
A habanera através da imprensa carioca: revisitando práticas musicais oitocentistas pela Hemeroteca Digital Brasileira

Joana Martins Saraiva¹

Resumo: Esta comunicação se insere num contexto mais amplo de pesquisa de doutorado que investiga a circulação do gênero musical conhecido como habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires na segunda metade do século XIX. Nesse artigo me restringirei a relatar resultados da pesquisa do termo “habanera” nos jornais e revistas que circulavam na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1860 e 1880 e que foram digitalizados e disponibilizados no portal de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira. Após uma breve revisão bibliográfica sobre o lugar da habanera na história da música popular brasileira trarei os resultados da pesquisa na hemeroteca para rediscutir alguns “marcos históricos” e visitar aquele intricado universo musical oitocentista.

Palavras-chave: *Habanera*; Rio de Janeiro; Século XIX; Música popular.

Habanera in Rio de Janeiro's press: Revisiting musical practices from the 19th century through Brazilian Digital Newspapers Library

Abstract: This presentation is part of a broader doctoral research that investigates the circulation of the musical genre known as habanera in the cities of Rio de Janeiro and Buenos Aires in the second half of the 19th Century. In this paper I will focus on the search of the term “habanera” in the newspapers and magazines that circulated in the city of Rio de Janeiro during the years between 1860 and 1880 in published articles of journals that were digitalized and made available through the Brazilian Digital Newspapers Library. After a brief bibliographic review of the habanera's place in the History of Brazilian Popular Music, I will present the results of the research in the digital newspaper library in order to discuss some “historical milestones”, and revisit the complex musical environment of the 1800s.

Keywords: *Habanera*; Rio de Janeiro; 19th century; Popular music.

¹ Joana Martins Saraiva possui doutorado em Música pela Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (2020), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007), graduação em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2013) e graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2004). Sua tese de doutorado, "Diálogos Transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)" foi contemplada com o Prêmio Silvio Romero 2021 (2a colocação). Atua há 15 anos como flautista e saxofonista em diferentes projetos e formações instrumentais, com ênfase na música popular brasileira e latinoamericana. Como professora já ministrou oficinas e workshops sobre música brasileira na Suécia, França, Argentina e Uruguai. Atualmente integra o grupo de pesquisa Música: História, Memória e Acervos (UNIRIO/CNPQ).

1. Introdução

Diversas vezes evocado como ponto de escuta comum, acústico e simbólico, presente em várias cidades portuárias do atlântico negro (GILROY, 2012), o termo *habanera* abriga em si uma multiplicidade de significados, de apropriações e representações distintas, que partem da noção de gênero musical, mas que abrangem intrincadas questões que desafiam a sua própria definição. Apesar do seu caráter transatlântico e da pluralidade de formas que assume em contextos locais, a habanera - forma musical e/ou coreográfica associada primeiramente à Havana, Cuba, mas sucessivamente desterritorializada e reterritorializada (CARPENTIER, 1979) - vai ser “fixada” em diversos territórios e ressignificada em uma série de identidades musicais, como por exemplo, o tango portenho e o choro carioca. A maneira de se contar a história destas músicas populares, nas musicologias brasileiras (ANDRADE, 1980; SIQUEIRA, 1970; KIEFER, 1983) e argentinas (SELLES, 2011; VEGA, 2016; MATAMORO, 1976), se caracterizou pela permanência de um viés nacionalista, ávido por forjar determinadas particularidades musicais. Na argumentação destes autores, a habanera, apesar de ser evocada como grande matriz geradora das singularidades americanas – a “pátria mãe” (LINARES, 1974), a “música crioula dos povos da América” (FRIEDENTHAL, 1911) - deveria desaparecer na “evolução” em busca de um caráter próprio, genuinamente nacional.

Na historiografia musical brasileira as menções à habanera estão longe de ser consensuais, apesar de determinadas afirmativas e mitos fundadores terem se propagado e ressoado ao longo do século vinte. Basicamente podemos separar os argumentos em dois grandes grupos: aqueles que afirmam a importância da habanera no Rio de Janeiro a partir da década de 1860 e a sua posterior incorporação em gêneros “nacionais” como o tango brasileiro e o maxixe (ANDRADE, 1980; SIQUIERA, 1970; KIEFER, 1983; NASCIMENTO, 1990), e aqueles que defendem que tal influência foi sobrevalorizada (TINHORÃO, 1991; SANDRONI, 2005) uma vez que a simples presença do chamado *ritmo de habanera* em diversas partituras do período foi erroneamente tomada como prova da antecedência da habanera sobre outras formas musicais.

