

A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890-1920

MÓNICA VERMES*

Este trabalho trata das atividades musicais que tinham lugar na cidade do Rio de Janeiro no período entre 1890 e 1920. Esse corte cronológico foi estabelecido a partir da superposição de alguns marcos: a Primeira República, a criação do Instituto Nacional de Música (1890), a *Belle Époque*, a morte do compositor Alberto Nepomuceno (1920). Haveria justificativas suficientes para antecipar a data de início ou retardar a data do final, mas parece-nos que esse período pode ser caracterizado de forma suficientemente própria para ser destacado para os objetivos deste trabalho. Ainda assim, como ocorre com qualquer periodização, esses limites são demasiado rígidos para dar conta da dinâmica da cultura, portanto, são também arbitrários e devem ser considerados com flexibilidade.

Quando falamos das “atividades musicais” que ocorriam no Rio de Janeiro, incluímos aí todo o complexo de atividades que têm relação com a música, sem limitar-nos à composição ou interpretação musical. Pretendemos incluir também não só as atividades realizadas profissionalmente, mas aquelas realizadas de forma amadora ou como lazer, privado ou público, individual ou coletivo.

Que tipo de música se praticava no Rio de Janeiro desse período? Choro, samba, música sinfônica e de câmara nos moldes da estética centro-européia dos séculos XVIII e XIX, ópera italiana, ópera alemã, teatro de revista, canção de câmara, modinha, operetas, burletas, serenatas, danças de salão, são todos gêneros musicais que comporiam um primeiro mapa geral dessa atividade musical.

Essa grande quantidade e grande variedade pode ser pensada de várias perspectivas: por classe social (música praticada/desfrutada pelas elites, camadas médias, camadas populares); por espaço (teatro, salões de baile, casas, rua, igreja); por gênero musical (ópera, teatro musical, música sinfônica, de câmara, canção); por função (entretenimento público, entretenimento doméstico, música litúrgica, música militar); por forças empregadas (orquestras sinfônicas, bandas, outras combinações instrumentais, voz e instrumento acompanhador); pessoal envolvido (músicos –

profissionais e amadores -, fabricantes e vendedores e instrumentos, editores e vendedores de partituras, afinadores de piano, professores, administradores de instituições artísticas, empresários e agitadores culturais). Essa rede complexa de relações pode ser, a partir dessas divisões, organizada em termos de círculos, levando em conta classe social, espaço, repertório e personagens envolvidas. Esses círculos, no entanto, não são fechados e independentes, eles se sobrepõem e interagem uns com os outros.

Tipicamente uma primeira forma de tentar organizar esse complexo de atividades é pela divisão em dois grandes grupos: música erudita (ou clássica) e música popular. Reconhecem-se nessas categorias ou associam-se a cada uma delas valores e procedimentos, mas uma tentativa de abordagem objetiva e definição precisa mostra-se difícil.

Essas duas grandes categorias costumam aparecer nas obras de história da música brasileira isoladamente. Ora trata-se de uma “história da música brasileira”, normalmente dedicada à música erudita e dispensando o marcador de tipo, num sinal que pode ser explicado pelo estabelecimento anterior de uma tradição escrita (tanto da música quanto da sua história) ou pelo entendimento tácito de uma “superioridade” estética; ora trata-se de uma “história da música popular”. Tanto num caso quanto no outro existe um reconhecimento da existência da contraparte e, mais ou menos explicitamente, de valores diferentes. Numa tentativa sintética de identificar esses valores, poderíamos dizer que a música erudita demanda de seus praticantes uma formação musical formal, através da qual o músico se familiariza com técnicas de composição e execução de instrumentos/vozes adequadas para compor ou tocar obras cuja referência é a música executada nas salas de concerto/salões dos principais centros urbanos europeus. Esse repertório musical, com uma longa história e com práticas bastante consolidadas, se traduz em alguns gêneros musicais característicos: sinfonias, concertos, sonatas, canções de câmara, peças características. Tais obras seriam executadas em salas de concerto, nos teatros ou no espaço doméstico e sua função seria promover um tipo de lazer sofisticado, “espiritualizado”. Uma primeira caracterização, que reconhecemos ser problemática, da música popular poderia incluir o fato de não demandar uma formação acadêmica e de manifestar-se num leque amplíssimo de gêneros musicais, ocupando virtualmente qualquer espaço e promovendo um tipo de

