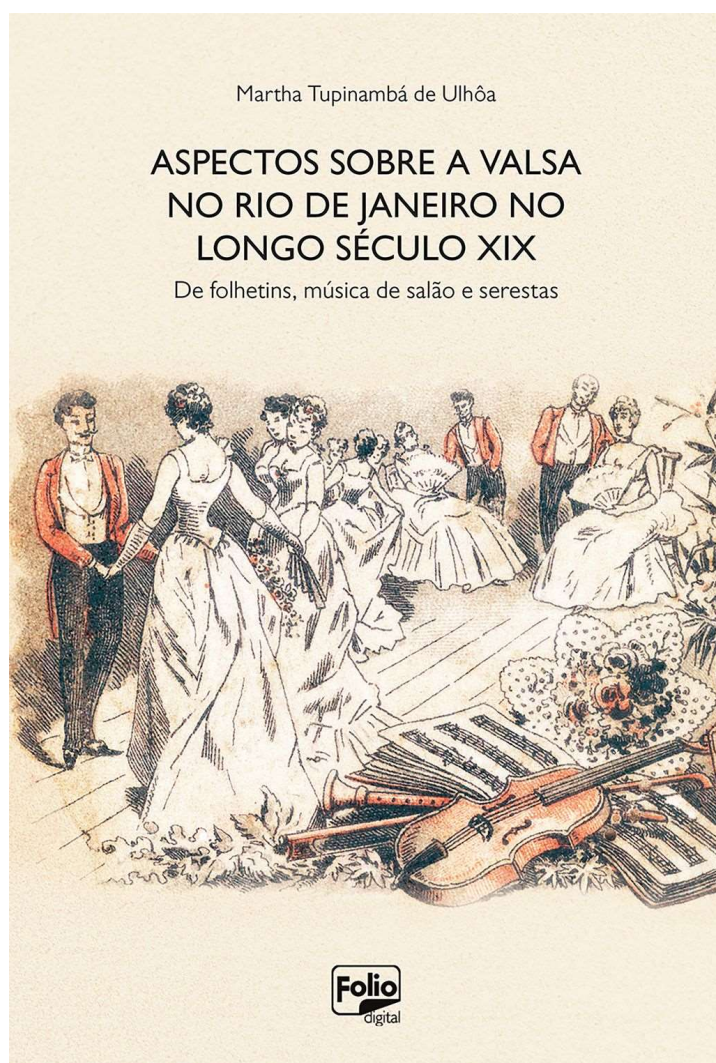


Entrando na dança:

a valsa na história da música de entretenimento
no Rio de Janeiro oitocentista



Luiz Costa-Lima Neto

Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor na Pós-graduação em Arteterapia, da Clínica Pomar (Faculdade Vicentina/RJ). Autor, entre outros livros, de *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. costalimaneto.luiz@gmail

Entrando na dança: a valsa na história da música de entretenimento no Rio de Janeiro oitocentista

Joining the dance: the waltz in the history of entertainment music in nineteenth-century Rio de Janeiro

Luiz Costa-Lima Neto

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas*. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2022, 244 p.



Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas “o que surpreende é, acima de tudo, o corpo”.¹

O livro de Martha Tupinambá de Ulhôa reúne sete capítulos, além do prefácio no qual Maria Alice Volpe ressalta o caráter interdisciplinar do estudo, em seu constante ultrapassar de fronteiras entre “musicologia”, “etnomusicologia” e “popular music studies”. Como assinalado, Martha Ulhôa cria, realiza e ensina um modelo de análise musicológica utilizando várias fontes, incluindo partituras, periódicos, literatura, manuais de dança, testes de escuta, gravações e transcrições. A autora leva a sério a música de entretenimento, especialmente a valsa, e problematiza a categoria de “popular” (anacrônica para o século XIX), invertendo conceitos depreciativos como o de “música trivial”, que abrange os termos “música de salão”, “música de cabaré”, “música dançante” e “música teatral ligeira”.