Mario de Andrade, na *Pequena História da Música*, foi o primeiro a defender a importância de danças hispano-americanas na nossa música:

Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente aqui na segunda metade do séc. XIX, e foram, junto com a Polca, os estímulos rítmico e melódico do Maxixe. Nesse tempo a habanera se espalhou formidavelmente pela América toda. (ANDRADE, 1980, p.188)

Para apoiar este argumento de que a habanera, junto com o tango, teria “dominado fortemente aqui” e, a partir disso, teria influenciado diretamente o maxixe, o autor nos traz um exemplo musical: a introdução instrumental de uma habanera peruana oitocentista² que, pela similaridade com as introduções dos “maxixes nossos”, seria suficiente para demonstrar tal influência que ele quer defender. Essa relação estreita da habanera com o tango brasileiro e com o maxixe é defendida também em outra ocasião. Comentando a obra de Ernesto Nazareth, numa conferência Sociedade Artística de São Paulo em 1926, escreve:

O que o brasileiro chamou um tempo de tango não tem relação nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação nacional desta dança cubana.(...) Foi da fusão da habanera pela rhytmica e da polka pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o Maxixe (...) dança genuinamente brasílica, já livre do caracter hispano-africano da habanera.” (ANDRADE, 2013, p. 213-214)

Vinte e cinco anos depois é o musicólogo Baptista Siqueira quem retoma o assunto. Escrevendo sobre o maestro Henrique Alves de Mesquita, no livro *Três vultos históricos da música brasileira*, o autor anuncia o ano de 1856 como o marco da chegada das primeiras zarzuelas espanholas. Além das zarzuelas, e outras formas de teatro (como no teatro francês a partir de 1863), o repertório espanhol chegava à corte via comércio de partituras. Afirma Siqueira ter sido o ano de 1866 o marco do surgimento na capital do império de “um número excessivo de canções espanholas de grande beleza” (SIQUEIRA, 1970, p. 50)³. Mais adiante, com o desenvolver do texto, o autor cita alguns títulos de canções espanholas⁴ que, numa segunda fase, teriam abundado no país. Sugere ainda que esta presença da música espanhola estava apoiada numa estratégia de lançamento de novas companhias de zarzuelas a partir de 1870.

² Esse exemplo não tem título nem autor, e foi retirado do livro *Stimmen der Völker* (FRIEDENTHAL, 1911).

³ Sobre esse número excessivo de música espanhola não cita títulos, nem compositores, nem fontes de jornais, anulando assim qualquer possibilidade de compartilhamento de dados por detrás de suas conclusões.

⁴ Os títulos citados como exemplos desse segunda fase (situada pelo autor a partir do ano de 1869) foram *La Paloma*, *El destino* e *O Chico* (SIQUEIRA, 1970, p. 65)

Parecia uma preparação estudada do lançamento, no Rio de Janeiro, das Zarzuelas espanholas. Mal terminou a guerra apareceram as primeiras companhias deste tipo com obras sugestivas como *O Jovem Telêmaco*. (SIQUEIRA, 1970, p. 65)

Não é à toa que Baptista Siqueira escolhe para citar justamente *O Jovem Telêmaco*⁵. Dentre uma profusão de canções e partituras do repertório espanhol e de variadas montagens de zarzuelas que estariam, segundo o autor, inundando a cidade do Rio nesta época, por que destacar *O Jovem Telêmaco*? Porque, como argumenta Siqueira, teria sido a partir da adaptação que Henrique Alves de Mesquita fez da música desta peça traduzida para o português por Eduardo Garrido que o “tango brasileiro” teria nascido. Foi, segundo o argumento do autor, para substituir a habanera da versão original que Mesquita optou por “adotar o termo tango para designar certas peças características muito assemelhadas às habaneras que estavam inundando o país desde 1866” (SIQUEIRA, 1970, p. 80).

A pesquisa de José Ramos Tinhorão reunida no livro *Pequena História da Música Popular* vai ser a primeira voz a se contrapor a este grupo. O autor, a partir de um quadro de referência mais amplo, onde o lundu, a polca e o maxixe andam lado a lado com o tango, vai contestar por completo os argumentos a favor da importância da habanera, afirmando categoricamente:

Na verdade, ao contrário do que aconteceu com a polca, cuja influência foi duradoura e marcante, a habanera constituiu sempre um fenômeno musical episódico na área popular, e jamais dominou ‘fortemente aqui na segunda metade do século XIX’ como afirmou Mario de Andrade em sua *Pequena história da música*. (TINHORÃO, 1991, p. 72)