lazer mais intuitivo. Beard e Gloag (2005, p. 133) associam a expressão “música popular” à indústria cultural e aos gêneros musicais relacionados com o rock e o pop anglo-americanos, propõem uma definição ampla: “A música popular evoluiu como uma generalização que compreende múltiplos estilos e práticas musicais, muitos dos quais podem ser vistos como situados dentro de uma indústria com base no entretenimento e motivada por interesses comerciais.” Uma caracterização da música popular centrada na indústria cultural, ainda que seja de forma ampla, é pouco adequada para o período que nos interessa aqui, principalmente se levarmos em consideração os meios de circulação que comentaremos a seguir. A dificuldade na definição do que seja música popular é discutida pelos principais estudiosos da própria música popular, suscitando tipicamente essa mesma constatação da dificuldade de sua definição precisa e satisfatória. Para o propósito deste trabalho será suficiente ter em mente a diferenciação grosseira que fizemos no início deste parágrafo.

Outra questão a ser levada em consideração aqui é a forma de circulação da música no período em questão. O rádio só se instalará no Rio de Janeiro na década de 1920, ficando fora de nosso recorte temporal, e o disco fonográfico, que chega ao Rio de Janeiro em 1902, só gradualmente se tornará um meio de disseminação musical de grande alcance. Durante boa parte do período em tela, a disseminação das obras musicais se dará primordialmente ou através de partituras ou através da transmissão oral (aprendidas pela escuta e reproduzidas “de ouvido”). Como o domínio da escrita/leitura musical demanda treinamento específico, poderia parecer que os repertórios musicais disseminados inicialmente através da notação musical ficassem constrictos a determinados grupos. Na verdade, eles transitavam entre círculos diferentes através de mecanismos de apropriação como a repetição “de ouvido”. É assim que as danças de salão de origem europeia servirão como repertório para uma maneira peculiar de tocar e que, com o tempo, se consolidará como um gênero musical, o choro. Por outro lado, ocorre também a incorporação de melodias e ritmos que circulavam oralmente a obras escritas destinadas, por exemplo, à execução sinfônica, como as várias melodias empregadas por Alberto Nepomuceno em sua *Série Brasileira*.

A observação isolada de cada uma das duas categorias gera uma dupla linhagem da história da música brasileira, cada uma das quais com critérios que determinam o que

deve ou não entrar em cada uma das versões da história. A diferença dos critérios intrínsecos a cada categoria é, reconhecemos, um dos fatores que dificulta uma discussão da música brasileira que aproxime essas duas grandes divisões, mas o distanciamento e o entendimento delas como separadas e, principalmente, isoladas, prejudica a observação das dinâmicas, trânsitos, diálogos e traduções recíprocas. Esse recorte em duas categorias isoladas (e frequentemente associando classe-local-repertório) esconde as inter-relações entre elas.

Discutiremos a seguir três casos nos quais procuramos explorar essa sobreposição / trânsito entre música erudita e música popular.

Um compositor exemplar do trânsito entre a música erudita e a música popular é Henrique Alves de Mesquita (1830-1906). Mesquita seguiu a trajetória típica de formação de um compositor erudito: estudou no Conservatório de Música, onde se diplomou obtendo a medalha de ouro. Recebeu o prêmio de viagem à Europa, dirigindo-se em 1857 para Paris. Lá envolveu-se em problemas, aparentemente decorrentes de aventuras românticas, perdeu a bolsa e voltou ao Brasil em 1866. Tanto no Brasil – antes e depois de sua viagem de estudos – como na França, sua carreira foi muito bem-sucedida, acumulando sucessos em variados gêneros musicais. Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, suas primeiras composições foram a modinha *O Retrato* (1854), a romança *Ilusão* (1855), a valsa *Saudades de Madame Charton* (1856) e o lundu *Beijos de Frade* (1856), um resumo dos principais gêneros musicais praticados nos salões. Ao longo de sua carreira produziu operetas, como *La nuit au chateau*, uma missa, a abertura sinfônica *l'Étoile du Brésil* e a ópera *O vagabundo*, apresentada no Teatro Lírico Fluminense em 1863 dentro da programação da Companhia de Ópera Nacional, iniciativa que procurou estimular a composição de óperas em português/por compositores brasileiros e que ajudaria a revelar o nome de Carlos Gomes. Músico de orquestra, regente, organista de igreja, professor do Conservatório de Música e depois do Instituto Nacional de Música, compositor tanto de música erudita quanto de música popular, Mesquita fez um enorme sucesso no teatro musical.

