílabas apresentada pelo original, afinal, como pode ser visto no artigo *A estrutura silábica em esperanto*, é possível “afirmar que o estudo da estrutura silábica do esperanto não tem bases firmes ou referências bibliográficas uniformes sobre o tema” (OLIVEIRA, 2016, p. 530).

O glossário de termos expressivos na partitura foi feito a partir do *Globe*, dicionário digital multilíngue<sup>[47]</sup>.

Pno. 12 temos “sentige” no original; alteração tendo em conta que a palavra não existe no dicionário.

Pno. 13 temos “mallaŭtiganti”; alteração em acordo com a ortografia encontrada no dicionário.

Pno. m.d. 14 i não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia do trecho e outras notas Fá do compasso.

Voz 16 iii não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.e. 30 a segunda chave de agrupamento de notas não está no original; alteração a exemplo do início do mesmo compasso.

Pno. m.e. 30 iv não há o bequadro; inserção a exemplo da mão direita.

Pno. m.d. v não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

**Tu dizes que eu te amo**

Voz 9 v temos Sol no original; alteração tendo em conta a harmonia e a exemplo dos outros compassos.

Voz 13 xiii não há o bemol; alteração tendo em conta a harmonia e a condução melódica.

Pno. m.d. 11 i a nota interna do acorde é um Lá; alteração tendo em conta a harmonia e o restante do compasso.

---

47. Disponível em: <https://pt.glosbe.com/>. Acesso em: 26 abr. 2020.

Voz 13 no original temos ↓ ; alteração em acordo com os limites do compasso e com a notação usual.



Tutti 14 a partir deste compasso, o Sib deixa de ser notado na armadura de clave; mantivemos o Sib tendo em conta a tonalidade da peça.

Voz 31 no original ↓ ; alteração de forma a respeitar os limites do compasso e numa tentativa de aproximar com as convenções de notação modernas.



Tutti 36 não há qualquer indicação de barra de repetição na canção; inserção apenas para facilitar a leitura, mas tendo em conta a modulação em relação ao início da música. É possível que este final sofresse algum ajuste em momentos de retorno.

Voz 46 no original temos “colibrio”, que é uma variante de “colibri”; apesar de “colí-brio” (com acento) ser uma palavra dicionarizada, alteramos para “colibri” para respeitar a métrica dos versos.

### Tutu Marambaia

Tutti 8 temos ↓ ; para facilitar a leitura, transcrevemos o instrumental conclusivo no final da partitura, criando uma casa 2.



### Vecchio tema

Nenhuma alteração foi feita para além das letras maiúsculas referentes à divisão em versos proposta pelo editor.

**Você viu?!**

Pno. m.d. 19 vii Láb no original; alteração inserida em acordo com a voz e com o compasso 17.

Pno. m.d. 29 falta a pausa de colcheia no original; inserção tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.d. 31 vi não há qualquer acidente no acorde; inserções em acordo com a harmonia e voz.

Pno. m.d. 39 não está escrita a segunda apoiatura no original; inserção a exemplo do compasso 35.

Tutti 40 as barras de repetição não estão escritas; foram inseridas apenas como sugestão para a realização das estrofes.



# Notas biográficas

## Compositores

### **Ábdon Milanez (Areias, 1858 – Rio de Janeiro, 1927)**

Compositor, engenheiro e teatrólogo com expressiva atuação no Rio de Janeiro, Ábdon Filinto Milanez foi diretor do Instituto Nacional de Música. Sua obra musical é muito variada, apresentando música dramática – como sua ópera *Primizie*, a mágica *Fada azul* e a revista *Mercúrio* – ao lado de música sacra e numerosas composições de salão, como canções, marchas, hinos, valsas etc. (ENCICLOPÉDIA, 1998). Esta antologia traz sua canção intitulada *Barcarola*.

### **Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920)**

Alberto Nepomuceno de Oliveira foi um dos mais importantes compositores brasileiros de seu tempo, tendo atuado também como regente, organista e diretor do Instituto Nacional de Música. Em 1888, transferiu-se para a Europa a fim de aperfeiçoar sua formação musical, onde permaneceu por vários anos, recebendo lições na Itália, Alemanha e França. Nepomuceno foi personagem incontornável dentro do modernismo e nacionalismo musicais no Brasil (GOLDBERG, 2012). Sua produção é numerosa e variada, contando com óperas, música orquestral, religiosa e de câmara. Suas canções permanecem bastante lembradas pelos intérpretes, fazendo parte do repertório padrão do cantor de câmara brasileiro. Neste cancionário, temos seu hino escolar *Invocação à cruz*.

### **Alberto Teixeira da Costa (Nova Friburgo, 1886 – Rio de Janeiro, 1934)**

Foi médico e compositor, lembrado por ter sido tio da cantora Bidú Sayão (1902-1999), para quem chegou a escrever canções (ENCICLOPÉDIA, 1998). A celebrada soprano gravou algumas dessas composições, como é o caso de *Canto da saudade*, talvez a obra mais conhecida dele. Aqui podemos ver sua *Barcarola*. Além das canções, compôs uma ópera, *Sóror Madalena*, com texto e melodias de Costa e orquestração de Luigi Ricci (1893-1981).

**Alexandre Weissmann (?-?)**

Não foi possível localizar qualquer informação biográfica sobre este autor. É de sua autoria o tango *A mulata brasileira*, que pode ser visto nesta edição.

**Angelo Frondoni (Parma, 1812 – Lisboa, 1891)**

Foi compositor, maestro, professor e escritor italiano que se transferiu para Portugal em 1838 para atuar no Teatro de São Carlos de Lisboa (VIEIRA, 1900). Compôs, portanto, muita música para teatro, como balés, farsas e operetas. Produziu, ainda, canções, como o *Hino do Minho*, também conhecido como *Maria da fonte*, que se tornou muito conhecido. Em 1844, sua farsa *O Beijo* foi estreada em Lisboa, tornando-se bastante popular, a ponto de uma de suas canções – *Quero cantar à saloia* – ter sido publicada no Brasil, como pode ser visto nesta antologia.

**Antonio Carlos Júnior (?-?)**

Não foi possível localizar qualquer informação biográfica sobre este músico. É autor da canção popular *Não me deixes!*, que pode ser vista nesta publicação.

**Antonio Tornaghi (?-?)**

Foi compositor e editor musical italiano que chegou ao Brasil em 1841 (FERREIRA, 1994). Sua canção *La lontananza*, incluída na presente publicação, pode ser vista no periódico *O Brasil Musical*, bem como algumas peças instrumentais de sua autoria. Aí também foram publicadas algumas de suas reduções para piano e voz de árias de ópera de compositores variados<sup>[48]</sup>.

**Armando Brandão (?-?)**

Não foi possível localizar qualquer informação biográfica sobre esse músico. É autor da modinha *É tempo ainda!...*, presente nesta publicação.

**Assuero Garritano (São Paulo, 1889 – Rio de Janeiro, 1955)**

Assuero José Garritano foi maestro, compositor, clarinetista e professor de análise musical, harmonia e canto coral do Instituto Nacional de Música (ENCICLOPÉDIA, 1998). Garritano é o arranjador da modinha *Mandei um terno suspiro*, composta pelo Marquês de Sapucaí, que pode ser vista nesta edição.

---

48. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

**Auguste Panseron (Paris, 1795 – Paris, 1859)**

Auguste Mathieu Panseron foi compositor e professor de canto do Conservatório de Paris (FAUQUET, 2003). Seus métodos de canto e solfejo são muito conhecidos e utilizados ainda hoje. Compôs muitas canções, sendo uma delas adaptada a um novo texto em português, dando origem à modinha *Brasil, ó minha pátria*, como pode ser visto nesta antologia.

**Belisa (?-?)**

Tudo indica que seja o codinome de José Josué Francisco Basile (?-?), músico atuante em São Paulo no início do século XX. Pouco foi possível descobrir sobre sua vida profissional. Sabemos apenas que foi professor de música da Segunda Escola Modelo do estado de São Paulo<sup>[49]</sup> e um dos colaboradores estáveis da *Gazeta Artística*, como fica documentado em lista divulgada na capa da revista<sup>[50]</sup>. É autor das canções *Mai!* e *Peccato*, que constam nesta antologia.

**Cândido Ignácio da Silva (Rio de Janeiro, c.1800 – Rio de Janeiro, 1838)**

Foi compositor e cantor em atividade no Rio de Janeiro no início do século XIX. Aluno do Pe. José Maurício Nunes Garcia, foi tenor da Real Capela do Rio de Janeiro. Compôs música dramática e instrumental, mas ficou lembrado como um dos mais talentosos modinheiros de seu tempo. É um dos patronos da Academia Brasileira de Música (PACHECO, 2014b). Nesta edição, temos sua modinha *A hora que te não vejo*.