Essa afirmação de Tinhorão sobre a não influência da habanera na música popular, se baseia numa distinção *a priori* (e bastante questionável) entre popular e erudito, povo e elite, compositores “cultos”, “semi-cultos” e “não cultos” que joga a habanera para fora do seu escopo investigativo⁶. Como a história que o autor se propõe a contar é a da música

⁵ *O Jovem Telêmaco*, tradução de Eduardo Garrido de *El Joven Telémaco*, de Eusébio Blasco (texto) e José Rogel (música). Estreou em Madrid em 23 de setembro de 1866, na inauguração do *Teatro de los bufos madrileños*. A edição do libreto traz como subtítulo a designação “pasaje mitológico-lirico-burlesco en dos actos y en verso” e teve como inspiração o romance *Las Aventuras de Telémaco, hijo de Ulysses* (1699), de François Fénelon. A quinta edição do libreto pode ser acessada neste endereço: <https://archive.org/details/eljoventelmaccoroge> Acesso em: 09 fev 2020.

⁶ O autor apoia esse argumento numa afirmação categórica de que a habanera não fazia parte do repertório dos “chorões”, e que a sua influência teria se restringido ao caso do “semi-erudito” Ernesto Nazareth (TINHORÃO, 1991, p. 72)

popular brasileira, e como, segundo seu ponto de vista, o fenômeno da habanera seria apenas relevante no âmbito “culto” ou “semi-erudito”, fica assim justificada a lacuna sobre possíveis desdobramentos e transbordamentos da habanera em outras músicas.

Mais recentemente temos as importantes contribuições de Carlos Sandroni (SANDRONI, 2005) que, fazendo eco à crítica de Tinhorão, afirma que a habanera teve um papel sobrevalorizado na nossa historiografia musical. Sandroni não afirma isso porque esteja partindo de uma dicotomia entre música popular e erudita como faz Tinhorão, mas porque o ponto de partida de todas as suposições a favor da habanera – a tal presença muito importante da habanera no Brasil a partir da década de 1860 – nunca teria sido de fato documentada. Vale ressaltar que o argumento usado pelo autor para problematizar o papel exercido pela habanera na constituição “nacional” do tango, se baseia muito mais numa desconfiança metodológica do que numa pesquisa histórica da questão, uma vez que seus trabalhos sobre o tema não se propõem a fazer uma investigação sistemática das fontes primárias. Fica a ressalva, extremamente pertinente, de que a presença do padrão rítmico da habanera (que Kiefer usou para comprovar a influência da habanera por exemplo no caso do tango *Ali baba* de Mesquita) não pode ser usado como “prova” histórica da presença de fato da habanera enquanto gênero específico.

A favor ou contra a habanera, ambos pontos de vista têm em comum a ausência de dados históricos sistematizados sobre a presença (ou ausência) dela naquele intrincado universo musical oitocentista. Como argumentarei a seguir, a ferramenta de pesquisa oferecida pela Hemeroteca Digital pode lançar nova luz sobre este debate, assim como por em questão determinados “marcos históricos” comumente estabelecidos na bibliografia sobre o lugar que a habanera ocupa na história da música popular brasileira.

2 A habanera através da imprensa: uma abordagem exploratória

A pesquisa da habanera na imprensa carioca foi realizada online através do portal de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira. Não foi feita uma seleção prévia a cerca do tipo de documento a ser consultado, uma vez que a tecnologia empregada de reconhecimento ótico de caracteres (*optical character recognition* - OCR) permite a busca

por palavra no conteúdo de todos os periódicos do acervo⁷. A busca foi conduzida de forma exaustiva usando a palavra “habanera” sendo examinados sistematicamente todos os resultados encontrados em todos os periódicos ao longo de quatro décadas (1850 a 1889)⁸.

O relato dos resultados de pesquisa não será feito de maneira descritiva e exaustiva, uma vez que o grande volume de informações extrapolaria em muito o âmbito do presente artigo. Após compartilhar algumas considerações gerais sobre os resultados, alguns exemplos pontuais serão escolhidos visando um diálogo com a bibliografia.

Nesses fragmentos da vida musical que ficaram registrado nos periódicos, chama a atenção o papel central ocupado pelo teatro no circuito de produção e difusão da música naquele contexto urbano oitocentista. Muitas das partituras de habaneras anunciadas tinham ligação direta com algum espetáculo teatral. Apesar dessa centralidade, vamos poder observar, no caso da habanera, uma difusão também por meios mecânicos e outras situações fora do teatro como sinos de igreja, festa de rua, bandas de música, circos, carnaval, bailes de salão e concertos de sociedades filarmônicas. Como vamos ver em seguida, era possível um mesmo repertório circular em várias destas situações (como a habanera *Me gustan todas* por exemplo) o que indica uma dinâmica bastante fluida entre esfera musical e esfera teatral, e entre diversos grupos sociais.