Há fortes evidências de que Mesquita era competente em ambas as categorias. Sua competência na composição da música erudita fora reconhecida no Brasil e burilada na França, em lições com renomados compositores e professores do Conservatório de

Paris. Numa trajetória de formação a que depois deu continuidade, ele mesmo professor do Instituto Nacional de Música de 1890 a 1904, ensinando instrumentos de metal. Sua competência na composição de música popular é evidenciada pelo grande sucesso de suas obras. Interessante é observar como Mesquita é apresentado nas obras que tratam da história da música brasileira.

Cernicchiaro, que divide sua *Storia della musica nel Brasile* (1926) em capítulos organizados por especialidade/corte cronológico, reapresenta Mesquita em qualidades diferentes: no capítulo que trata da ópera nacional (1857-1864), no capítulo sobre a arte lírica italiana (1857-1889), no capítulo sobre a opereta (1858-1889), no capítulo sobre compositores brasileiros de música lírica, sinfônica e de câmara (1844-1889) e no capítulo sobre compositores diletantes na música pianística, melodramática e popular (1844-1889).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em *150 anos de música no Brasil* (1956), nos dá um perfil biográfico destacando a produção dupla de Mesquita, mas conclui: “Sua carreira não justificara a confiança que os círculos musicais do Império haviam depositado no jovem pensionista que em 1857 partira tão esperançoso para a Europa” (p. 70).

Bruno Kiefer, na *História da música brasileira* (1977), não menciona a parte popular da produção de Mesquita, salvo pelo crédito de “criador do tango brasileiro” dado a Mesquita por Batista Siqueira (p. 124). Vasco Mariz, em sua *História da música no Brasil* (1994), cita Mesquita em sua relação com a Ópera Nacional (p. 73) e como professor do Instituto Nacional de Música (p. 103). Parece-nos que a atividade musical de Mesquita foi sendo filtrada até praticamente desaparecer das histórias da música brasileira.

Esse espriar-se de Mesquita por tão grande variedade de gêneros musicais ajuda a evidenciar também a dificuldade de tradução dos critérios de avaliação de uma categoria para a outra e a forte preponderância dos critérios característicos da música erudita: a composição de certos tipos de gênero musical, a elaboração/complexidade técnica das obras, a seriedade da função dessas obras. A ação de Mesquita nos revela também as peculiaridades do exercício profissional da música no Brasil de segunda metade de século XIX, a necessidade de desdobrar-se em vários papéis para poder viver de música.¹

¹ Em 1854, Henrique Alves de Mesquita abriu um estabelecimento com um amigo, assim divulgado:

Com o intuito de identificar, na medida do possível, quem fazia música, quem eram os músicos no período em questão, procedemos à tabulação dos músicos em atividade no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 que são citados em duas obras, a *Storia della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926) e *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto (1926).

O livro de Cernicchiaro é uma obra alentada, de 617 páginas, nas quais ele narra a história da música brasileira desde o período colonial até aproximadamente o ano anterior ao de sua publicação. O livro foi redigido em italiano e publicado em Milão, mas Cernicchiaro, italiano de origem, estava radicado no Rio de Janeiro desde cerca de 1880, participando intensamente da atividade musical carioca. O livro contém erros factuais e é caracterizado por um tom pessoal na descrição dos eventos e personalidades, mas tem o mérito de arrolar uma enorme quantidade de nomes de músicos, profissionais e amadores, particularmente no período que aqui nos interessa. Apesar de tratar mais especificamente da música erudita, Cernicchiaro dedica capítulos separados à opereta, à música de diletantes e à música popular (que, para ele, era a música de dança). O registro desses gêneros musicais, no entanto, sequer se esforça no sentido de uma neutralidade, Cernicchiaro deixa bem claro seu desprezo pela opereta e pelos gêneros mais ligeiros do teatro musical, por exemplo, ao falar dos teatros de opereta e *cafés-chantants*: “E se mantiveram presentes na memória popular os crimes impunes de certas cenas desagradáveis e mal-educadas, provocadas por uma arte despudorada e de especulação, disfarçada sob uma aparência de arte” (p. 293) e deixa claro seu entendimento de distinção de valor entre a música de dança ou de salão e a música erudita.