No capítulo I, a autora esclarece que seu trabalho visa à disponibilização pública dos dados coletados sobre a valsa, além de apresentar reflexões teóricas e observações sobre essa dança e outros gêneros e estilos musicais em geral, úteis para profissionais e estudantes. A pesquisa sobre a valsa contou com o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e, devido à carência de fontes, foi efetuada com base nos periódicos de época, acessíveis via Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Foi consultado especialmente o *Diário do Rio de Janeiro*, compreendendo os períodos 1821-1858 e 1860-1878, sendo as informações coletadas inseridas no banco de dados *on-line* “Música em periódicos oitocentistas” (<<http://musica-sec-xix.unirio.br/>>), de acesso livre e gratuito.

Ulhôa salienta que a valsa foi identificada na musicologia brasileira como um fenômeno “estrangeiro”, voltado para o entretenimento, praticado principalmente pelas camadas médias e abastadas da sociedade. Por esses motivos, a dança sofreu o preconceito de gerações de pesquisadores nacionalistas

¹ DELEUZE: Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002 [1970], p. 24.

obcecados com a busca de elementos musicais “brasileiros” e “populares”, privilegiando em suas análises gêneros como a modinha e o lundu. O estudo de Ulhôa rompe esses paradigmas ao abordar um gênero musical urbano e muito disseminado, porém estranho ao cânone da música brasileira, além de transpor “a barreira de preconceito, tanto no campo ligado à música de concerto em relação à preferência por música com ‘qualidade’ artística, quanto nos estudos da música popular, que nutrem um certo desprezo pela música ‘burguesa’, de classe média” (p. 19).

O capítulo II está dividido em quatro partes. A primeira seção aborda o início da musicologia na segunda metade do século XIX, notadamente na Alemanha e na França, quando a disciplina é definida como a pesquisa sistemática da música – seja vinculada à própria música, concentrando-se na sua linguagem, escrita, transmissão, edição e crítica, seja considerando-a como processo e levando em conta a atuação de compositores, intérpretes e ouvintes. Também é referido o contexto brasileiro a partir da década de 1980, quando a musicologia começou a integrar as carreiras acadêmicas com a institucionalização dos programas de pós-graduação e o estabelecimento das associações profissionais de pesquisa, como a Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), criada em 1998. Ulhôa atenta para o fato de que trajetórias de figuras de destaque no campo, incluindo Carl Dahlhaus, Leo Treitler e Joseph Kerman, exemplificam como a musicologia se voltou, de início, para o estudo da vida e obra de grandes músicos austro-germânicos, passando gradativamente a pesquisar a música como um processo de produção, transmissão e recepção, e não mais somente como um objeto autônomo, restrito a partituras e outros documentos escritos.

A segunda seção do capítulo II se detém na “musicologia da escuta”, revelando como, no século XXI, a pesquisa em música sofreu os impactos do desenvolvimento da tecnologia e como “com a distância de um clique podemos ter acesso a um repertório musical gigantesco, com música para todos os gostos e identidades” (p. 48). A terceira seção enfoca a vertente musicológica associada à recepção, discutindo a competência musical do ouvinte, inclusive os musicólogos. Ulhôa se baseia nos textos de Guido Stefanini² e Theodor Adorno³ para discutir as tipologias de ouvintes, abrangendo diversos níveis de compreensão das obras musicais, seus sentidos e características estilísticas. A autora discorda de Adorno por este considerar digna de apreciação estética somente a música erudita de tradição europeia. Martha Ulhôa argumenta que isso pode ocorrer com relação a qualquer tipo de música, dependendo da maior ou menor competência musical do ouvinte, em especial daquele que cria e executa uma determinada música.