Se olharmos desde um ponto de vista cronológico, em linhas gerais, podemos corroborar a datação proposta por Baptista Siqueira (1970). Buscando a palavra habanera

⁷ É preciso ressaltar que essa identificação, a partir da ferramenta OCR, não é cem por cento confiável e apresenta vantagens e desvantagens à consulta diretamente em papel, como já indicaram Martha Ulhôa e Luiz Costa Lima Neto (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2014). Muitas vezes acontece situações onde a palavra habanera aparece claramente grafada mas que não são detectadas por essa varredura, ou pode acontecer do sistema detectar como iguais palavras parecidas ou apenas fragmentos delas. Quer dizer, apesar dessa ferramenta possibilitar o acesso via internet a uma infinidade de documentos históricos digitalizados e tornados públicos, de fato uma grande vantagem dos tempos modernos, não há a garantia de um levantamento extensivo de todas as situações em que a palavra foi usada nos jornais.

⁸ Para se ter uma dimensão do universo quantifico aqui as ocorrências do termo por décadas: entre [1850-59] 4 ocorrências; [1860-69] 200; [1870-79] 486; [1880-89] 703; [1890-99] 1152. Esse aumento considerável do aparecimento do termo na imprensa salta aos olhos num primeiro momento. Mas há que considerar que o universo total dos periódicos disponíveis não é o mesmo entre 1850 e 1889. A variedade de jornais em circulação na cidade do Rio de Janeiro aumenta progressivamente e o acervo da hemeroteca digital reflete esta tendência. Só para ilustrar rapidamente, cito os números totais de periódicos disponíveis para consulta, por décadas: [1850-59] 173; [1860-69] 254; [1870-79] 343; [1880-89] 507. O aumento do número de jornais em circulação e o consequente aumento do número de ocorrências da termo habanera também reflete uma situação de mudança no uso da palavra, que não vai se restringir à música propriamente, indo de marca de charutos a nome de cavalo de corrida.

na década de 1850 não conseguimos localizar nenhuma ocorrência que estivesse vinculada a um tipo específico de música. No entanto, pudemos confirmar a presença de um repertório espanhol nos teatros com aumento considerável das zarzuelas postas em cena a partir do ano de 1856 (com a tradução de *O Duende*) e de 1857 (com a criação da *Ópera Nacional*). Apesar da presença deste repertório espanhol nos palcos cariocas de então, não conseguimos localizar nenhuma habanera dentre este repertório zarzuelístico, nem dentre uma profusão de números de dança e/ou canto chamados de “estilo espanhol” ou “baile espanhol”. Se houve alguma performance usando a habanera como repertório não foi noticiada pela imprensa.

A primeira menção à palavra habanera na imprensa carioca remonta ao ano de 1865. O anúncio era da loja J. M. Alves da Rocha & C., na praça da Constituição n.11, e oferecia *Músicas modernas para piano*. Na ocasião foi anunciada a “grande coleção de canções andaluzas, habaneras e madrilenas para canto e piano ou para canto e piano só”, sem indicação de autoria (*Jornal do Commercio*, 12 dez 1865, “Músicas modernas para piano”, p. 3). Acompanhando na imprensa carioca anúncios sobre a venda desta coleção de partituras podemos afirmar que quantitativamente os anúncios aumentam, mas não necessariamente indicam o “número excessivo” de canções espanholas indicada por Siqueira (Siqueira, 1970, 50). Ao longo do ano de 1866, o estabelecimento de J. M. Alves da Rocha & C. repete o mesmo anúncio várias vezes e no ano de 1867, em pleno carnaval, vemos de novo divulgada a mesma coleção do compositor Sebastian Yradier⁹ como a “muito procurada coleção destas canções contendo 20 números” (*Jornal do Commercio*, 28 fev 1867). Em 1869, vemos o anúncio dessa coleção pelos editores Filippone & Tornaghi, rua do Ouvidor n.101, descrevendo-as como “canções em espanhol no estilo do lundu com letras muito chistosas para canto” (*Jornal do Commercio*, 10 jan 1869).