Alexandre Gonçalves Pinto, ou Animal, apelido pelo qual era conhecido, foi carteiro e chorão. Seu livro *O choro* foi publicado em 1936. O texto tem como objetivo registrar a memória dos praticantes do choro no Rio de Janeiro, pois muitos deles, segundo o autor, já naquela época caíam no esquecimento. O texto é confuso, crivado de erros de ortografia e de empregos criativos de vocábulos. O autor reconhece seus erros e

“Encarregam-se de ensino de música vocal e instrumental, sendo as lições nos dias que se convencionar. Recebem-se músicas para copiar, sejam elas de gosto caprichoso. Encarregam-se da composição de quadrilhas, valsas, modinhas, romances, novenas, Te Deums, missas, etc.” (apud KIEFER, 1977, p. 104).

limitações, e Catulo da Paixão Cearense, na carta que serve de introdução ao livro refere-se, com humor, às idiossincrasias de autor e livro. Ainda assim, o livro de Gonçalves Pinto é uma fonte importante e única em muitos casos para o conhecimento dos músicos dedicados ao choro no Rio de Janeiro, desde seus primórdios, na década de 1870, até a época da publicação do livro.

Os nomes dos músicos de cada um dos livros foi tabulado, junto com outros dados de identificação, como datas e locais de nascimento e morte, gênero musical ao qual aparecem associados, instrumentos musicais que tocavam, dedicação ou não à composição e à docência musical, se tinham outra profissão. Essas informações foram posteriormente verificadas e em alguns casos retificadas utilizando outras fontes bibliográficas: *Enciclopédia da Música Brasileira, 150 anos de música no Brasil* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e *Panorama da Música Popular na Belle Époque* de Ary Vasconcelos.

Chegamos dessa forma a uma tabela com mais de 1500 nomes de músicos (e alguns “agregados”). Estão aí incluídos músicos amadores e profissionais, que desenvolveram suas atividades no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 ou que ali passaram algum tempo durante esse período. A maior parte deles está associada a uma atividade especificamente musical, como compor, tocar um instrumento, cantar ou reger algum tipo de agrupação musical, mas há alguns poucos que eram poetas/letristas, teatrólogos, atores profissionais ou amadores, ou simplesmente anfitriões que costumavam receber festas musicais em suas casas.

Desse total, dezesseis aparecem citados em ambas as fontes: Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), poeta, teatrólogo, cantor e compositor; Agostinho Luís Gouveia (1880?-1940?), oboísta e regente; Gregório Couto (1870?-1896?), flautista; Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora, pianista e regente; Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista e compositor; Pedro de Assis (1880-1934), flautista; Domingos Raimundo (?-?), flautista; Luís Gonzaga da Hora (1870?-1930?), que tocava oficleide e bombardão; Patápio Silva (1881-1907), flautista e compositor; Jerônimo Silva Jr. (?-?), flautista e professor; Paulo A. Duque-Estrada Meyer (1848-1905), flautista e professor; Frederico de Barros (1870?-1930?), flautista; Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), regente, organista, compositor e professor de música; Brant Hora (1876-1940?), violonista e poeta; Pedro

de Assis Porto Júnior (1870?-1930?),² flautista e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), violoncelista e compositor.

Os gêneros musicais aos quais eles aparecem associados são choro, modinha, opereta, música de salão/dança, música de câmara e música clássica em diversas combinações inter-gêneros. Mas é importante ter em mente que, dado o caráter das duas fontes empregadas e os círculos musicais que elas registram, vários gêneros musicais não são incluídos e vários músicos que atuam tanto no âmbito da música erudita quanto da música popular deixam de ser citados em uma ou outra fonte. Assim, Abdon Milanez (1858-1927), por exemplo, compositor também de operetas e música de salão, não é apresentado na obra de Gonçalves Pinto, dedicada mais especificamente ao choro e não à música popular como um todo.