O capítulo II conclui com um teste de recepção realizado em 2019, num seminário no Programa de Pós-graduação em Música da Unirio, sobre a pesquisa de gêneros musicais, particularmente a valsa, nos periódicos oitocentistas. Dez participantes graduados em Música foram submetidos à escuta de valsas utilizadas no teatro musical, bem como de outras tantas adaptadas ao estilo instrumental dos músicos de choro e valsas na forma de canção. Aos alunos foi

² STEFANINI, Guido. Uma teoria de competência musical. *Música e Cultura*, v. 2, n. 2, on-line, 2007. Disponível em <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/5_vol_2_stefani.pdf>.

³ ADORNO, Theodor W. Tipos de comportamento musical. In: *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp. 2017 [1968].

solicitado que escrevessem ou desenhassem após a escuta dos exemplos musicais executados em ordem cronológica reversa (do presente para o passado), ao longo de duas sessões experimentais, o que gerou grande quantidade de associações, comentários técnicos e discussões. Nessas representações, a valsa apareceu relacionada a sentimentos nostálgicos, ao amor romântico e a rituais de iniciação feminina, como as festas de debutantes de 15 anos. Ulhôa destaca como o teste de recepção serviu para estimular os estudantes, ampliando seu interesse sobre tal gênero musical e expandindo sua competência musical, no âmbito do curso, sobre o uso de periódicos na investigação musicológica.

O capítulo III contempla a pesquisa em periódicos, tecendo um breve histórico sobre seu desenvolvimento no Brasil, apresentando resultados dos estudos sobre a valsa, ao passo em que propõe a implementação de repositórios com acesso *on-line* e abertos aos dados primários coletados nos jornais. Ulhôa sugere uma analogia útil entre a pesquisa com periódicos e as novelas policiais, parcialmente inspirada pelo conceito de paradigma indiciário, do historiador Carlo Ginzburg.⁴ O(A) pesquisador(a) deve encontrar “a prova e o motivo do crime”, seja em partituras e gravações, em deduções e “em comportamentos e posições observados entre os integrantes das redes de produção e recepção do tipo de música [que está] sendo investigado” (p. 76). A autora ressalta a importância dos periódicos para a musicologia, ainda mais após a inauguração da Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, em 2012, recomendando, entretanto, cautela na utilização dessas fontes. Ulhôa se apoia no modelo metodológico de que se vale a historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz⁵ em sua pesquisa sobre os escravizados e cidadãos nos jornais da segunda metade do século XIX em São Paulo, propondo uma dupla abordagem, sincrônica e diacrônica. Ulhôa frisa que é preciso verificar a forma de financiamento do periódico, seu público, formato e orientação ideológica, além de identificar como determinado conceito, artista, companhia teatral, gênero ou estilo musical foi representado nele ao longo do tempo.

No capítulo IV, Ulhôa enfatiza a origem alemã da valsa no século XVIII e sua consolidação como dança da moda com Joseph Lanner (1801-1843) e, acima de tudo, com Johann Strauss (1804-1849), quando alcançou projeção internacional na Europa, ligada a camadas burguesas urbanas. A valsa no século XIX esteve no centro do debate entre o estilo de entretenimento musical e o de “música séria”, como exemplifica a trajetória de Johann Strauss II (compositor de “Danúbio azul”), o qual foi inicialmente rejeitado por seu sucesso comercial, tendo recebido apenas no final da vida algum reconhecimento, ao ser convidado para integrar como membro a prestigiada Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedade dos Amigos da Música).

Ulhôa revela como a recepção ambígua da valsa no Brasil se relacionou aos periódicos, a exemplo dos folhetins de José de Alencar (1829-1877) – editor-gerente do *Diário do Rio de Janeiro* entre 1856 e 1859 – e seus romances *Lucíola*⁶,

⁴ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e preto: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

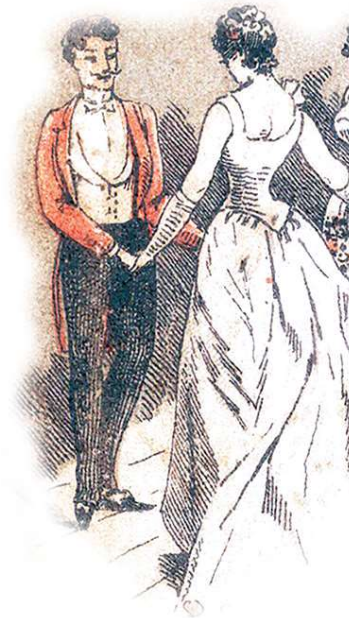
⁶ ALENCAR, José de. *Lucíola*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000137.pdf>>.