⁹ Sebastian de Iradier (Yradier) Salaverri (1809 – 1865). Compositor espanhol, foi professor do Real Conservatório de Música em Madrid e fez muito sucesso compondo canções populares para voz e piano. Esteve em turnê pela América Latina junto com a cantora Arietta Alboni e o pianista Louis Moureau Gottschalk na década de 1850, incluindo Estados Unidos, México e Cuba, e de volta à Europa publicou uma série de canções inspiradas nas *danzas y canciones americanas*, com destaque para “La Paloma”, “El areglito”, “Maria de La O”, todas habaneras incluídas na coleção “Chanson Espagnoles” editada em Paris em 1861. Para mais informações cf. DRAAYER (2009, p.83-93).

Nesse mesmo ano de 1869, um cronista da revista *Semana Ilustrada* comentou encantado sobre a “popularíssima havanera” *Ollhos criolos*¹⁰, de Louis Moreau Gottschalk¹¹, que ele acabara de ouvir num concerto dado pelo próprio no teatro Lirico Fluminense (*Semana Ilustrada*, “Gottschalk”, n. 444, 13 jun 1869). Segundo Hervé Lacombe, Gottschalk foi o primeiro divulgador na Europa dos “ritmos característicos de Cuba, particularmente aquele da habanera” (Lacombe, 2014, p. 102). Para o historiador brasileiro Avelino Romero, a estadia de Gottschalk no Rio de Janeiro contribuiu para a difusão e fixação de padrões rítmicos afroamericanos ao ponto de o autor atribuir-lhe o importante papel de “catalizador nos desenvolvimentos posteriores desse tipo de representação musical”¹² (Romero, 2015, p. 33).

A próxima ocorrência da palavra habanera que conseguimos localizar não dizia respeito nem a uma “canção chistosa” nem a uma “dança característica” para concerto, mas a uma performance circense. No dia 10 de dezembro de 1869, o circo Chiarini¹³, que estava montado na rua da Guarda Velha, no terreno onde funcionava uma antiga fábrica de cerveja, tinha entre seus curiosos números a *danza habanera Me gustan todas*¹⁴, bailada

¹⁰ Essa composição *Ojos criollos* (*les yeux créoles*) foi publicada em 1860 como “danse cubaine” em Paris, por Leon Escudier, logo após o retorno de Gottschalk de uma viagem à Cuba - a mesma viagem que teria ido junto o compositor espanhol Sebastian Iradier (Lacombe, 2014, p. 102). Essa partitura pode ser acessada no seguinte endereço: [https://imslp.org/wiki/Ojos_criollos%2C_Op.37_\(Gottschalk%2C_Louis_Moreau\)](https://imslp.org/wiki/Ojos_criollos%2C_Op.37_(Gottschalk%2C_Louis_Moreau)) Acesso em: 09 fev 2020).

¹¹ Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) pianista e compositor americano, nasceu em New Orleans e faleceu no Rio de Janeiro. É considerado por muitos personagem chave para o movimento de incorporação de “exotismos” americanos na música europeia erudita (LACOMBE, 2014; TACUCHIAN, 1995; ROMERO, 2015). Como vamos ver, a sua atuação como professor e pianista de reconhecimento internacional vai ser decisiva na trajetória de outros personagens que aparecerão aqui em torno da habanera, como a pianista espanhola Eloisa D’Hervil, o violinista cubano José White, o pianista português Arthur Napoleão, o compositor espanhol Sebastian Iradier além do pianista brasileiro Cardoso de Menezes.

¹² No ano seguinte o flautista belga Reichert apresenta uma *Habanera* no concerto organizado pela sociedade *Philharmonica Fluminense*: “O distinto e sempre festejado artista Sr. Reichert, executou a *Habanera*, que excitou constantes e unânimes aplausos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 30 mai 1870)

¹³ Este circo foi fundado em Cuba, no ano de 1856, pelo empresário Giuseppe Ciarini e encerrou suas atividades no Panamá em 1897. Para maiores informações sobre a trajetória deste circo e sua atuação no Brasil entre 1869 e 1872 cf. dissertação de mestrado de Daniel de Carvalho Lopes (LOPES, 2015).

¹⁴ Esta habanera se tornou mundialmente conhecida a partir da companhia dos *Buffos Madrileños* com a montagem de *El Joven Telemaco* de Eusébio Blasco e música de José Rogel. Baseada no modelo de *Orpheus aux Enfers* e *La Belle Hélène* de Offenbach, a parodia *El Joven Telemaco*, estreou em Madrid, no Teatro de Variedades, em 22 de setembro de 1866, inaugurando uma era de furor bufo na cena lírica espanhola (Martinez, 2015). No ano de 1867 os *Buffos Madrilenos* estiveram em Lisboa e em agradecimento ao acolhimento caloroso do público cantaram na última representação uma paródia da habanera *Me gustan todas*, modificando os versos para agradar o público português (MARTINEZ, 2015, p. 787). O sucesso junto ao público naquela ocasião motivou uma tradução e adaptação para o português, feita por Eduardo Garrido,

pelo “afamado cavalo de pura raça inglesa General Grant” (*Diário do Rio de Janeiro*, 10 dez 1869).