**Chiquinha Gonzaga (Rio de Janeiro, 1847 – Rio de Janeiro, 1935)**

Francisca Edwiges Neves Gonzaga foi uma das primeiras compositoras brasileiras a ter reconhecimento profissional em nível nacional e internacional. Compôs música para teatro e muitas peças para piano dos mais diversos gêneros. Suas canções foram bastante populares e algumas ainda permanecem lembradas, como é o caso de *Lua branca* e *Oh abre alas*, considerada a primeira marchinha de carnaval brasileira (ENCICLOPÉDIA, 1998). Nesta antologia, temos duas de suas canções: *Angelitude* e *Trigueira*.

---

49. O *Almanak Laemmert* de 1901 indica Basile como professor de música da Escola Modelo do Carmo na cidade de São Paulo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=19561>. Acesso em: 13 jul. 2020.

50. *Gazeta Artística*, ano IV, nº 28, 1914.

**Domingos José Ferreira (Rio de Janeiro, 1837 – Niterói, 1916)**

Foi compositor, flautista e organista em atividade no Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA, 1998). Escreveu música de gêneros variados, mas podemos destacar sua *A corte de Mônaco* (1862) – uma das óperas encomendas pela Imperial Academia de Ópera Nacional. Poucas de suas composições chegaram a ser publicadas. Um raro exemplo é a modinha *Que mais desejas?*, que pode ser vista aqui.

**Elias Álvares Lobo (Itu, 1834 – São Paulo, 1901)**

Foi compositor, maestro e professor em atividade em São Paulo. Dentre as diversas peças que escreveu, merece destaque sua ópera *A noite de São João*, considerada a primeira ópera brasileira com música e texto de autores nacionais (ENCICLOPÉDIA, 1998). Algumas de suas canções chegaram a ser publicadas, como é o caso de *Chá preto, sinhá?*; *Nerina, maga estrela* e *A despedida de São Paulo* – esta última presente nesta antologia.

**Ernesto de Souza (Rio de Janeiro, 1864 – Rio de Janeiro, 1928)**

Foi farmacêutico, teatrólogo, compositor e letrista bastante ativo no Rio de Janeiro. Fez fortuna com a venda de um produto de sua criação, o rum Creosotado. Digna de nota é sua parceria com Chiquinha Gonzaga na composição de canções, como é caso de *Foi um sonho!...* (DINIZ, 2009). Foram publicadas em periódicos cariocas<sup>[51]</sup> algumas de suas peças para piano, além de canções como *Trinós aos dispépticos* (que pode ser relacionada à sua atividade como farmacêutico); *Tra-la-lá*; *Peixe caro*; *Quem inventou a mulata?* e *Efeitos do maxixe* – as duas últimas incluídas nesta antologia. Ele parece ter sido muito popular, afinal algumas de suas obras chegaram a ser gravadas nos primórdios da indústria fonográfica brasileira como, por exemplo, a já citada *Efeitos do maxixe* e a divertida *Noivo em cócegas* (ARQUIVO, s.d.).

**Fanny Plesa Guimarães (?–?)**

Foi uma pianista, professora e compositora em atividade no Rio de Janeiro no início do século XX, tendo sido aluna do Instituto Nacional de Música. Foi reconhecidamente uma virtuose do piano, tendo obtido o “primeiro premio do Imperial Real Conservatorio de Vienna d’Austria”<sup>[52]</sup>. Sua canção *En rêve* pode ser vista nesta antologia.

---

51. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

52. *A Época*, nº 335, 30-06-1913, p. 3.

**Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868 – Rio de Janeiro, 1945)**

Antônio Francisco Braga foi compositor, regente e professor do Instituto Nacional de Música, tendo sido aluno de Jules Massenet (1842-1912) no Conservatório de Paris. É um dos patronos da Academia Brasileira de Música (ENCICLOPÉDIA, 1998). Sua obra musical é variada e sofisticada, seguindo o estilo eclético da *Belle époque* brasileira. A pesquisa que deu origem a esta publicação conseguiu localizar 13 de suas obras estampadas em periódicos<sup>[53]</sup>. Sendo assim, dentre os compositores aqui apresentados, ele foi o que mais publicou em jornais e revistas. Hoje em dia, sua canção mais lembrada é o *Hino à bandeira do Brasil*. Esta antologia apresenta suas canções *Vecchio tema*; *Cântico das árvores* e *Trovita*.

**Francisco da Luz Pinto (Rio de Janeiro?, 1798 – Rio de Janeiro, 1865)**

Foi mestre de capela, compositor, organista, professor de música, procurador da Irmandade de Santa Cecília e soprano falsetista da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, entre outras atividades musicais. Foi um dos alunos do Pe. José Maurício Nunes Garcia (PACHECO, 2014a). Algumas de suas modinhas foram publicadas, como é o caso de *Já não pode a natureza* e *Emília, fruto de amor*. A última pode ser vista nesta antologia.

**Francisco de Sá Noronha (Viana do Castelo, 1820 – Rio de Janeiro, 1881)**

Compositor e violinista português, foi muito ativo tanto no Brasil quanto no seu país de origem (CYMBRON, 2019). Além de obras para violino, música de salão, peças instrumentais de concerto e música sacra, compôs três óperas, todas elas estreadas na cidade do Porto: *Beatriz de Portugal* (1863), *O arco de Sant'Ana* (1867) e *Tagir* (1876). A sua produção de música cênica e opereta é muito abundante, destacando-se *A princesa dos cajueiros* (Rio de Janeiro, 1880). Foi possível localizar 11 de suas composições publicadas em periódicos<sup>[54]</sup>. Estão aqui editadas as seguintes canções: *Hino a S. M. a Imperatriz do Brasil*; *Lundu das moças*; *O meu fiel juramento*; *Souvenir*; *Tu dizes que eu te amo* e *Alta noite!... Tudo dorme*. Essa última talvez tenha sido a mais conhecida no Brasil oitocentista.

**Francisco Manoel da Silva (Rio de Janeiro, 1795 – Rio de Janeiro, 1865)**

Foi cantor, compositor, regente, professor muito ativo no Rio de Janeiro, sendo um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Devemos destacar sua atuação na Capela Real e Imperial e no Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFRJ), do qual

53. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

54. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

foi cofundador, professor e diretor (HAZAN, 2010a). Hoje em dia é mais lembrado por ter sido o autor do *Hino nacional brasileiro*. No entanto, foi autor de outras canções como *Sou eu!*<sup>[55]</sup>, o *Hino a S. A. I. o Sereníssimo Príncipe D. Afonso* e *Nume eterno, tu che miri*. As duas últimas podem ser vistas nesta publicação.

### **Gabriel Fernandes da Trindade (Vila Rica, c.1798 – Rio de Janeiro, 1854)**

Foi compositor, cantor e violinista, com significativa atuação na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro. Hoje em dia é mais conhecido como autor de modinhas (HAZAN, 2010b). Compôs mais de 30 canções, mas apenas 20 delas puderam ser localizadas e reeditadas recentemente (CASTAGNA, 2011). Esta antologia oferece sua própria edição da modinha *Erva mimosa do campo*.

### **Giuseppe Antongini (?-?)**

Foi maestro, compositor e empresário em atividade no Brasil em meados do século XIX. Documentos italianos informam que ele era o maestro e diretor de uma companhia lírica completa, que foi escriturada para atuar na Bahia por dois anos<sup>[56]</sup> (BAZAR di novità artistiche, letterarie e teatrali, ano IV, nº 98, 1844, p. 394). A partitura de *Gratidão à Bahia*, cuja edição está presente nesta antologia, confirma essa informação ao indicá-lo como “Mestre da Companhia Melodramatica da Bahia”, que, segundo consta, teria sido a primeira companhia lírica a atuar no estado (ALBUM, s.d., s.p.).

### **Glauco Velásquez (Nápoles, 1884 – Rio de Janeiro, 1914)**

Foi um compositor que, apesar da curta vida, conseguiu grande reconhecimento em seu próprio tempo graças a sua escrita bastante sofisticada e moderna (KIEFER, 1977). É um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Compôs várias canções, como é o caso de *Fatalità; Seus olhos; Ouvir estrelas; Amor vivo* e *A bela*, essa última aqui presente.

### **Henrique Braga (Campos, 1845 – Rio de Janeiro, 1917)**

Foi compositor, pianista e professor do Instituto Nacional de Música (ENCICLOPÉDIA, 1998). Aperfeiçoou-se em Paris com François Bazin (1816-1878) e Antoine-François

---

55. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

56. Informação dada pelo *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, ano IV, nº 98, 1844, p. 394. Andrea Cattaneo (prop.). Milano, Tip. Ronchetti e Ferreri. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=3kxJAAAAcAAJ&hl=p-t-BR&source=gbs\\_book\\_other\\_versions](https://books.google.com.br/books?id=3kxJAAAAcAAJ&hl=p-t-BR&source=gbs_book_other_versions). Acesso em: 13 jul. 2020.