*Diva*⁷ e *Senhora*⁸, nos quais o autor tenta estabelecer o papel da mulher e seu lugar na sociedade. Neste último, por exemplo, a valsa ocupa um lugar de destaque, aproximando e erotizando o casal de protagonistas, apesar de o turbilhão da dança ser admitido somente como um desvio temporário da moral dominante. É assim que, após dançarem a valsa e experimentarem uma “explosão amorosa” (p. 118), Aurélia e Fernando assumem seu “santo amor conjugal” e consumam o casamento, passando a viver uma vida de recato. Se em seus folhetins Alencar reprimia a valsa para as jovens solteiras, nos romances o escritor a admitia “como deflagradora de paixão ardente para as senhoras casadas em relação aos seus maridos, diga-se de passagem” (p. 131).

O capítulo V se atém ao perfil de Geraldo Antônio Horta (1835-1913), pianista, professor de piano e compositor de valsas de salão, responsável pela criação de 35 obras, incluindo 23 valsas, algumas com várias edições, porém raramente mencionado nas histórias da música no Brasil do século XIX. Ulhôa assinala como, seguindo a orientação musicológica tradicional, a historiografia brasileira privilegiou compositores de obras consideradas sérias, como missas, sinfonias e música de câmara, enquanto, acerca da “música de salão”, pouco se escreveu, com exceção da modinha. Com a idade de 16 anos, o nome de Horta já despontava como autor de valsas distribuídas e depois vendidas aos assinantes de *A Marmota na Corte*, cujo proprietário e editor era Francisco de Paula Brito (1809-1861) – o capítulo inclui no Anexo as partituras das valsas “A moreninha” e “A violeta”, afora a lista completa das obras do pianista e anúncios sobre sua recepção nos periódicos. De 1854 em diante, Horta recebeu o apoio de Raphael Coelho Machado (1814-1887), tanto na edição de partituras, como por meio de artigos elogiosos publicados na imprensa. Nos anos de 1853 a 1855, ele se apresentou nos teatros, tocando concertos, fantasias e estudos, obtendo críticas amplamente favoráveis. Foi como professor de piano, no entanto, que Horta passou a maior parte de sua carreira, atuando durante quase cinquenta anos. Em 1871-1872, ele traduziu do francês a biografia escrita por Franz Liszt sobre Frédéric Chopin, no mesmo período em que o pianista-compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) se fixou no Rio de Janeiro, tocando em concerto uma peça para piano de Horta, intitulada “Sous les cyprés”.

A partir do perfil de Horta, Ulhôa envereda pelo contexto da imprensa musical em meados do oitocentos, “quando é possível identificar uma indústria do entretenimento em construção” (p. 155), incluindo o “mundo artístico” constituído por distribuidores de piano, compositores, professores de música, impressores, críticos/divulgadores e o público consumidor de partituras, concertos e apresentações. Essa rede era, contudo, bastante incipiente, e a autora pontua que quase nenhum dos personagens principais estudados em seu livro foi bem-sucedido financeiramente, caso do próprio Geraldo Horta, sem falar dos editores Paula Brito e Raphael Coelho, os quais terminaram suas vidas em falência comercial.

No capítulo VI, Ulhôa faz um levantamento das modinhas em compasso ternário gravadas pelo barítono Mário Pinheiro na Casa Edison no início do século XX (a lista completa consta em Anexo no capítulo), sem deixar de lado o



⁷ *Idem*, *Diva*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000131.pdf>>.