No ano de 1870, a habanera foi citada como repertório de banda militar. A música *Saudades do Luque* foi anunciada no *Jornal do Comércio* como a “habanera mais popular das bandas do exército”, e inclusive na semana de comemorações da volta do Conde D’Eu vitorioso da Guerra do Paraguai, essa música era anunciada como sendo a sua favorita (*Jornal do Comercio*, 08 mai 1870). Ainda em relação ao Paraguai há outras duas habaneras: a *Deusa das flores*, anunciada como “linda e chistosa habanera paraguaia para piano” (*Jornal do Comercio*, 14 jan 1871) e *Recordações do Paraguai*, uma quadrilha composta de 5 danças, sendo a segunda *O canto do soldado* e a quinta *Palomita* (*Jornal do Comercio*, 23 jan 1871). Estes exemplos¹⁵ indicam uma possível importância da Guerra do Paraguai como ponto de encontro e de difusão deste repertório, argumento já defendido por Baptista Siqueira (SIQUEIRA, 1970). Como veremos a seguir há, sobretudo nos folhetins publicados pelos periódicos, algumas menções à habanera como repertório popular de baile envolvendo soldados e oficiais do exército e mulheres paraguaias¹⁶.

Ao longo da década de 1870 e 1880 pudemos observar uma ampliação dos usos da habanera como repertório de dança de salão¹⁷ assim como um aumento considerável de

para a reabertura do teatro da Rua dos Condes (em Lisboa), em julho de 1867 (MARTINEZ, 2015, p. 165). O mesmo Eduardo Garrido foi quem esteve à frente da montagem do *Jovem Telêmaco* nos palcos cariocas no ano de 1871.

¹⁵ Não foi possível localizar estas partituras no acervo da Biblioteca Nacional. No entanto, consta nesse acervo um título que também faz alusão à “Palomita” enquanto dança paraguaia. Indicada como composição de N. J. P. Braga, com edição na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1867, o título é: “Palomita paraguaia : Danza : Para piano”. (Consulta ao acervo: <http://acervo.bn.br/> Acesso em: 06 fev 2020).

¹⁶ De maio a junho de 1871 o *Jornal da Tarde* publicou em 27 fragmentos o romance *O Tesouro*, ambientado na Guerra do Paraguai. A história se passava em Assunção, no Paraguai, e tinha como personagens principais homens do exército brasileiro – Robertino Lopes, tenente, seu fiel ajudante e capitão Juveniano Silva, o capitão Feliciano, o major Gaudêncio Marques, o soldado Laurindo – e mulheres paraguaias, também chamadas genericamente de *chinas*. Ao longo da história há várias descrições de bailes onde dançava-se, entre valsas e quadrilhas, as habaneras. As mulheres paraguaias eram sempre elogiadas pelos homens da narrativa pelo “modo encantador com que dançam” (*Jornal da tarde*, 26 mai 1871).

¹⁷ A primeira notícia que consegui localizar sobre baile de salão na cidade do Rio de Janeiro citando explicitamente a habanera como repertório foi no ano de 1875 (os espaços citados foram o *Palacio Iberico* e o *Cassino*). Ao longo da década de 1880 podemos ver uma diversificação dos espaços de baile, como a festa de rua em Paquetá e os bailes das sociedades carnavalescas Democráticos e Fenianos. As descrições sobre a maneira como a habanera era dançada variavam de um ambiente a outro, o que nos leva a desconfiar que coexistiam diferentes tipos de habaneras e de formas coreográficas. Expressões como “massadas”, “quebradas”, “requebradas”, “saltitantes” apareciam com frequência para qualificar a habanera nos bailes carnavalescos (SARAIVA, 2020, p. 100).

partituras de habaneras noticiadas à venda. Esse aumento numérico de partituras anunciadas também tem relação direta com a ampliação do uso da habanera nos teatros de revista e nas operetas por compositores brasileiros. Juntando-se à iniciativa de Henrique Alves de Mesquita virão em seguida outros compositores que utilizarão a habanera ao longo dos anos de 1870 e 1880, como Cardoso de Menezes, Moreira Sampaio, Francisca Gonzaga, Abdon Milanez, Gomes Cardim, e outros¹⁸.