Marmontel (1816-1898), onde chegou a publicar algumas de suas composições, como é o caso das valsas *Pourquoi?* e *Regrets*, além do álbum de canções *8 Mélodies pour chant*. Na presente antologia, pode ser vista sua canção *Quand je t'aimais...*

### **Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852 – Rio de Janeiro, 1931)**

Henrique José Pedro Maria Carlos Luís Oswald foi diplomata, compositor, pianista e professor, sendo um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Foi bastante ativo na Europa, tendo estudado em Florença. No Brasil, tornou-se um músico muito influente, chegando a ser diretor do Instituto Nacional de Música (ENCICLOPÉDIA, 1998). Sua obra numerosa reúne óperas, peças sinfônicas e de câmara, missas etc. Dentre suas canções podemos citar o ciclo *Offelia, poemetto lirico* e *Aos sinos!* Nesta edição, pode ser vista a *berceuse Non ti svegliar*, que faz parte de sua ópera *Il Néo*.

### **João Gomes de Araújo (Pindamonhangaba, 1846 – São Paulo, 1943)**

Foi político, instrumentista, professor, compositor, maestro bastante ativo em São Paulo, sendo um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical. É um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Graças a uma bolsa do Imperador dom Pedro II, pode aperfeiçoar-se musicalmente na Itália (ENCICLOPÉDIA, 1998). Compôs missas, sinfonias, poemas sinfônicos e algumas óperas, como *Carmosina* (1888) – estreada em Milão –, além de algumas canções, entre as quais podemos citar: *Queixumes de amor*, o recitativo de salão *Arcanjo triste* e a modinha *Nosso amor*. Sua composição *Na igreja* pode ser vista neste cancionero.

### **José da Silva Ramos (?-?)**

Foi um maestro e compositor em atividade no Rio de Janeiro em meados do século XIX. As únicas informações biográficas localizadas sobre ele são aquelas dadas por *O Jornal das Senhoras*. Este periódico nos informa que ele era “director de orchestra e canto” da Sociedade Phil’Etuerpe<sup>[57]</sup>. Este mesmo periódico publicou a sua única composição conhecida, o *Lundu das beatas*, que pode ser visto na presente edição.

### **José de Almeida Cabral (São Paulo, c.1814 – São Paulo, 1886)**

Foi compositor de modinhas e empresário, mais lembrando por ter sido amante da cantora italiana Augusta Candiani (1820-1890). Recentemente, suas modinhas foram reunidas

---

57. *O Jornal das Senhoras*, nº 32, Rio de Janeiro, 1853, p. 256.

em uma edição moderna, num total de 30 canções de autoria identificada e 13 atribuídas (SAWAYA, 2017). Nesta antologia, temos sua barcarola *Barca bela*.

### **José Joaquim Goyanno (1800-1867)**

Foi compositor, empresário e professor de canto originário do Rio Grande do Sul, em atividade no Rio de Janeiro em meados do século XIX<sup>[58]</sup>. Seu trabalho como professor de canto foi bem reconhecido: “aniquilou o Snr. Goyanno a falsa opnião que geralmente se emite a respeito do pouco prestimo dos professores do paiz para ensinar a cantar”<sup>[59]</sup>. É possível encontrar algumas notícias sobre canções de sua autoria: os lundus *O mandrião* e *As doçuras de amor*; o romance *Acabou minha esperança*<sup>[60]</sup> e ainda um *Novo hymno de Reis*<sup>[61]</sup>. Compôs, também, a música da ópera *O casamento e a mortalha no céu se talha*, na qual se insere a canção *O pica-pau atrevido*, que pode ser vista nesta edição. Desta mesma ópera, foi impressa *A valsa pulada*<sup>[62]</sup>.

### **José Maurício Nunes Garcia Júnior (Rio de Janeiro, 1808 – Rio de Janeiro, 1884)**

Nascido José Apolinário, mudou de nome quando o compositor Pe. José Maurício Nunes Garcia o reconheceu como filho natural. Garcia Júnior, além de compositor e letrista – é de sua autoria a letra da modinha *Beijo a mão que me condena*, composta por seu pai (PACHECO, 2019b) – foi um médico bastante importante, membro da Academia Nacional de Medicina e professor de anatomia na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (JOSÉ, s.d.). Seu trabalho musical de maior envergadura é o álbum *Mauricinas*, que reúne algumas canções e valsas dedicadas à memória do pai. Nesta antologia, pode ser visto seu lundu *Fora o regresso*.

### **Joseph Facchinetti (c.1810-c.1876)**

Giuseppe Facchinetti foi compositor, poeta, cantor, regente, instrumentista e professor bastante ativo em Recife, onde teria chegado em 1839 (SILVA, 2006). Segundo ele próprio, formou-se nos “Colegios de Paris, Milão e Genova”. Sua contribuição para a vida musical de Recife lhe valeu um estudo biográfico intitulado *Um compositor italiano no Brasil* (DINIZ, 1986). Facchinetti compôs óperas, música religiosa e canções. Nesta antologia

---

58. *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, 14-01-1853, nº 331, p. 2.

59. *Idem*, 04-01-1853, nº 328, p. 4.

60. *Idem*, 29-01-1850, nº 40, p. 4.

61. *Idem*, 31-12-1852, nº 327, p. 1.

62. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

temos sua modinha *Amei uma virgem de faces de neve*, a ária festiva *Do Brasil povo feliz* e o romance *Se pietà in voi non trova*, que faz parte de sua ópera *Inês de Castro*, composta por volta de 1847. Apenas alguns trechos desta ópera foram localizados por seu biógrafo, restando a dúvida se alguma vez tenha sido encenada de fato.

### **José Zapata y Amat (? , 1818 – Paris, 1882)**

Foi compositor, empresário, cantor, instrumentista, professor e editor espanhol muito ativo no Brasil em meados do século XIX. Apesar de pouco conhecido em seu país de origem, possui uma posição de destaque na história da música brasileira, na qual é lembrado como o responsável pela fundação, em 1857, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional – o que lhe garantiu ser um dos Patronos da Academia Brasileira de Música. Compôs cerca de 80 canções, algumas delas com grande sucesso no Brasil daqueles dias. Estas composições são um ótimo retrato do nacionalismo romântico brasileiro (PACHECO, 2007). Temos, neste cancionero, sua modinha *Guarda bem*.

### **Marquês de Sapucaí (Congonhas de Sabará, 1793 – Rio de Janeiro, 1875)**

Nascido Cândido José de Araújo Viana, foi um importante político e desembargador brasileiro. Hoje em dia, é mais conhecido por ser o nome da “Avenida do Samba”, local onde as escolas de samba do Rio de Janeiro se apresentam no Carnaval. Foi também poeta e compositor de modinhas, faceta de sua vida que hoje se encontra bastante esquecida<sup>[63]</sup>. Esta coleção apresenta *Mandei um terno suspiro*.

### **Meneleu Campos (Belém do Pará, 1872 – Niterói, 1927)**

Octávio Meneleu Campos foi compositor, instrumentista, regente e professor, sendo um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Estudou em Milão na última década do século XIX. No início do século seguinte, voltou à sua cidade natal como diretor do Instituto Carlos Gomes. No entanto, manteve sua carreira na Europa, chegando a morar em Portugal por quase dois anos (ENCICLOPÉDIA, 1998). Sua obra é variada, reunindo óperas, música orquestral e de câmara etc. Escreveu várias canções, como *O baile na flor*; *Ideal*; *La cacciatrice* e *Alla mamma!* Esta última pode ser vista nesta antologia.

---

63. Victor Viana. In: *Musica*, ano II, nº 5, Rio de Janeiro, 05/06-1918.

## Poetas

### Affonso de Oliveira (?-?)

Autor do texto de *A mulata brasileira*. Não foi possível encontrar qualquer informação biográfica sobre ele.

### Alfred de Musset (Paris, 1810 – Paris, 1857)

Nascido Alfred Louis Charles de Musset-Pathay, foi um dos mais importantes escritores do Romantismo literário francês. Sua autobiografia *La confession d'un enfant du siècle* pode ser consultada para mais detalhes de sua vida (MUSSET, 2016). Os textos de Musset foram usados por vários compositores, como é o caso da ópera *Djamileh* (1872), de Georges Bizet (1838-1875) – baseada no seu conto oriental *Namouna* –, e da canção *Madrid*, de Pauline Viardot (1821-1910), entre outros exemplos. No Brasil, foi posto em música várias vezes por compositores variados, sendo o caso de *Quand je t'aimais...*, de Henrique Braga – incluída nesta antologia. Podemos citar, ainda, outras canções como a *Chanson de Barberine*, de Paulo Florence (1864-1949); e *Sommeil d'un enfant*, de Francisco Chiaffitelli (1881-1954).