⁸ *Idem*, *Senhora*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000139.pdf>>.

repertório de valsas interpretadas por bandas de música e grupos de choro. A autora analisa, em particular, a modinha em compasso ternário, influenciada pela valsa, “Nas horas mortas da noite”⁹, gravada em 1906. Ulhôa observa uma mudança significativa nas valsas instrumentais com relação às congêneres cantadas: se as primeiras mantêm um andamento moderado para rápido e um estilo instrumental virtuosístico, nas valsas cantadas, por sua vez, ocorre uma diminuição do andamento, provocado, parcialmente, pela necessidade de uma articulação mais declamada do texto (p. 208). Quanto às letras das modinhas valseadas interpretadas por Mário Pinheiro, é constatado que reforçavam os valores patriarcais, ao representarem “a mulher donzela, formosa, bela, mimosa e doce” (p. 220). Nelas predominava a regularidade formal fraseológica, apesar de, no momento da *performance*, ocorrerem ajustes importantes na métrica. O exemplo da modinha “Nas horas mortas da noite”, analisado comparativamente com base em quatro versões registradas ao longo de mais de um século, possibilita à autora afirmar que “os padrões variáveis de acentuação interna, nas estruturas de verso da modinha, contribuíram para flexibilizar a regularidade do compasso musical na valsa, tornando-a ‘brasileira’ ou ‘seresteira’” (p. 230). Assim, a modinha modificou o caráter da valsa, sincopando-a ritmicamente e flexibilizando sua métrica, como ilustram as transcrições feitas em partitura das gravações dessa canção, algumas realizadas com o suporte de programas computadorizados capazes de alterar o andamento sem modificar a altura e vice-versa.

O capítulo final é um *post-scriptum*, no qual Martha Ulhôa procede a uma retrospectiva do processo que a levou a estudar a valsa, desde que, em 2009, outra pesquisa acadêmica chamou a sua atenção ao informar que a dança era parte obrigatória do repertório da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, formada por músicos que também tocavam nos conjuntos de choro que popularizaram danças europeias na década de 1870. Em 2015, incentivada pelo lançamento da Hemeroteca Digital Brasileira, Ulhôa retornou à pesquisa, tornando-se evidente para ela, os vínculos da valsa com a figura feminina. Os títulos e as dedicatórias das valsas de Geraldo Horta revelaram, por exemplo, que as peças eram destinadas às mulheres que podiam se dedicar à execução musical em ambiente privado, tal como acontecia com as valsas para piano ou para piano e flauta, utilizadas como trilha sonora para a recitação de poesia, nos recitativos de salão. A temática de gênero estava igualmente presente nos folhetins e romances de José de Alencar, nos quais se percebe certo fascínio e temor no que concerne à valsa-dança. Ulhôa ressalva, entretanto, que a repressão patriarcal não impediu que a valsa abrisse espaço para a prática musical feminina no ambiente doméstico, ensejando o contato físico entre o casal de dançarinos, o qual passava a girar sobre o próprio eixo no salão, dando um “passo revolucionário” nas relações de gênero na sociedade ocidental (p. 210).

O livro *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas* representa uma contribuição musicológica e historiográfica fundamental, e sua leitura é obrigatória para pesquisadores, estudantes e todos os interessados em música popular, danças, estudos

⁹ “Nas horas mortas da noite” (música anônima com letra de Casimiro de Abreu), Mário Pinheiro. 78 rpm Odeon, 1906. Disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3367/casa-branca-da-serra>>.

culturais e de gênero. Por meio de pesquisa aprofundada em diversas fontes, Martha Tupinambá de Ulhôa revela como as valsas de salão, de concerto, tocadas por chorões e bandas de música, além das valsas cantadas em serestas de rua e das modinhas valseadas gravadas em disco, desempenharam um relevante papel na história da música de entretenimento no Rio de Janeiro no século XIX, afetando os corpos e mentes de homens e mulheres ainda hoje.

Resenha recebida em 20 de maio de 2023. Aprovada em 12 de junho de 2023.