Nesse sentido podemos confirmar o pioneirismo do compositor Henrique Alves de Mesquita, já indicado pela bibliografia, quem é considerado por muitos o “pai do tango” (SIQUEIRA 1970, p. 57; KIEFER, 1983, p. 36; SANDRONI, 2005, p. 177; AUGUSTO, 2014, p. 170). A pesquisa na hemeroteca, apesar de corroborar a intensa atividade deste compositor no teatro musical, não localizou diversos títulos que comumente são citados como sendo de sua autoria, como *Olhos matadores* (VASCONCELOS, 1977, p. 191) e *Jovem Telemaco* (SIQUEIRA, 1970, p. 65).

Em fevereiro de 1871, quando Eduardo Garrido estrou *Jovem Telemaco* no palco do teatro São Luiz, não circulou na imprensa nenhuma informação capaz de corroborar a afirmação de que Mesquita teria sido o responsável pela adaptação dos números musicais de José Rogel para os palcos cariocas. Segundo Baptista Siqueira (1970, p. 79), e repetido por Kiefer (1983, p. 34) e Sandroni (2005, p. 178), a substituição do termo habanera por tango na famosa canção *Me gustan todas*, teria sido feita intencionalmente por Mesquita para adequá-la ao gosto da plateia carioca, que supostamente não estaria habituada à denominação de habanera.

Como a pesquisa na hemeroteca demonstrou, o contato do público carioca com a habanera não era novidade, já que entre as primeiras notícias de partituras de Yradier em 1865 e essa adaptação do Eduardo Garrido para a peça *Jovem Telemaco* em 1871, várias outras situações foram noticiadas pela imprensa. Além disso, esse argumento que defende a transformação da habanera em tango “brasileiro” pelas mãos de Mesquita pressupõe uma distinção entre tangos e habaneras que não se sustentava naquele contexto histórico.

¹⁸ Para a listagem geral de títulos de partituras e de compositores cf. SARAIVA (2020).

Várias foram as situações observadas por mim de uma mesma música ser chamada indistintamente de tango ou de habanera ou de tango-habanera¹⁹.

Se olharmos mais de perto esses exemplos citados – a “danza habanera” *Me gustan todas*²⁰ e o “tango” *Ali Babá*²¹ – podemos notar muito mais proximidades do que diferenças. Além de compartilharem o mesmo tipo de acompanhamento, isto é, a repetição da célula rítmica colcheia pontuada-semicolcheia-duas colcheias (o chamado *ritmo de habanera*), a melodia das duas também apresentam a mesma métrica e a mesma estruturação rítmica, isto é, frase anacrústica de quatro compassos construída sobre a repetição da célula semicolcheia-colcheia-semicolcheia-duas colcheias (a chamada *sincope característica*).

Tais características não são exclusivas destas duas músicas mas estão presentes em diversas outras habaneras e tangos do período. Para o público da época essa relação estreita entre tangos e habaneras era corriqueira, como podemos notar em diversas edições de coleções de partituras de “tangos e habaneras”²².

O comentário do cronista do jornal *A Nação* sobre a mágica *Ali Babá e os quarenta ladrões* ilustra bem a questão: “Mesquita, apropriando-se com rara habilidade das músicas populares espanholas, deixou entrever todo o seu gênio naquela peça maravilhosa. O

¹⁹ O caso de *Me gustan todas* talvez seja o mais diversificado e ilustrativo, mas podemos citar também *Remissão de Pecados*, *Amor em sonhos*, *Maria de La O*, ou a fusão tango-habanera para definição de *Relâmpago*. De acordo com o pianista alemão Albert Friedenthal, que esteve no Brasil entre os anos de 1887 e 1891, o uso dos termos tango e habanera no Brasil era diferente dos países hispano-americanos. O autor afirma que tango era geralmente usado para designar uma “dança negra” mas que no Brasil essa distinção não era comum: “É apenas no Brasil que se emprega geralmente a palavra tango para habanera ou danza. (FRIEDENTHAL, 1911, p. 9). Para uma discussão mais detalhada acerca das categorias usadas por Friedenthal na sua coleção *Stimmen der Völker* cf. SARAIVA (2020, p. 134-160)

²⁰ A partitura de José Rogel pode ser acessada no site da Biblioteca Nacional da Espanha (<http://bdh.bne.es>) Acesso em: 06 fev 2020). Uma versão atual desta música pode ser escutada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=2lIz4OxHspl> (Acesso em: 06 fev 2020)

²¹ A partitura encontra-se disponível no site do *International Music Score Library Project*: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP393014-PMLP636063-Zig_pno.pdf (Acesso em: 09 fev 2020). Uma versão atual desta música pode ser escutada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjw8861PUrI> (Acesso em: 09 fev 2020).