### Almeida Garrett (Porto, 1799 – Lisboa, 1854)

Nascido João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, mais tarde Visconde de Almeida Garrett, foi um dos mais importantes escritores portugueses do século XIX e personagem incontornável na história do teatro de seu país. Como era de se esperar, sua poesia mereceu o interesse dos compositores, como é o caso da ópera *Donna Bianca*, do português Alfredo Keil (1850-1907), cujo libreto é baseado no seu poema *Dona Branca*. No Brasil, um exemplo é a canção *Barca bela* – aqui editada –, cujo poema foi publicado originalmente no livro *Folhas caídas* (GARRETT, 2012). No entanto, o exemplo mais conhecido é a modinha *Suspiro d'alma*, de Antônio Carlos Gomes (1836-1896).

### Antônio Feliciano de Castilho (Lisboa, 1800 – Lisboa, 1875)

Pedagogo e escritor do Romantismo português, foi o primeiro Visconde de Castilho. Sua novela *A noite do castelo* foi o tema da ópera homônima de Antônio Carlos Gomes. Seu drama *Camões* (CASTILHO, 1863) foi dedicado a dom Pedro II do Brasil (1825-1891) e traz no enredo o poema *O canto do Jau*, que deu origem ao recitativo homônimo presente nesta antologia.

**Antônio Gonçalves Dias (Caxias, 1823 – Guimarães, 1864)**

Foi um dos mais importantes escritores do Romantismo no Brasil, lembrado principalmente por sua produção indianista e pelo poema *Canção do exílio*, posto em música por vários compositores – como é o caso de José Zapata y Amat (1818-1882). Gonçalves Dias também foi festejado por outros cancionistas importantes como Glauco Velásquez (1884-1914), com *Seus olhos*; Francisco Braga, com *Desejo*; e Arthur Napoleão, com *Agora e sempre*. Esta antologia traz *Não me deixes!*, canção composta fazendo uso do poema homônimo (DIAS, 1877).

**Augusto Hilário (Viseu, 1864 – Viseu, 1896)**

Augusto Hilário da Costa Alves foi um importante cantor e poeta do fado praticado em Coimbra (CRUZ, 1996). Algumas de suas quadras ficaram consagradas, como é o caso do *Fado Hilário*, que pode ser ouvido ainda hoje nas casas de fado e em diversas gravações. São versos seus os empregados em *Fado triste*, canção presente nesta antologia.

**Carlos Coelho (?-?)**

Não foi possível encontrar informação que assegure a identificação do poeta, mas é muito provável que seja o autor do livro *Psychoses*, publicado na cidade de São Paulo (COELHO, 1899). Afinal, o mesmo periódico que nos oferece *Vecchio tema* – canção com texto de sua autoria, aqui editada – também publicou *Ritornello, das ‘Psychoses’ de Carlos Coelho*, peça para piano de Barrozo Netto (1881-1941).

**Gonçalves de Magalhães (Rio de Janeiro, 1811 – Roma, 1882)**

Domingos José Gonçalves de Magalhães, Visconde do Araguaia, foi médico, diplomata e escritor, considerado o introdutor do Romantismo literário no Brasil. É um dos patronos da Academia Brasileira de Letras. Seus versos foram postos em música por vários compositores, com destaque para Rafael Coelho Machado (1814-1887) – com quem parece ter estabelecido uma verdadeira parceria (TINHORÃO, 2001). O texto da modinha *A hora que te não vejo* lhe é atribuído, apesar da partitura indicar apenas “Magalhaens” e não ser possível confirmar a autoria por meio de sua obra poética impressa (LIMA, 1997a).

**Edoardo Filippi (?-?)**

A única informação localizada acerca deste poeta é que ele foi o autor do libreto de duas óperas compostas por Henrique Oswald: *Il Néó* e *Le fate* (CARVALHO, 2007).

**Fagundes Varella (São João Marcos, 1841 – Niterói, 1875)**

Luís Nicolau Fagundes Varella é um escritor importante do Romantismo brasileiro, sendo um dos patronos da Academia Brasileira de Letras (LIMA, 1997b). Suas poesias tornaram-se texto de várias canções, como *As letras*, de Glauco Velásquez, e *O vizir*, de Francisco Braga. Nesta antologia, temos a modinha *É tempo ainda!...*

**F. C. da Conceição (?-?)**

A única informação que temos sobre este autor é ter escrito a peça *O casamento e a mortalha no céu se talha*, em cena no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Ao que consta, ele não teria sido um escritor profissional, pois “nem espera corôas de louros por tal genero de composições, a que apenas se dá por distracção, e não por ambição de gloria, nem de interesse”<sup>64</sup>.

**Francisco Leite de Bittencourt Sampaio (Laranjeiras, 1834 – Rio de Janeiro, 1895)**

Além de poeta e músico, este autor fez carreira política e jornalística, tendo sido também diretor da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e uma personagem importante no movimento espírita brasileiro. É dele o texto de uma das mais conhecidas modinhas brasileiras, *Quem sabe*, de Antônio Carlos Gomes (ENCICLOPÉDIA, 1998). Nesta antologia, temos a canção *A despedida de São Paulo*, com texto de sua autoria.

**Joaquim Norberto de Souza e Silva (Rio de Janeiro, 1820 – Niterói, 1891)**

Foi escritor do Romantismo brasileiro e historiador (SILVA, 1997). Costumava assinar apenas como J. Norberto de S. S. É também lembrado por ter sido presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). É de sua autoria o texto da canção *Alta noite!... Tudo dorme*, presente nesta publicação.

**Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt, 1749 – Weimar, 1832)**

É um dos mais importantes escritores do Romantismo alemão, sendo um dos expoentes do estilo *Sturm und Drang*. Sua obra foi inspiração para várias composições, como é o caso das célebres óperas *Werther*, de Jules Massenet, e *Faust*, de Charles Gounod (1818-1893), e de várias canções, como a conhecida *Erlkönig*, de Franz Schubert (1797-1828). Seu poema *Gefunden*, de 1813, parece ter sido bem conhecido no Brasil (ERTHAL, 2011), a

---

64. *A Marmota na Corte*, nº 195, 23-09-1851, p. 3.

ponto de ter sido musicado em tradução para o esperanto, como mostra a canção *Trovita*, que faz parte desta antologia.

**José Basileu Neves Gonzaga Filho (Rio de Janeiro, 1850? – Rio de Janeiro, 1931)**

Conhecido como Dr. Gonzaga Filho, esse escritor foi também médico e diplomata (CESAR, 2018). Publicou o romance *A mais encantadora mulher* e o livro de poesias *Afectiva* (GONZAGA FILHO, 1903; 1919). Também é lembrado por ter sido irmão da compositora Chiquinha Gonzaga, que compôs um recitativo de salão com uma de suas poesias, *Angelitude*, presente nesta edição.

**Joaquim Antonio Magalhães (Lamego, 1795 – Lisboa, 1848)**

Foi um político português bastante influente, tendo sido ministro e secretário de estado. Atuou também como magistrado, alcançando o elevado cargo de Conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça (SILVA, 1846-48). A única referência encontrada sobre sua atuação como poeta é o texto da modinha *Erva mimosa do campo*, aqui editada.

**José Maria da Silva Leal (Lisboa, 1812 – Lisboa, 1883)**

Vinculado ao Romantismo português, é autor de várias peças de teatro, como mostra a publicação *O dramaturgo português ou Coleção de dramas originais portugueses* (LEAL, 1842). Foi também jornalista e político. Escreveu o libreto da farsa *O Beijo*, da qual faz parte a canção *Quero cantar à saloia*, que está disponível nesta antologia.

**Júlio de Freitas Jr. (?-?)**

Autor do texto de *Tutu Marambaia*, canção presente nesta edição. Não foi possível encontrar qualquer informação biográfica sobre ele.

**Júlio Diniz (Porto, 1839 – Porto, 1871)**

Pseudônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, foi médico e escritor representativo do Romantismo português (CRUZ, 2002). Uma das suas obras mais conhecidas é o romance *As pupilas do senhor reitor*. Seu poema *Trigueira* pode ser visto na canção homônima presente nesta edição.

**Laurindo José da Silva Rabello (Rio de Janeiro, 1826 – Rio de Janeiro, 1864)**

É um dos patronos da Academia Brasileira de Letras (MONIZ, 2012). Foi médico, além de importante escritor do Romantismo brasileiro. O “poeta lagartixa”, frequentador da vida

boêmia, cultivou a poesia satírica e foi autor do texto de várias modinhas, como é o caso de *Que mais desejas?*, que pode ser vista nesta edição. Seus versos também foram usados em canções como *Moreninha*, de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), e *Teus olhos*, de Osvaldo Lacerda (1927-2011).