Outro caso interessante é o de Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), que aparece com esse nome como um dos músicos que tocou trombone sob a regência do maestro Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996, p. 15) e que aparece nos registros relativos ao choro como Irineu Batina, tocando oficleide e que, segundo Gonçalves Pinto, quando participava da banda do Corpo de Bombeiros, tocava bombardino.

Apesar das diferenças, há um ponto coincidente entre Cernicchiaro e Gonçalves Pinto: ambos concentram-se nas atividades de músicos solistas ou cameristas, que tocavam em pequenas formações. A maior parte dos músicos citados por Gonçalves Pinto que tocava em formações maiores era de músicos de banda. No caso de Cernicchiaro, ele registra uma queixa iluminadora sobre a dinâmica profissional dos músicos de orquestra: “Provando-o, que valha a história destes últimos tempos. Virtuoses eméritos de piano, de violino, etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida” (p. 612).

Esse contingente de músicos, muitos deles invisíveis nos registros históricos, que partilhavam desses dois universos, certamente transportavam de um lado para outro sutilezas de interpretação que modificavam as músicas que tocavam e interligavam nesse trânsito partes que parecem distantes do Rio de Janeiro musical.

² Não sabemos se Pedro de Assis e Pedro de Assis Porto Júnior são a mesma pessoa. Em Vasconcelos (1977) aparecem em entradas diferentes e a forma de apresentação dos dados nas outras fontes consultadas não ajudam a esclarecer essa dúvida.

Em janeiro de 1890, apenas dois meses depois de proclamada a República, o antigo Conservatório Imperial de Música foi extinto no mesmo ato oficial que fundou o Instituto Nacional de Música. Seu primeiro diretor, Leopoldo Miguez (1850-1902), tinha como referência para as iniciativas de sua administração os conservatórios e os centros musicais da Europa. Não poderia ser de outra forma, uma vez que, nesse momento, fazer música erudita, aquela música que se estudava na escola de música, significava fazer música dentro dos moldes europeus.

Em 1895-1896 Miguez viaja para a Europa e, durante essa viagem, observou o funcionamento de vários conservatórios europeus. O resultado dessas observações foi publicado em 1897 como *Organização dos conservatórios de música na Europa*, relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Nesse documento, Miguez também analisou a situação do Instituto Nacional de Música nesse momento e elaborou, a partir do observado na Europa, sugestões para resolver alguns problemas do Instituto.

Que problemas eram esses?

Como instituição cujo propósito era (também se não exclusivamente) formar os músicos que viriam a compor as orquestras e coros do Rio, o Instituto não estava conseguindo cumprir suas funções. Evidência disso era a enorme proporção de mulheres que frequentavam as aulas: em 1895, dos 401 alunos matriculados, 347 eram mulheres (VERMES, 2004) e elas não eram candidatas “naturais” ao exercício profissional da música. Outro desequilíbrio observado era na concentração de alunos nos cursos de piano, violino e canto e o grande desinteresse pelos cursos de instrumentos de orquestra, como fagote e tuba.

Com o propósito de retificar esse desequilíbrio, Miguez tomou uma série de iniciativas que se vêem refletidas no regulamento de 1900 do Instituto Nacional de Música: a criação de estímulos destinados aos alunos dos cursos de canto solo (homens e mulheres), viola, contrabaixo, oboé, fagote, clarinete, trompa, clarim, bombardão e tuba (só homens) e a criação de cursos noturnos.

Um aspecto importantíssimo a observar aqui é a profunda transformação que representariam os cursos noturnos. Estes eram destinados, conforme projeto do próprio

Miguez, aos alunos que não poderiam estudar durante o dia por precisarem trabalhar nesse período. O estudo de um instrumento musical seria, então, a abertura de uma nova possibilidade profissional e o afluxo de um público mais diversificado, em termos de origem social, ao Instituto Nacional de Música. Os cursos noturnos, no entanto, demoraram a ser implantados e tiveram curta duração. Apesar de já aprovados durante a gestão de Miguez, só foram realizados na primeira administração (1902-1903) de Alberto Nepomuceno (1864-1920), que sucedeu a Miguez na direção do Instituto após sua morte, e foram extintos pelo diretor seguinte, Henrique Oswald (1852-1931) na administração do Instituto entre 1903 e 1906 (PEREIRA, 2002, p.4-5).

Mas as preocupações de Miguez e os projetos que delineava para superar os problemas observados nos convidam a ampliar o olhar que lançamos sobre essa instituição e sobre o meio musical carioca. As condições sócio-econômicas e culturais do Brasil transformavam o projeto de Miguez em um sonho inalcançável, mas narrar os sucessos e os fracassos do projeto de implantação de um meio musical nos moldes europeus no Rio da *Belle Époque* só faz sentido se levarmos em conta os outros tipos de espetáculo musical que atraíam o público e as outras possibilidades de trabalho que se apresentavam para os músicos.

Os três casos que empregamos como exemplo evidenciam quanto pode ser difícil e problemático separar as práticas relacionadas com a música popular daquelas relacionadas com a música erudita no Rio de Janeiro do período em que tratamos. É por isso que nos parece oportuno e estimulante procurar uma perspectiva que integre esses dois aspectos dessa complexa rede de atividades musicais.

Encontramos uma possível abordagem integradora no conceito de “cena musical”. É necessário observar, no entanto, que a expressão cena musical não é normalmente empregada como conceito. Seu uso é informal e costuma ser intercambiável com “cenário musical” e geralmente está relacionado à idéia de subculturas no âmbito da música mediatizada, principalmente dos grupos de jovens.

O que propomos aqui é o emprego de cena musical como vasto panorama contextual no qual caibam todas as atividades relacionadas à música, incluindo a realização de música profissional e amadora, as várias pessoas envolvidas nessas atividades e suas diversas modalidades de associação, formais e informais, os múltiplos espaços em que essas

atividades acontecem. Tomando essa perspectiva como ponto de partida, é possível distanciar-se de conceitos cristalizados – como obra, compositor, intérprete – e dos valores a eles atribuídos. Assim, nos é possível observar a complexidade dessa rede de relações e, principalmente, os trânsitos e superposições que tendem a ficar de fora ao se pensar especificamente em uma ou outra categoria.

Eliminando a hierarquização dos papéis na realização da música, uma vez que estas hierarquias pressupõem valores específicos de certas categorias ou práticas, incorporaremos a esta cena também profissionais que são tipicamente marginalizados, mas que fazer parte da teia musical: afinadores de piano, editores e comerciantes.

Evidentemente a integração dessas duas grandes categorias não se dá sem problemas. Cada uma delas tem valores particulares e que muitas vezes não encontram equivalência na outra categoria. Isto vai desde a identificação das pessoas (por nome, sobrenome, apelido) até a idéia de que um músico precise ser reconhecido por uma especialidade (compositor, intérprete de um determinado instrumento).

Outro problema seria a enorme amplitude de abordagem, que, ao procurar tratar de tudo, não daria conta de nada. Mas este problema pode ser contornado entendendo-se que se trata “simplesmente” de repensar a adequação de um corte que privilegia uma dessas grandes categorias como ponto de partida para entender as práticas musicais de um determinado local, numa determinada época. Não se trata também de desconsiderar as diferenças entre os vários gêneros e práticas, mas de entender que talvez essa divisão não seja a única possível e que existam subcategorias que ficam invisíveis a partir dessa perspectiva.

O conjunto de ferramentas que empregamos para analisar a música popular e as práticas a que a associamos refletem um conjunto de valores que o estudioso projeta sobre esse objeto, o mesmo se dá com relação à música erudita. É possível que em alguns ambientes musicais essas duas categorias estivessem claramente isoladas, mas não é o que ocorria no Rio de Janeiro do período que aqui tratamos. Além disso, essa divisão (e os valores associados a cada parte) nem sempre é muito clara ou precisa. As obras de grande virtuosidade pianística, que inebriavam públicos no século XIX talvez estivessem mais próximas de uma certa idéia de música popular do que certos exemplares do gênero choro, por exemplo.

A peculiaridade da cena musical carioca certamente reside nas relações entre gêneros mistos, nos trânsitos e diálogos, nas obras e nas personagens que não ficam nem de um lado nem do outro dessa cerca ou que ficam dos dois.

Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BEARD, David & GLOAG, Kenneth. *Musicology: the Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2005.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos conservatórios de música na Europa*. Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

PEREIRA, Avelino Romero. Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 2-8, jan. 2002.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (Reedição facsimilar do original de 1936)

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, vol. VIII, dez. 2004.

Disponível online em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr8/miguez.html