²² O catálogo dessas coleções eram divulgados pelas editoras na própria capa ou contracapa das músicas vendidas. Por exemplo, na habanera “Carmem” de Bizet, editada por Narciso, Arthur Napoleão e Miguez, podemos ler o título das vinte e oito partituras que faziam então parte da “Coleção de Tangos e Havaneras para Piano”: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas194685/mas194685.pdf (Acesso em: 09 fev 2020)

tango teve as honras do bis, e foi aplaudido com frenético delírio pela plateia em peso.” (A Nação, 14 out 1872)

Essa fluidez no uso de terminologias é bastante sugestiva para pensarmos se, de fato, é pertinente manter uma delimitação e diferenciação entre tangos e habaneras naquele contexto, tanto do ponto de vista histórico, como musicológico. Sandroni já havia assinalado uma intercambialidade entre os dois, pelo argumento de compartilhamento do mesmo paradigma rítmico, quer dizer, a fórmula de acompanhamento conhecida como *ritmo de habanera*, entendida como uma versão mais cométrica do *paradigma do tresillo* (SANDRONI, 2005, p. 177). Adicionaria outras características compartilhadas, como forma, métrica e o uso da célula rítmica melódica conhecida posteriormente como *sincope característica*.

Pela profusão de títulos de números musicais localizados - seja partitura, zarzuela, número de dança ou canto – e pela quantidade de pessoas citadas nos anúncios de teatros, bailes e concertos, não há como sustentar a ideia de que a habanera não teve presença histórica na cidade do Rio de Janeiro naquela segunda metade do século dezenove. Pela diversidade de situações sociais em que a habanera era usada – da dança eqüestre no circo aos sinos da igreja da lapa, do concerto filarmônico aos bailes carnavalescos, do teatro lírico aos bailes de chão batido com soldados e paraguaias, das mágicas burlescas aos bailes de alta sociedade com a presença do imperador, dos charutos aos cavalos de corrida - não é possível continuar afirmando como fez Tinhorão que a habanera não teve influência no âmbito popular e restringiu a sua influência a compositores “semi-eruditos” como Ernesto Nazareth (TINHORÃO, 1991, p. 72).

Referências

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. 8ªed.[1944 1ªed]. São Paulo: Martins Editora, 1980.

ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013 [recurso digital].

AUGUSTO, Antônio J. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

CARPENTIER, Alejo. *La musica en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1979.

FRIEDENTHAL, Albert. *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*, Berlin: Schlesinger, 1911.

Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. 2ª ed [2001 1ªed]. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09 fev. 2020.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular – sua influência na música erudita*. 2ª ed. [1979 1ª ed.]. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983,

LACOMBE, Hervé; RODRIGUEZ, Christine. *La Habanera de Carmen*. Paris: Fayard, 2014.

LINARES, Maria Tereza. *La música y el pueblo*. La Habana: PE, 1974.

LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*. Dissertação de mestrado (Artes Cênicas) UNESP, 2015.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *As fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-154.

MATAMORO, Blas. *La Historia del Tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

MARTINEZ, Maria Del Pilar Nicolas. *El teatro español en Lisboa en La segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: 2015. Tesis doctoral (Facultad de Filología) Universidad Complutense de Madrid.

NASCIMENTO, Antonio Adriano. *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 1990.

ROMERO, Avelino. As notas de um pianista na Corte Imperial: mercado e mediação cultural em Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) In: *Debates*, n. 14, jun, pp.25-51, 2015.

SANDRONI, Carlos. "Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras" In:

ULHOA, Martha; OCHOA, Ana Maria. *Musica Popular na America Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 175-193.

SARAIVA, Joana Martins. *Diálogos transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

SELLES, Roberto. *La Historia del Tango 2: primera época*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado, Anacleto*. Rio de Janeiro: Araújo, 1970.

STEINGRESS, Gerhard. *... Y Carmen se fue a Paris: un estudio sobre la construccion artistica del género flamenco (1833-1865)*. Cordoba: Almuzara, 2006.

TACUCHIAN, Ricardo. "Louis Moreau Gottschalk, através de uma bibliografia seletiva e comentada." *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, Nº 1, 1995.

TINHORAO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. 6ª edição rev. e aum. São Paulo: Art. Editora, 1991.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. São Paulo: Unesp, 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3242/868>. Acesso em: 03 fev. 2020.

VASCONCELOS, Ary. *Raizes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins/MEC, 1977.

VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 2016 [2007]. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>. Acesso em: abr. 2018.