### **Lorenzo Stecchetti (Forlì, 1845 – Bolonha, 1916)**

É um dos pseudônimos de Olindo Guerrini, escritor e estudioso italiano de grande relevância para a poesia do Realismo, mas também representativo de outros estilos, indo desde o clássico até o satírico. Várias de suas poesias foram postas em música por compositores italianos, como é o caso algumas canções de Paolo Tosti (1846-1916): *Parla!*, *Quando cadran le foglie* e *Sogno*. No Brasil, foi visitado por compositores importantes como Heitor Villa-Lobos, em *Il nome di Maria*, e Glauco Velásquez em *Spes ultima dea*. A canção *Peccato*, presente nesta antologia, é indicada pelo compositor como “Stecchettiana”.

### **Luiz Capiliery (?-?)**

Autor do texto da canção *En rêve*, presente nesta edição. Também é autor do texto do *Hymno Catharinense*, com música de João de Francisco de Souza Coutinho<sup>[65]</sup>. Não foi possível encontrar qualquer informação biográfica sobre o poeta.

### **Luiz Gaetano Guimarães Júnior (Rio de Janeiro, 1847 – Lisboa, 1898)**

Foi diplomata e escritor brasileiro, situado entre o Romantismo e o Parnasianismo. Está entre os membros fundadores da Academia Brasileira de Letras (GUIMARÃES JÚNIOR, 2010). Alguns de seus poemas foram musicados por compositores importantes: *Se tu me amasses!...*, de Arthur Napoleão; *Dorme*, de Barrozo Netto; *Cantiga de amor*, de Francisco Braga; *Visita à casa parterna*, de Marcello Tupynambá (1889-1953). A presente publicação oferece *A bela*, de Velásquez.

### **L. Veiga (?-?)**

Autor do texto de *Amei uma virgem de faces de neve*, canção aqui presente. Não foi possível encontrar qualquer informação biográfica sobre ele.

---

65. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

**Manuel de Araújo Porto-Alegre (Rio Pardo, 1806 – Lisboa, 1879)**

Jornalista, historiador, diplomata, arquiteto, pintor e escritor são alguns dos predicados de Manuel José de Araújo Porto-Alegre, 1º Barão de Santo Ângelo (SQUEFF, 2004). Sua importância para o início do Romantismo literário brasileiro fez dele um dos patronos da Academia Brasileira de Letras. É de sua autoria o poema satírico usado no lundu *Fora o regresso*, que pode ser visto nesta edição.

**Marinho (?-?)**

Autor do texto de *Do Brasil povo feliz*, canção presente nesta edição. Não foi possível encontrar qualquer informação biográfica sobre ele.

**Marquês de Sapucaí**

Conferir o que é dito na seção “Compositores”.

**Olavo Bilac (Rio de Janeiro, 1865 – Rio de Janeiro, 1918)**

Olavo Brás Martin dos Guimarães Bilac é um escritor incontornável do Parnasianismo brasileiro (BILAC, 1996). É um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Teve uma atuação cívica importante, como atesta o *Hino à bandeira do Brasil* e o *Hino da Escola Tiradentes*<sup>[66]</sup>, que possuem versos desse poeta e música de Francisco Braga. O mesmo compositor também fez uso de um poema de Bilac no hino escolar *Cântico das árvores*, que pode ser visto nesta publicação. Devido à sua grande popularidade, vários de seus poemas ganharam música pelas mãos de compositores como Souza Lima (1898-1982), em *Numa concha*; Lorenzo Fernandez (1897-1948), em *As estrelas*; Glauco Velásquez, em *Ouvir estrelas*; e Henrique Oswald, em *Aos sinos*, entre outros exemplos.

**José Ricardo Pires de Almeida (Rio de Janeiro, 1843 – Rio de Janeiro, 1913)**

Foi médico, jornalista, escritor, teatrólogo e chefe do Arquivo da Secretaria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (PENA & FERREIRA, s.d.). Foi autor de vários livros. Alguns de seus poemas podem ser vistos em partituras publicadas no periódico *Brazil-Theatro*<sup>[67]</sup>, como é o caso da canção *Guarda bem*, editada nesta antologia.

66. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

67. Ver o *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (PACHECO, 2021).

**Rocco Emanuele Pagliara (Castellammare di Stabia, 1857 – Nápoles, 1914)**

Foi autor do texto de muitas canções napolitanas como *Aprile* e *Rosa*, de Paolo Tosti. Atuou ainda como bibliotecário do *Conservatorio di San Pietro a Majella* em Nápoles (COSSENTINO, 2013). Seus textos também deram origem a canções de compositores brasileiros, como é o caso de *Melodia*, de Henrique Alves de Mesquita, e *Amami ognor*, de João Gomes de Araújo. Esta antologia traz a canção *Mai!*, que leva versos seus.

**Salomon (?-?)**

Autor do texto de *Lundu das beatas*, canção presente nesta edição. As únicas informações que temos sobre ele são dadas por *O Jornal das Senhoras*, que publica algumas de suas poesias, além do referido lundu. Esse periódico informa ser ele um jovem poeta “cujo gênio poetico tomaria vôo mui subido, se elle podesse realizar os seus sonhos dourados... O paiz perderá um verdadeiro gênio, se o não aproveitarem”<sup>[68]</sup>. Infelizmente, ao que parece, não chegou a ser aproveitado, uma vez que seu nome foi esquecido.

**Wenceslau José de Oliveira Queiroz (Jundiaí, 1863 – São Paulo, 1921)**

Foi escritor, político, jornalista e juiz em atividade no estado de São Paulo, sendo membro fundador da Academia Paulista de Letras (SANTOS, 2000). Atuou também como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A canção *Na igreja*, presente nesta antologia, leva versos seus.

---

68. *O Jornal das Senhoras*, nº 20, Rio de Janeiro, 1852, p. 159.

# Periódicos consultados

*Abelha Musical*. Rio de Janeiro, sucessores de P. Laforge, 1858. (Dimas)

*Almanack da Flora Brasileira*. [Rio de Janeiro], 189-?. (Dimas)

*Almanaque Brasileiro Garnier*. Rio de Janeiro, 19-?. (Dimas)

*A Cigarra*. São Paulo, 19-?. (Dimas)

*Bazar Volante*. Rio de Janeiro, A de C (ed.), 1864. (Dimas; Hem. Dig.)

*O Brasil Musical*. Rio de Janeiro, Filippone & C.<sup>a</sup>, 1848. (Dimas)

*Brazil-Theatro*. Rio de Janeiro, Pires de Almeida, 1901. (Hem. Dig.)

*Correio Musical Brasileiro*. Publicação oficial, orgam das Associações Musicaes e Artisticas do Brasil. São Paulo, R. Rodolpho Attanasio (dir.), 1921. (Dimas)

*O Espelho*: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

*A Estação*. Rio de Janeiro, A. Lavignasse Filho & Cia., 1871. (Dimas)

*Folha do Norte*. Belém do Pará, 1896. (Dimas; Hem. Dig.)

*Fon-Fon!* Semanario alegre, politico, critico e esfusiante. Rio de Janeiro, 1907. (Hem. Dig.)

*Gazeta Artistica*. Revista quinzenal. Musica, literatura e bellas-artes. São Paulo, Augusto Barjona (dir.), 1909. (Hem. Dig.)

*Gazeta Musical do Brasil*. Rio de Janeiro, Lagos & Cia, c.1860. (Dimas)

*A Illustração Brasileira*. Rio de Janeiro/Paris, s.n., 1909. (Hem. Dig.)

*Jornal das Famílias*. Publicação illustrada, recreativa, artística, etc. Rio de Janeiro/Paris, B. L. Garnier, 1863. (Hem. Dig.)

*Jornal das Moças*. Rio de Janeiro, 1914. (Hem. Dig.)

*O Jornal das Senhoras*. Modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica. Rio de Janeiro, Lith. de Brito e Braga, A. Pinto, 1852. (Hem. Dig.)

*Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos milhores autores*, dedicado a Sua Alteza Real Princeza do Brazil. Lisboa, Pedro Anselmo Marchal & Francisco Domingos Milcent, 1792-1793. (Biblioteca Nacional de Portugal)

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1827. (Dimas)

*A Lanterna Mágica: periodico plastico-philosophico*. Rio de Janeiro, Typographia Francesa, 1844. (Hem. Dig.)

*A Lyra do Trovador*. Rio de Janeiro, T. B. Diniz, 188-?. (Dimas)

*Lyra Rio-grandense*. [Porto Alegre?], V. Alves Leite Succ., 18-?. (Dimas)

*O Malho: semanario humoristico, artistico e litterario*. Rio de Janeiro, C. do Amaral (dir.), 1902. (Hem. Dig.)

*A Marmota na Corte*. Rio de Janeiro, Typ. de Paula Brito, 1849. (Dimas; Hem. Dig.)

*Musica*. Rio de Janeiro, B. Vianna Junior (dir.), 1917. (Dimas)

*A Musica para Todos: jornal musical*. São Paulo, s.n., 1896. (Hem. Dig.)

*Musica, Theatros, Cinemas*. Rio de Janeiro, Oscar Guanabarino & Luiz Pastorino (dir.), 1918. (Dimas)

*Novidades Musicaes*. São Paulo, 1906. (Dimas)

*O Papão*. [Salvador?], 1904. (Dimas)

*Periodico de Musica Marcial*. [Rio de Janeiro], 18-?. (Dimas)

*O Philartista, gazeta musical*. [Rio de Janeiro], 1888. (Dimas)

*Philo-Harmonico*. Periodico musical. Composições modernas e brilhantes. Rio de Janeiro, J. J. do Rego, 1842. (Dimas)

*Progresso Musical*. Rio de Janeiro, Salmon e Cia., sucessores de P. Laforge, 18-?. (Dimas)

*O Progresso Musical ou A Lyra Eólica*. Rio de Janeiro, Arvellos, 18-?. (Dimas)

*Ramalhete das Damas*. Rio de Janeiro, Sociedade Phil'orphenica/Heaton & Rensburg, 1842. (Dimas)

*Renascença*. Rio de Janeiro/São Paulo, Bevilacqua, 1904. (Dimas; Hem. Dig.)

*Revista da Semana*. Photographias, vistas instantaneas, desenhos e caricaturas. Edição semanal illustrada do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1900. (Hem. Dig.)

*Revista do Novo Mundo*. [Rio de Janeiro], c.1889. (Dimas)

*Revista Musical*. Rio de Janeiro, Ramon Alarcon (dir.), 1901. (Dimas)

*Revista Musical*. Rio de Janeiro, 192-?. (Dimas)

*Revista Musical e de Bellas Artes*. Rio de Janeiro, Arthur Napoleão & Miguéz, 1879. (Dimas; Hem. Dig.)

*Revista Popular*: noticiosa, scientifica, industrial, historica, litteraria, artistica, biographica, anecdotica, musical, etc., etc. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1859. (Hem. Dig.)

*O Salão*. Album de dansa para piano por Germano E. Lopes. Rio de Janeiro, Canongia, 18-?. (Dimas)

*A Sereia Fluminense*: orgao litterario, artistico, musical. Rio de Janeiro, Typ. L. Miotto, 1898. (Dimas)

*Tagarela*: semanario critico, humoristico, illustrado e de propaganda commercial. Rio de Janeiro, Peres Junior (dir.), 1902. (Hem. Dig.)



# Referências

- ABREU, Casimiro de. *Camões e Jáo: scena dramatica, original*. Lisboa: Typographia do Panorama, 1856.
- ALBUM comemorativo do 1º Concurso nacional de piano da Bahia*. Associação Baiana de Arte, Reitoria da Universidade da Bahia (org.). Salvador: s.n., s.d.
- ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A edição musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.
- ANDRADE, Isabel Freire de. Portuguese music periodicals. *In: suplemento de Fontes Artis Musicae*. v. 35/3, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Obras completas de Mário de Andrade. v. XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. [orig. 1930]
- ARQUIVO Marcelo Bonavides: estrelas que nunca se apagam*. Disponível em: <http://www.marcelobonavides.com/2020/04/ernesto-de-souza-farmacutico-e.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- BILAC, Olavo. *Olavo Bilac: obra reunida*. São Paulo: Nova Aguilar, 1996.
- A CANTORA brasileira: nova coleção de modinhas brasileiras tanto amorosas como sentimentais precedidas de algumas reflexões sobre a música no Brazil*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878.
- CARVALHO, Flávio. (Re)Conhecendo as três óperas de Henrique Oswald (1852-1931) através de seus manuscritos. *In: Atas... XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo: ANPPOM, 2007.
- CASTAGNA, Paulo. Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música. *In: Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

CASTAGNA, Paulo. *Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854): obra completa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/PAMM6/mode/2up>. Acesso em: 11 jun. 2020.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Camões: estudo historico-poetico liberrimamente fundado...* 2. ed. Lisboa: Sociedade Typografica Franco-portugueza, 1863. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6933>. Acesso em: 04 jun. 2020.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português do Brasil: o legado negro-africano nas américas. In: *Interdisciplinar*. ano XI, v. 24, 2016.

CESAR, Rafael do Nascimento. De Francisca a Chiquinha: o pioneirismo insuspeito de Chiquinha Gonzaga. In: *Tempo Social*. v. 30, n. 1, São Paulo, 2018.

COELHO, Carlos. *Psychoses*. São Paulo: Typ. Brazil de Carlos Gerke, 1899.

COSENTINO, Raffaele. *La Canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni: storia e protagonisti*. Napoli: Rogiosi, 2013.

CRUZ, Júlio. *Hilário: fadista de Coimbra, viseense de coração*. Viseu: Avis, 1996.

CRUZ, Liberto. *Júlio Dinis: uma biografia*. Lisboa: Quetzal, 2002.

CYMBRON, Luísa. *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: Húmus, 2019.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Gonçalves Dias: melhores poemas*. José Carlos Garbuglio (sel.). São Paulo: Global, 2001.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesias de A. Gonçalves Dias*. 6. ed. J. Norberto de Souza Silva (org.). Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877.

*DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 29 jun. 2020.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/Zahar, 2009.

DINIZ, Jaime D. *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro/Salvador: Tempo Brasileiro/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

DUQUE-ESTRADA, Osório. *Discurso de posse*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, [1915]. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/osorio-duque-estrada/discurso-de-posse>. Acesso em: 14 jul. 2020.

*ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

ERTHAL, Mateus Duque. Traduzindo clássicos: Gefunden, de Goethe – o trabalho do Barão de Paranapiacaba e sugestão de nova tradução. In: *TradTerm*, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia. v. 18, 2011. Disponível em: [www.usp.br/tradterm](http://www.usp.br/tradterm). Acesso em: 05 jun. 2020.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira, a imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.

FAUQUET, Joël-Marie. *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 2003.

GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lisboa: Atlântico Press, 2012.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick. *Oscar Guanabario e a crítica musical no Brasil*. 2 v. Porto Alegre: Liquid Book, 2019.

GONZAGA FILHO, José Basileu Neves. *Affectivas: poesias*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1919.

GONZAGA FILHO, José Basileu Neves. *A mais encantadora mulher*, um romance para senhoras. Rio de Janeiro: A Editora, 1903.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Sonetos e rimas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

HAZAN, Marcelo Campos; SILVA, Francisco Manuel da. In: *Dicionário biográfico Caravelas*. Lisboa, Caravelas, 2010a. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/43>. Acesso em: 11 jun. 2020.

HAZAN, Marcelo Campos; TRINDADE, Gabriel Fernandes da. In: *Dicionário biográfico Caravelas*. Lisboa, Caravelas, 2010b. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/46>. Acesso em: 11 jun. 2020.

JOSÉ Maurício Nunes Garcia Júnior. Verbetes da página eletrônica da Academia Nacional de Medicina. Disponível em: <https://www.anm.org.br/jose-mauricio-nunes-garcia-junior/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIN, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *In: Opus*. Goiânia, v. 13, n. 2, dez. 2007.

KIEFER, B. *A modinha e o lundu*: duas raízes da música popular brasileira. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LAGO, Manoel Corrêa do. *O boi no telhado*: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

LEAL, José Maria da Silva. *O intrigante de Veneza*: drama em 5 actos e 8 quadros. Lisboa: Typographia de Antonio Sebastião Coelho, 1842.

LIMA, Israel Souza. *Biobibliografia dos patronos*: Cláudio Manuel da Costa, Domingos Gonçalves de Magalhães, Evaristo da Veiga. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1997a.

LIMA, Israel Souza. *Biobibliografia dos patronos*: Fagundes Varela, França Júnior. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1997b.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *O moço loiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1845.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2008.

MEDINA, João. *História contemporânea de Portugal*. Primeira República. v. I. Lisboa: Amigos do Livro, 1985.

MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. *Laurindo Rabelo*: cadeira 26, patrono. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012.

MOREIRA, Nadilza M. de B. Júlia Lopes de Almeida: o lugar do feminino na imprensa oitocentista brasileira. *In: Letr@ Viv@*. v. 9, n. 1, 2008.

MOTT, Maria Lúcia Barros. A parteira ignorante: um erro de diagnóstico médico? *In: Revista Estudos Feministas*. Universidade Federal de Santa Catarina, v. 7, n. 1-2, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11952>. Acesso em: 14 jul. 2020.

MUSSET, Alfred de. *A confissão de um filho do século*. Barueri: Manole, 2016.

NEPOMUCENO, Alberto. *Canções para voz e piano*. Dante Pignatari (ed.). São Paulo: Edusp, 2004.

- NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004.
- OLIVEIRA, Karina G. de S. de. A estrutura silábica em esperanto. In: *Domínios de Linguagem*. v. 10, n. 2, abr./jun. 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/31839>. Acesso em: 26 abr. 2020.
- PACHECO, Alberto José Vieira. O álbum Melodias Brasileiras de José Amat: um exemplo do nacionalismo musical brasileiro pré-andradiano. In: *Brasiliana*. Academia Brasileira de Música, n. 25, jun. 2007.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Antologia de recitativos de salão: o recitativo de salão entre Brasil e Portugal no século XIX*. Lisboa: mpmp, 2019a.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Atas... Congresso Internacional A Língua Portuguesa em Música*. Lisboa: Caravelas, 2012a. Disponível em: [https://www.caravelas.com.pt/\\_files/ugd/aa72f7\\_of2aoc391bob4biab4fdd7dfd309579f.pdf](https://www.caravelas.com.pt/_files/ugd/aa72f7_of2aoc391bob4biab4fdd7dfd309579f.pdf). Acesso em: 26 abr. 2020.
- PACHECO, Alberto José Vieira. A execução do repertório ocasional atualmente: alguns exemplos e desafios. In: *Estudos musicológicos luso-brasileiros*. Guilherme Goldberg & Ruth Pocebon. Pelotas: Editora da UFPel, 2017. E-book. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/3490>. Acesso em: 26 abr. 2020.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.
- PACHECO, Alberto José Vieira. As modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. In: *Revista Per Musi*. v. 1, série 39, 2019b. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/14684>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- PACHECO, Alberto José Vieira; PINTO, Francisco da Luz. In: *Dicionário biográfico Caravelas*. Lisboa, Caravelas, ago. 2014a. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/41>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- PACHECO, Alberto José Vieira; SILVA, Cândido Ignácio. In: *Dicionário biográfico Caravelas*. Lisboa, Caravelas, set. 2014. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/23>. Acesso em: 08 jun. 2020.
- PACHECO, Alberto José Vieira; TEIXEIRA, Andrea Luísa. Editando e interpretando recitativos de salão. In: *Atas... Congresso Internacional Musicologia transatlântica: um momento para reflexão*. Alejandro Reys Lucero; David Cranmer (coord.). Lisboa: Caravelas/Cesem, 2018. Disponível em: <https://www.caravelas.com.pt/atas>. Acesso em: 08 jun. 2020.

PENA, José Ygor Silva; FERREIRA, Luiza. *PIRES DE ALMEIDA, José Ricardo*. Disponível em: <http://expagcrj.rio.rj.gov.br/jose-ricardo-pires-de-almeida/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 5. ed. São Paulo: GRD, 2004.

SANTOS, Délio Freire dos. *Recordando Academia Paulista de Letras e seus fundadores*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 2000.

SAWAYA, Luiza. *José d'Almeida Cabral: o último modinheiro do 2º Império do Brasil*. Ramada: ACD, 2017.

SILVA, António Delgado da. *Collecção official da legislação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1846-48.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SILVA, José Amaro da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Editora da UFPE, 2006.

SOUSA, Priscila Susan Miranda de. *As parteiras e os médicos: a inserção do gênero masculino numa realidade feminina (século XIX e início do século XX)*. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2005.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.

STARK, Andrea Carvalho. *Augusta Candiani: história de uma cantora e atriz no Brasil (1844-1880)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2004.

TANK, Niza de Castro. *Minhas pobres canções: Antônio Carlos Gomes*. São Paulo: Algor, 2006.

*THE NEW GROVE dictionary of music and musicians*. S. Sadie; J. Tyrell (ed.). New York: Grove, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes: história e bibliographia da musica em Portugal*. 2 v. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

VOLPE, Maria Alice. Music publishing in nineteenth-century Rio de Janeiro: music making, cultural values and the New Market. *In*: ILLIANO, Roberto; SALA, Luca (ed.). *Instrumental music and the Industrial Revolution*. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2010.



# Índice

## A

- Ábdon Milanez | A. Milanez | Milanez 51, 76, 95, 123
- Abelha Musical 19, 27, 28, 77, 139
- A Cigarra 45, 139
- Adelaide Tassini Mugnai 56, 81
- A Estação 31, 46, 139
- Affonso de Oliveira 85, 132
- Afonso Pedro | Príncipe Imperial | Príncipe D. Afonso 59, 81, 106, 128
- A Ilustração Brasileira 38, 44, 47, 58, 59, 80, 139
- A Lanterna Mágica 24, 25, 60, 80, 84, 140
- Alberto Nepomuceno | Nepomuceno 18, 38, 42, 55, 60, 69, 83, 123, 146
- Alberto Teixeira da Costa | Alberto Costa | A. Costa 51, 76, 77, 95, 123
- Alexandre Levy 55
- Alexandre Weissmann 85, 124
- Alfred de Musset 87, 132
- Almanack da Flora Brasileira 34, 139
- Almanaque Brasileiro Garnier 45, 139
- Almeida Garrett | Garret 27, 76, 132, 145
- A Lyra do Trovador 34, 140
- A Marmota 26, 39, 52, 54
- A Marmota na Corte 26, 27, 52, 54, 87, 130, 134, 140
- A Musica para Todos 34, 140
- Angelo Frondoni | [Angelo] Frondoni 55, 88, 124
- Antônio Carlos Gomes | Carlos Gomes 18, 43, 56, 131, 132, 134, 148
- Antonio Carlos jun. | Antonio Carlos Júnior 85, 124
- Antônio Feliciano de Castilho 70, 77, 132
- Antônio Gonçalves Dias | Gonçalves Dias | [Antônio] Gonçalves Dias 85, 114, 133, 144
- Antônio José da Silva 52
- Antonio Tornaghi | Tornaghi 25, 70, 83, 124

Ária | Aria 25, 26, 50, 55, 56, 64, 65, 70, 78, 124, 131  
Armando Brandão 78, 124  
Arthur Napoleão 32, 133, 136, 141  
A Sereia Fluminense 34, 141  
As Flores Brasileiras 23  
Assuero Garritano | Assoero Garritano | Garritano 7, 67, 84, 124  
Augusta Candiani 38, 39, 129, 148  
Auguste Panseron 68, 77, 125  
Augusto Hilário | Hylário | Augusto Hilário da Costa Alves | Hilário 59, 80, 133

## **B**

Barcarola 50, 51, 76, 95, 123, 130  
Bazar Volante 29, 31, 59, 139  
Belisa 64, 73, 84, 86, 125  
Belle époque 72, 73, 127  
Berceuse 55, 86, 129

## **C**

Canção popular 56, 85, 124  
Cançoneta 56, 57, 78, 80, 81, 88, 90  
Cândido Ignácio da Silva | [Cândido] Ignácio da Silva 66, 82, 125  
Cândido José de Araújo Viana | Candido José de Araujo Viana | Marquês de Sapucaí |  
Marquez de Sapucahy 66, 67, 84, 124, 131, 137  
Carlos Coelho 90, 133  
Carlos Wehrs 60  
Castro Alves 51  
Charles Gounod 134  
Chiquinha Gonzaga | Francisca Gonzaga 15, 69, 73, 75, 89, 125, 126, 135, 144  
Coleção estátua equestre 23  
Concurso 41, 42, 143  
Coplas 29  
Correio Musical Brasileiro 45, 47, 71, 85, 139

## **D**

Darius Milhaud 55, 146

Domingos José Ferreira 87, 126

## E

Edoardo Filippi 86, 133

Elias Álvares Lobo 73, 78, 126

Ernesto Souza | Ernesto de Souza 78, 88, 126

## F

Fado 26, 37, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 80, 87, 92, 101, 133, 147

Fagundes Varella | Luís Nicolau Fagundes Varella 78, 134, 146

Fanny Plesa Guimarães 73, 79, 126

F. C. da Conceição 26, 87, 134

Filippone 23, 25, 79, 83, 88, 139

F. L. Bittencourt Sampaio | Francisco Leite de Bittencourt Sampaio 78, 134

Folha d'álbum 68, 69

Folha do Norte 34, 139

Fon-Fon! 20, 25, 38, 42, 56, 78, 139

Francisco Braga 38, 41, 55, 60, 71, 73, 77, 89, 90, 127, 133, 134, 136, 137

Francisco da Luz Pinto | F. da L. Pinto | F[rancisco] da L[uz] Pinto 79, 127

Francisco de Sá Noronha | [Francisco de Sá] Noronha | F[rancisco] de S[á] Noronha | F[rancisco de Sá] Noronha | F[rancisco de] S[á] Noronha 59, 70, 71, 73, 75, 81, 83, 84, 89, 127, 144

Francisco Domingos Milcent 17, 140

Francisco Manoel da Silva | Fran<sup>co</sup> Manoel da Silva 59, 70, 82, 86, 127

## G

Gabriel Fernandes da Trindade 18, 79, 128, 144

Gaetano Donizetti 68

Gazeta Artística 38, 42, 43, 63, 64, 75, 84, 87, 125, 139

Gazeta Musical de Lisboa 47

Gazeta Musical do Brasil 29, 30, 46, 139

Gioachino Rossini 55

Giuseppe Antongini | Joze [Giuseppe] Antongini 56, 81, 128

Glauco Velásquez 49, 73, 77, 128, 133, 134, 136, 137

Gonçalves de Magalhães | Domingos José Gonçalves de Magalhães 133, 146

Gonzaga Filho | José Basileu Neves Gonzaga Filho 76, 135  
Grabowski 89

## H

Heitor Villa-Lobos 63, 136  
Henrique Braga 73, 87, 128, 132  
Henrique Oswald 55, 69, 86, 129, 133, 137, 143  
Hino | Hymno 58, 59, 60, 81, 83, 97, 105, 106, 123, 124, 127, 128, 136, 137

## J

Jacques Offenbach 51  
J. d'Aboim 90  
Jean-Philippe Rameau 37  
J. Norberto de S. S. | Joaquim Norberto de Souza e Silva 75, 134  
Joana Paula Manso de Noronha 27  
João Caetano dos Santos | João Caetano 29  
João Gomes de Araújo | João Gomes de Araujo 71, 85, 129, 138  
João Pereira da Silva 23  
Joaquim Antonio Magalhães 79, 135  
Johann von Goethe | Johann Wolfgang von Goethe | Goethe 71, 89, 134, 145  
Jornal das Famílias 29, 30, 139  
Jornal das Moças 44, 77, 79, 86, 139  
Jornal de Modinhas 17, 140  
Jornal do Brasil 19, 36, 37, 75, 140  
Jornal do Commercio 23, 50, 64, 78, 140, 145  
José da Silva Ramos | J. da S<sup>a</sup> Ramos 83, 129  
José de Almeida Cabral | J[osé de] A[lmeida] Cabral 39, 51, 76, 129, 148  
José Joaquim Goyano | J. J. Goyano | José Joaquim Goyanno | Goyanno 26, 52, 54, 87, 130  
José Josué Francisco Basile 63, 64, 84, 86, 125  
José Maria da Silva Leal 88, 135  
José Maurício Nunes Garcia 18, 61, 125, 127, 130, 147  
José Maurício Nunes Garcia Júnior 60, 80, 130  
Joseph Facchinetti | Joseph Fachineti | Joseph Fachinetti | Maestro Fachinetti 50, 55, 75, 78, 88, 130, 144  
José Ricardo Pires de Almeida | Pires de Almeida 24, 39, 61, 81, 137, 139

José Romualdo de Noronha 26  
 José Zapata y Amat | José Amat 49, 81, 131, 133, 147  
 Jules Massenet 127, 134  
 Júlio de Freitas Jr. | Julio de Freitas J<sup>or</sup> 57, 90, 135  
 Júlio Diniz | Julio Diniz | Joaquim Guilherme Gomes Coelho 73, 89, 135

## L

Laurindo 88  
 Laurindo Rabello | Laurindo José da Silva Rabello 87, 135, 146  
 Leopoldo Miguez 32, 38  
 Língua de Mel | Lingua de Mel 57, 80  
 Lorenzo Stecchetti | Olindo Guerrini 73, 86, 136  
 Luciano Gallet 63  
 Luiz Capiliery 79, 136  
 Luiz Guimarães [Júnior] | Luiz Gaetano Guimarães Júnior 77, 136, 145  
 Luiz Levy 70  
 Lundu | Lundum 23, 27, 50, 54, 57, 60, 61, 62, 63, 68, 72, 74, 80, 82, 83, 84, 87, 90, 108, 109, 117, 127, 129, 130, 137, 138, 146  
 L. Veiga 75, 136  
 Lyra Rio-grandense 34, 140

## M

Machado de Assis 28  
 Manuel de Araújo Porto-Alegre 24, 61, 80, 137, 148  
 Maria Norberto Romero | Maria Norberto Romero 66, 84  
 Marinho 78, 137  
 Mário de Andrade 14, 18, 49, 143  
 Marmota Fluminense 26  
 Melodia (gênero musical) 63, 84, 147  
 Meneleu Campos 70, 75, 131  
 Miudinho 38, 64, 65, 85, 113  
 M. J. Coelho 90  
 Modinha 18, 23, 27, 38, 39, 50, 51, 56, 60, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136  
 Musica (revista) 131, 140

Musica, Theatros, Cinemas 44, 45, 140

## **N**

Novidades Musicaes 38, 42, 140

## **O**

O Brasil Musical 19, 25, 26, 28, 46, 47, 55, 79, 83, 88, 124, 139

O Espelho 27, 28, 29, 139

O Jornal das Senhoras 27, 28, 59, 61, 62, 75, 81, 82, 83, 89, 109, 129, 138, 139

Olavo Bilac 77, 97, 137, 143

O Malho 25, 38, 40, 41, 46, 47, 72, 79, 80, 85, 88, 90, 140

O Papão 38, 42, 140

Ópera | Opera 17, 25, 26, 29, 30, 35, 37, 51, 52, 54, 55, 65, 68, 86, 87, 88, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 143, 148

O Philartista 33, 34, 47, 140

O Salão 36, 141

Oscar Guanabario 44, 45, 140, 145

Osório Duque-Estrada 58

## **P**

Página d'álbum 68, 70

Paula Brito 26, 140

Pedro II | Pedro 2º 35, 39, 50, 59, 70, 78, 86, 129, 132

Periodico de Musica Marcial 35, 140

Philo-Harmonico 13, 23, 24, 25, 46, 66, 70, 82, 86, 140

Pierre Anselme Marchal 17

Plácida dos Santos | Placida dos Santos 72, 85

Primeira Grande Guerra 36, 40, 41, 45

Progresso Musical 35, 140

Prosperit Fleuriet 29

## **R**

Rafael Coelho Machado 133

Ramallete das Damas 13, 23, 24, 25, 27, 46, 77, 81, 82, 88, 90, 140

Recitativo de salão 13, 69, 129, 135, 147

Renascença 38, 41, 42, 69, 72, 76, 77, 86, 87, 89, 90, 140  
Ressegna Melodrammatica 45  
Revista da Semana 19, 25, 36, 37, 40, 45, 46, 47, 69, 72, 73, 76, 78, 80, 83, 89, 140  
Revista do Novo Mundo 33, 141  
Revista Popular 27, 28, 29, 30, 78, 141  
Robert Schumann 70  
Rocco Emanuele Pagliara | Pagliara 84, 138  
Romance 23, 27, 37, 55, 70, 71, 75, 86, 88, 89, 130, 131, 135, 145  
Romanza 70, 71, 83

## S

Salomon 61, 83, 138  
Semana de Arte Moderna 13, 15, 19, 42, 49  
Sociedade Phil'Etuerpe 129  
Sociedade Phil'orphenica 24, 82, 140  
Sturm und Drang 134

## T

Tagarela 38, 41, 85, 88, 141  
Tango 37, 72, 85, 124  
Teatro | Theatro 25, 26, 29, 32, 35, 38, 39, 45, 51, 52, 55, 56, 59, 69, 72, 124, 125, 132, 135  
Teresa Cristina | Imperatriz 25, 59, 81, 105, 127

## V

Valsa 23, 24, 37, 53, 54, 69, 123, 129, 130





Composição em Constantia e Kadwa  
Capa em papel cartão Duo Design 300 g/m<sup>2</sup>  
Miolo em papel couché matte 115 g/m<sup>2</sup>



O *cancioneiro dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional* (1842-1922); estudo e edição crítica – nova contribuição de Alberto José Vieira Pacheco à musicologia brasileira –, mostra-se como a consequência inevitável do *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional*, também de sua autoria e recentemente publicado.

Embora o período aí tratado apresente um panorama inédito da larga produção de canções no Brasil, colaborando com a difusão da “música doméstica e urbana no Brasil durante o longo século XIX”, há outra contribuição que deve ser salientada: o emprego de jornais periódicos como fonte de pesquisa. Trata-se de um manancial de informações ainda pouco ou mal utilizada e que, no entanto, como se vê, possui um potencial inestimável a ser explorado. Basta atentarmos ao número de publicações aqui utilizadas para essa constatação. Vale a pena lembrarmos Machado de Assis, para quem os jornais eram não só a literatura cotidiana, mas a mais plena expressão da democracia por conter o espírito do povo – ou mesmo Olavo Bilac, que, certa vez, escrevera que apareciam no Brasil dez jornais novos por dia.

Talvez por isso, o olho atento do pesquisador soube trazer da invisibilidade as composições neles publicadas, numa variedade de gêneros musicais impressionante.

Por fim, salienta-se um resgate fundamental de um patrimônio musical que, espera-se, encontre eco nas práticas da canção de câmara brasileira.

Guilherme Goldberg



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA    MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA  
**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL