

A DANÇA DA QUADRILHA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO sua importância na sociedade oitocentista

Rosa Maria Zamith

No século 19 a quadrilha tem grande destaque no repertório dos bailes da sociedade carioca, competindo em importância com a polca e a valsa. As partituras de quadrilhas guardadas nos acervos públicos da Cidade do Rio de Janeiro mostram a pertinência da elaboração de um catálogo. A partir dos dados levantados e das fontes bibliográficas consultadas, pode-se compreender a importância da quadrilha na sociedade da época e justificar sua longevidade ao longo de séculos.

Palavras-chave: QUADRILHA, CULTURA BRASILEIRA, MÚSICA, DANÇA, ETNOMUSICOLOGIA.

ZAMITH, Rosa Maria. A dança da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 113-132, 2007.

Ao longo dos tempos, a música associada à dança tem estado presente nas mais distintas culturas, como forma de lazer, veículo de comunicação com o sobrenatural, catarse social, parte integrante de um rito, como propiciadora das relações entre os sexos e, em sua transcendência, arte.

Independentemente da forma como se manifeste, a música/dança revela sociedades e comportamentos humanos, e trata-se de expressão cultural em contínuo processo de mutação, tanto quanto a sociedade na qual ela está inserida.

A quadrilha é uma dança de longa existência, havendo dela registros passando séculos com variações em tempo e espaço. Resultado da união de elementos de danças européias que se amalgamaram no decorrer do tempo – especialmente modalidades de contradanças que se uniram pouco a pouco e não pararam de se transformar –, ela chega ao Brasil possivelmente no segundo quartel do século 19, como uma das marcas das tradições francesas na cultura brasileira, e tem grande destaque no repertório dos bailes da sociedade fluminense.

Meu interesse pelo tema surgiu em 1995, após conversa com Ricardo Gomes Lima, professor do Instituto de Artes da UERJ e antropólogo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, onde fui pesquisadora. Comentávamos sobre o *revival* da quadrilha na década de 1990, nas festas do ciclo junino, em louvor a Santo Antônio, São Pedro e São João, em

idades como o Rio de Janeiro, Fortaleza, Salvador, Recife, Caruaru e Campina Grande, locais em que eram promovidos festivais envolvendo milhares de “quadrilheiros”.

Curiosa a respeito da importância social da quadrilha e sabendo de sua longevidade, resolvi consultar fontes bibliográficas e analisar partituras para melhor conhecer esse gênero musical e coreográfico. O levantamento inicial mostrou-me a importância de aprofundar o estudo do tema, uma vez que eram sucintas as abordagens encontradas nas fontes bibliográficas. Assim, iniciei o estudo histórico, coreográfico e musical da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro, centrando a pesquisa no século 19, por acreditar que um olhar aprofundado desse período poderá servir de suporte para estudos posteriores sobre a quadrilha no século 20.

A partir de 1995, realizei o levantamento das partituras de quadrilhas em acervos públicos localizados na capital fluminense: Divisão de Música e Arquivo Sonoro e Divisão de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional, Museu da Imagem e do Som, Coleção de Música Mozart de Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Biblioteca Pernambuco de Oliveira da UniRio, Museu Histórico Nacional e Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros Militar do Rio de Janeiro. Não foram pesquisados os acer-

vos privados por ser meu intento que os interessados no tema, músicos intérpretes e pesquisadores em geral, tenham fácil acesso às partituras localizadas, o que poderia criar problemas para os colecionadores.

Os dados levantados mostraram a pertinência da elaboração de um catálogo das partituras de quadrilhas encontradas. A partir do software Micro ISIS e, depois, do WinISIS, a bibliotecária e documentalista Guilma Vidal Viruez¹ adequou os campos de informação do banco de dados às necessidades da pesquisa, processo demorado que resultou num formato considerado apropriado para consulta.

O Catálogo tem acesso por título, autor, localização da obra, instrumentação e tipo de fonte pesquisada, e contém dados extraídos de:

- partituras avulsas de diferentes tipos; impressas, manuscritas, cópias manuscritas e cópias xerox desses formatos;
- partituras publicadas nos periódicos musicais do século 19 por assinatura;
- partituras veiculadas em revistas do século 19;
- partituras publicadas em coletâneas;
- partituras encontradas nos “álbuns de família”;²
- informações retiradas dos catálogos das editoras brasileiras de música e as impressas nas capas e contracapas das partituras;
- citações encontradas em fontes bibliográficas, principalmente de histo-

riadores da música.

No desenrolar da pesquisa, as informações obtidas apontaram para o período que começa no Segundo Reinado e se estende até ao início da República como aquele de expansão do gênero no meio musical e social.

Como baliza inicial, a quadrilha *A Coroação de S. M. I. D. Pedro 2^o; Collecção de Quatro Quadrilhas; três de contredanças e huma de valsas, dedicadas [a] Família Imperial e compostas por L. F. Milliet, Chef d’ Orchestra dos Bailes da Corte e arranjadas para Forte Piano pelo professor C^os Neytz*. As quatro quadrilhas da coleção foram nomeadas *Don Pedro 2^o, Dona Januária, Dona Francisca e Maria Amélia*. Esse conjunto de danças, cujo título geral aponta a vinculação da composição com a festa na qual Pedro de Alcântara é sagrado e coroado Imperador do Brasil, em 18 de julho de 1841, com o nome de D. Pedro II, foi editado por Heaton & Rensburg, oficina litográfica sediada na Corte do Rio de Janeiro, em 1840, composto por Milliet e arranjado por Neytz, dois franceses radicados no país.

Na impossibilidade de precisar a data da composição ou da edição de quase todas as quadrilhas – essas informações não constam na partitura, e muitos de seus compositores não são mencionados nas obras de referência, não existindo catálogo de suas obras –, a baliza final não é uma partitura, mas o *Catálogo Geral da Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo & Cia.*,

de 1915 (data que coincide com a Primeira Guerra Mundial). A escolha desse catálogo deve-se à constatação de que, no final do século 19 e início do 20, ocorreram profundas modificações sociais no âmbito do lazer, em decorrência da introdução de novidades que chegavam ao país e que ganhavam espaço na sociedade, como o cinematógrafo e o fonógrafo, determinando, com o passar do tempo, novas formas de diversão e veiculação da música.³ A essas transformações, provenientes de um progresso tecnológico, devem ser somadas as de teor político, as urbanísticas e sanitárias ocorridas na sociedade de então, assim como as advindas com a Primeira Guerra, momento transformador da história mundial. Tais fatos geraram mudanças nos hábitos sociais, assim como na produção musical. Pode-se detectar um declínio de edições de quadrilhas desde o início da República, que culmina nas primeiras décadas do século 20.

Com data posterior a 1915, encontrei o catálogo da Casa Carlos Wehrs, de 1925, que apresenta uma significativa mudança no repertório editado, com a diminuição de peças para dança e o desaparecimento da quadrilha.

A ausência da quadrilha nos bailes das elites já se faz notar no carnê do baile⁴ da inauguração do Hotel Central, no bairro do Flamengo, em 11 de novembro de 1916. Em sua programação constam uma *Overture* e as danças que serão executadas por uma orquestra regida por Mr. Pickmann, com menção a valsas, *one-steps*, tangos, *ragtimes*,

polcas e, finalizando, o *galop*, não constando a quadrilha.⁵

Buscando remotas notícias da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro

O oficial da marinha inglesa *sir* Graham Eden Hamond esteve no Brasil de 17 de julho a 3 de setembro de 1825 comandando o navio *Wellesley*, que trouxe *sir* Charles Stuart, embaixador plenipotenciário da Grã-Bretanha e de Portugal, cuja missão era tratar do reconhecimento de nossa independência por esses países. Hamond voltou ao Brasil no navio *Talbot*, como almirante-em-chefe do esquadrão do Atlântico Sul, aqui residindo no período da Regência, de 4 de setembro de 1834 a 25 de março de 1838.

Durante as viagens ao Brasil, Hamond redigiu diários⁶ onde há relatos de sua estada. No curto período de 1825, ele menciona, por duas vezes, a dança da quadrilha, ambas na residência do cônsul francês M. Le Comte de Gestas (Aymar Maria Jaques), no bairro da Tijuca, diplomata que tinha como hábito promover reuniões às segundas-feiras. Em primeiro de agosto, Hamond vai à casa de Conde de Gestas acompanhado do almirante inglês *sir* George Eyre, lá encontrando o comodoro francês Gautier da fragata *Arêthuse*. Mesmo sendo uma reunião pequena – na maioria franceses e ingleses, com poucos brasileiros –, houve dança, mas, devido à chuva que ameaçava, “não ficamos muito tempo, pois a noite não esta-

va favorável, mas deixamos os jovens dançando uma quadrilha e galopamos para casa”.⁷ Na reunião oferecida pelo Conde em 16 de agosto, após o jantar, dirigiram-se à sala de visitas, encontrando um grupo de oficiais franceses e algumas senhoras já conhecidas de Hamond que dançavam quadrilhas e valsas.

Hamond relata em seu diário, em primeiro de janeiro de 1838, que a chegada do Príncipe de Joinville⁸ à cidade no navio *Hercule*, acompanhado da corveta *La Favorite*, desencadeou trocas de visitas com festas marcantes que reuniram a elite local, sendo o príncipe recebido mais de uma vez pelo imperador Pedro de Alcântara.

No dia 20 de fevereiro, três dias antes de sua partida, o Príncipe de Joinville retribuiu a hospitalidade do imperador com uma festa deslumbrante a bordo do *Hercule*, com a presença de cerca de 1.800 pessoas a bordo.

O navio parecia mais um imenso teatro do que um barco de guerra (...). Doze candelabros sobre o convés e seis sobre a popa, cercados de uma infinidade de velas de cera, davam uma brilhante iluminação. Na frente da popa, um sofá estava colocado sobre uma plataforma, para uso da família imperial e, atrás, assentos para as damas da Corte. A orquestra ficava na parte dianteira do tombadilho, sobre uma plataforma de 1,20m de altura e as músicas, as mais lindas, foram executadas pela banda do Príncipe (...). Na chegada do Impe-

rador, foi executado o Hino Nacional Brasileiro e o Príncipe conduziu a família imperial até o trono preparado pra ele (...). A dança começou quase imediatamente, o Imperador dançando com a Princesa Imperial e o Príncipe com a mais jovem. Duas quadrilhas se formaram, com os personagens reais participando da primeira. Mais tarde, o Imperador e o Príncipe mudaram de quadrilhas e tiveram como par várias das damas.

Anos depois, o *Jornal do Commercio* noticia em francês e português a *Grande Soirée Vénitienne* ou *Bal Masqué*, a ser realizada no Teatro de S. Francisco no carnaval de 1847,¹⁰ com a participação de uma grande orquestra. O anúncio divulga os preços dos ingressos para o baile carnavalesco, segundo a localização espacial no teatro, e a extensa programação de quadrilhas a serem executadas, todas de autores estrangeiros, como A. Fessy, Bosisio, Julien, Tolbecque, Stormo Bolognini e, em quantidade significativamente maior, quadrilhas de Musard. À meia noite, “conforme o uso nos teatros franceses durante o Carnaval”, o baile é interrompido com o soar de um sino e dois pequenos chineses realizam “Le Grand Tombola”, espécie de loteria com prêmios em objetos, no caso, peças de ouro. Participam do sorteio todos aqueles que adquiriram o bilhete de entrada e ganharam um número para concorrer ao jogo.

Uma importante informação é encontrada no relato do francês F. Dabadie,¹¹ que, em viagem por países da América

do Sul, esteve na Cidade do Rio de Janeiro. O relato de Dabadie permite assegurar que a quadrilha era dançada nas festas de Pentecostes no início da década de 1850, no Campo de Sant' Ana, por pessoas do povo, que realizavam coreografia "licenciosa",¹² ou seja, empregando movimentos coreográficos diferentes daqueles elegantes dos salões, ao som do barulho "infernai", provavelmente músicos tocando instrumentos de sopro em conjunto ou banda de música. Nessa época, a quadrilha já estava incorporada ao gosto popular e presente nas festas públicas fluminenses.

O prazer que a sociedade fluminense tinha pelas reuniões, com concertos, festas e bailes, exacerbou-se a partir da década de 1840; o Segundo Reinado brasileiro copiava as festas do Segundo Império francês. Nas reuniões promovidas nos amplos salões das residências abastadas e nos Paços (o de São Cristóvão e o da Cidade), além de ser servido o que comer e beber, havia apresentações musicais e muita dança, com a quadrilha sempre presente, o mesmo acontecendo em outros espaços, não residenciais, que serviam para os encontros festivos. Os clubes, sociedades e grêmios promoviam jogos, concertos e bailes públicos, alguns deles restritos a determinados segmentos sociais, como a Casa do Baile do Catete,¹³ a Assembléia Estrangeira,¹⁴ a Sociedade Praia-Grandense, na Praia Grande (Niterói), o Club Fluminense e o Cassino Fluminense, locais de grande estima da população e freqüentados pelos estrangeiros ilustres, a elite fluminense e, por vezes,

a família imperial. Nos bairros da cidade existiram outros locais para bailes públicos, com os nomes de Campestre, Sífide, Vestal, Ulisséia, Club Guanabara, Grêmio das Violetas, Club do Engenho Velho, Club dos Gerondinos, Real Club Gymnastico Portuguez, Cassino Nacional Brasileiro, Congresso Gymnastico Portuguez, Grêmio da Tijuca.¹⁵

No decorrer do século 19, a sociedade fluminense usou esses e outros espaços para dançar a contradança, a valsa, a polca, a mazurca, o *schottisch* e a quadrilha. Para que os dançarinos tivessem um bom desempenho nos bailes, mestres especializados no ensino da dança, homens e mulheres, tornavam-se necessários, havendo anúncios nos jornais de profissionais que se propunham a ensinar "a dansar as senhoras e homens, em pouco tempo, a 8\$ mensaes".¹⁶ As coreografias eram aperfeiçoadas com mestres *danseurs* buscados em carruagens luxuosas para ministrar as aulas, sendo mais bem remunerados do que os professores de línguas.¹⁷

Nos anos que antecederam a República diminuiu a importância da dança nos bailes da elite, mas ela continua presente em muitas festas brasileiras.

Delineando a coreografia e a música da quadrilha

Desde o século 17, eram dançadas na Inglaterra as *country dances*, termo que designa grande variedade de danças realizadas no campo, mas também praticadas na corte inglesa, que tinham duas bases coreográficas: *round* e *longway*, ou

seja, roda ou filas paralelas.¹⁸ As *country dances* atravessaram o Canal da Mancha e se espalharam em distintas culturas, graças ao seu estilo animado e democrático que despertava o interesse das novas gerações. Nos salões parisienses elas eram conhecidas como *contredanses* no final do século 17,¹⁹ convertendo-se em baile da sociedade. Por volta de 1755 as contradanças, enriquecidas com novas coreografias, eram muito populares nas cortes européias, presença obrigatória nas grandes festas e nos casamentos, apenas suplantadas pelo minueto.²⁰

Na primeira metade do século 19, diferentes modalidades de contradanças eram praticadas nos bailes da Cidade do Rio de Janeiro, coexistindo melodias e coreografias distintas. No *Programa e Instruções relativas ao Baile e Serenata, que em applauso de Sua Magestade a Imperatriz offerecema Corte e creados de sua Magestade o Imperador*, vê-se a variedade de contradanças programadas para a festa em homenagem à Imperatriz Amélia de Leuchtenberg, na noite de 20 de janeiro de 1830, no Paço do Senado.

O texto, impresso no Rio de Janeiro, na Tipografia Imperial e Nacional em 1829, descreve todo o cerimonial e protocolo da festa, informa que bandas de música dos batalhões tocarão alternadamente nos lugares e vizinhanças do Senado e apresenta a programação do concerto e do baile.

Na chegada de Suas Magestades e Imperial Família na entrada do salão romperá a orquestra, e se cantará o Hino da composição de

Sua Magestade o Imperador.

Dentro do salão, os concertos e danças obedecerão à seguinte ordem, salvas as alterações que à Sua Magestade o Imperador aprouver fazer.

1º Terzetto da Gazza Ladra

2º Serviço de refrescos

3º Huma curta Walsa de dez minutos

4º Huma Cavatina, ou Ária de Tenor

5º Contradanças Francesas (20 minutos)

6º Ária de Semiramis – Ah quel giorno

7º Serviço de chá

8º Contradança Hespanhola (30 minutos)

9º Quinteto da Gazza

10º Segundo serviço de refrescos

11º Contradanças Inglesas (20 minutos)

12º Duetto de Matilde de dois sopranos.

As pessoas que quizerem entreter ao jogo carteadado, acharão, fora do salão, Casa com todo o necessário para esse divertimento.²¹

Entre as danças programadas aparecem a valsa e as contradanças francesas, inglesas e a espanhola. Sem informações que me permitam esclarecer suas diferenças, volto-me para a modalidade francesa, buscando delinear suas características musicais e coreográficas.

A fixação de algumas contradanças com base coreográfica diferente da *round* e da *longway*, na forma de um quadrado

– com dois ou quatro casais *vis-à-vis*, número esse que podia ser duplicado –, deu origem, no século 19, às *contredances françaises en quadrille* ou *quadrille de contredances*, designações iniciais da dança que passou a se chamar *le* ou *la quadrille* – portanto, substantivo de dois gêneros. Difundida na França, e de lá proveniente, expande-se no Brasil a partir do segundo quartel do século 19 com a denominação “contradanças francesas” ou “quadrilha francesa”, tendo grande aceitação nos bailes fluminenses.

A quadrilha francesa, como encontrada por volta de 1840 nos salões parisienses, é o encadeamento de cinco ou seis danças, como uma suíte, sendo as quatro primeiras – *Pantalon*, *L'été*, *Poule* e *Pastourelle* – contradanças autônomas que se transformaram ao longo dos anos.

Le pantalon e *L'été*, que, como as outras danças que integrarão a quadrilha francesa, passam a ser chamadas “figuras”, são as inicialmente fixadas, sendo que nas terceira, quarta, quinta e, por vezes, sexta posições ordenam-se contradanças diversas. *La poule* ocupa posições variadas, até que, perto do final do Primeiro Império francês (1814), se consolida como terceira figura: *pantalon*, *été*, *poule*. O quarto encadeamento ainda é móvel, disputado por *la tréñiz*, *la pastourelle*, *la paris* e *la polonaise*. Por volta de 1830, *la tréñiz* e *la pastourelle* disputam o quarto lugar. Em torno de 1840, a ordem das quatro primeiras figuras, que não podiam mudar de posição, é *pantalon/été/poule/pastourelle*, e só a última continua a receber encadeamentos diversos, sob o

nome de *finale*. Quando ocorre de *la pastourelle* e *la tréñiz* (ou vice-versa) serem dançadas como quarta e quinta figuras, totalizam-se seis figuras.²²

O conteúdo musical das figuras da quadrilha francesa difere, mas todas têm compasso binário simples ou binário composto, podendo *le pantalon* apresentar dois tipos de metrficação:

Contradanças ou figuras da quadrilha francesa

1. *Le pantalon* – 2/4 ou 6/8 (por vezes nomeada *chaîne anglaise*)

2. *L'été* – 2/4

3. *La poule* – 6/8

4. *La pastourelle* – 2/4 ou/e *la tréñiz* – 2/4

5. *La finale* – 2/4 (seção considerada a mais alegre, podendo ser *les graces*, um *galope*, etc.)

Cada contradança constitui-se de uma seqüência de “figuras elementares” – o mesmo que passos ou marcas – que pode sofrer alterações, como mudança de posição e inserção de novos passos, o que aponta para a inexistência de uma forma coreográfica rígida.

O que se constata é que alguns passos que serviram de base para as contradanças que integram a quadrilha francesa já eram conhecidos pela sociedade francesa na metade do século 18, pois faziam parte de antigas contradanças. Entretanto, outros serão incorporados muito tempo depois, nos anos próximos da Revolução Francesa. Nesse período, a dança teatral dialogava com a de baile e os passos das primeiras contradanças que se consolidam na quadrilha francesa tornam-se os do balé, com suas pos-

sibilidades de efeitos coreográficos e variações, o que valoriza o desempenho dos participantes. Entretanto, os refinados passos empregados nessa época, que demonstravam técnica acurada dos dançarinos e encantavam a platéia, como os *brisés, jetés battus, entrechats, flic-flacs, ballonnés, sissonne, pirouettes*, etc.,²³ sofrerão modificações com a evolução da vida mundana e, por volta de 1830, se transformam em meros movimentos de marcha.

Quadrilha ou quadrilhas? Quadrilhas.

No âmbito das descrições coreográficas, as publicações que manuseei mostram que a quadrilha não deve ser pensada no singular e sim no plural, já que são inúmeras as formas que tomou nos países por onde se expandiu: quadrilha francesa, “Quadrille Príncipe Imperial”, “Princesa Imperial”, “Les lanciers” (quadrilha inglesa), “Le polo” (quadrilha americana), *quadrille des familles*, quadrilha russa, quadrilha das damas, quadrilha cruzada, e muitas outras.²⁴

Havia quadrilhas com seqüências coreográficas já aprendidas e reproduzidas com facilidade pelos dançarinos, e outras de difícil memorização ou criadas no momento do baile. Por ser complicado saber de cor as diferentes formas de quadrilhas, com as seqüências de passos por vezes recém-criados, os dançarinos necessitavam de orientação do “par marcante” ou “par condutor”, casal que sabia com segurança os deslocamentos da dança e guiava os dança-

rinos, ou de um “marcante” ou “marcador”, função ocupada por um professor de dança ou pelo organizador da festa, que enunciava os passos a serem seguidos.

As quadrilhas, dançadas nos bailes que aconteciam no decorrer do ano no período monárquico e início do republicano, deixaram marcas na sociedade brasileira que não se apagaram, pois ficaram retidas na memória popular. A sociedade selecionou, uniu e encadeou passos de quadrilhas diversas, como a francesa, francesa dos bailes públicos, lanceiros e das famílias, como um processo de recorte e colagem, fazendo uma síntese coreográfica dos movimentos.

Nos dias atuais, a quadrilha está resrita às festividades do ciclo junino, mas nela identificam-se alguns dos mesmos movimentos coreográficos praticados nos bailes oitocentistas: *réverence* – cumprimento, *promenade* – passeio, *escargot* – caracol, *lignes* – filas paralelas; *chaîne* – corrente, *moulinet* – moinho, *chemin au bois* – caminho da roça, *changer* – trocar, *en avant* – para frente, *en arrière* – para trás, etc. Esses e outros movimentos podem ter uma seqüência ensaiada ou ordenada no momento da dança por um marcador, que indicará ações para as damas, para os cavalheiros ou para os casais.

Composições de quadrilhas no Brasil

Na segunda metade do século 19, é intensificada, no Brasil, a criação de modalidades de quadrilha diferentes da

francesa, como forma de recriação coreográfica e musical. Surgem designações que traduzem a intenção do autor no processo composicional: quadrilha carnavalesca, brilhante, elegante, militar, espanhola, facilitada, etc.

As quadrilhas que não obedeciam à seqüência obrigatória da modalidade francesa tinham as figuras numeradas ou nomeadas diferentemente, com os títulos das partes em acordo com o principal, como, por exemplo, na *Quadrilha das moças*, de Antônio José dos Santos Monteiro (1830?-1890?), Joanninha, Idalina, Joaquininha, Arthemina e Estephania; na *Quinze de novembro*, quadrilha republicana de Francisco de Paula Neves e Seixas (s.d.), Toque de reunir, Marechal Deodoro à frente do Exército, Deposição do Ministério 7 de junho, Proclamação da República e Banimento da Família Imperial.

Havia modalidades de quadrilha cujos títulos ou subtítulos explicitavam um processo composicional. Na *Quadrilha cromática*, publicada em *Ramalhete das Damas* por Heaton & Rensburg, por volta de 1848, que obedece ao formato da quadrilha francesa, o autor, não identificado, utiliza cromatismos em todas as idéias musicais que desenvolve nas cinco figuras. Nas “quadrilhas brilhantes” *Sua alteza o amor*, de Mazarino de A. Lima (s.d.), e *A cascata de cravos*, de Francelino Domingos de Moura Pessoa (1830?-1890?), os compositores exigem do pianista habilidade técnica para a execução da peça.

Compositores brasileiros deram um novo sabor às quadrilhas, recriando-as

a partir da mistura de elementos musicais de gêneros conhecidos pela sociedade no século 19, como um hibridismo musical, e introduzindo uma nova forma de interpretação, como a praticada por músicos integrantes dos conjuntos de choro.

Por volta da década de 1860,²⁵ alguns compositores designam suas peças “quadrilhas brasileiras”, como *Viagem Imperial*, de Prosper Fleuriot (s.d.), publicada na *Revista Popular* em março de 1860; *As Nymphas* e *As Luizinhas*, ambas de F. M. Liliozo dos Santos (s.d.), editadas na litografia Castro, em Lisboa; *Quilombo*, “quadrilha brasileira sobre motivos dos negros”, constituída de *Cayumba*, *Bananeira*, *Quingombô*, *Bamboula* e *Final*, de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), publicada por Filippone e Tornaghi (1855-1873) na série “Ramalhete de quadrilhas”, nº 22, e *Paulista*, “quadrilha brasileira” composta pelo Dr. Mamede José Gomes da Silva (1826?-1864) e publicada por Bevilacqua & Narciso (1857-1865).

Em partituras de quadrilhas editadas a partir da década de 1870, encontrei autores que explicitam os gêneros mesclados na composição.

A quadrilha *O sarilho das moças*, de Antônio José dos Santos (Santos Bocot) (1850?-1910?), foi composta “sobre motivos de modinhas brasileiras”. *Capenga, careca & cia.*, de A. Versianny (s.d.), e *Sonora*, de Velho da Silva (1860?-1908), ambas editadas por Narciso & Arthur Napoleão (1869-1877),²⁶ e *Ella que o diga*, também de Santos Bocot, mas sem indicação de editora,

possivelmente I. Bevilacqua & Cia. (1879-1897), são designadas “quadrilhas-lundu”.

Existem também as quadrilhas que têm relação com o teatro musicado: revistas, operetas, mágicas e burletas. Elas podem estar presentes na cena ou não. No caso negativo, a relação que se estabelece com o teatro é porque o compositor utiliza na quadrilha temas musicais que aparecem nas peças teatrais. Na segunda metade do século 19, esses compositores incorporam elementos da polca, da marcha, da valsa, do lundu, da habanera e do maxixe em uma ou mais partes da quadrilha. É oportuno lembrar que existem partituras para teatro, do mesmo período, que não têm esse perfil, possuindo configuração semelhante à das quadrilhas francesas da primeira metade do século.

Os Velhos Gaiteiros, “quadrilha-sarilho (da actualidade)” arranjada por Jerônimo Emiliano de Souza Queiroz (1857-1936) e publicada pela Viúva Canongia & Cia. (1872-1880), é um belo exemplo do processo do hibridismo musical em voga na década de 1870.²⁷ Nas cinco figuras há indicações de cenas e menção a personagens da peça: “O Sr. Antonio Rabello metido em funduras”, “Coro geral das moças: Careca não vai à missa”, “O Sr. Macedo faz declaração amorosa a D. Genoveva (jovem de 66 anos), “Ciúmes do Sr. Júlio Tinoco, namorado da sobre-dita” e “Coro geral dos Velhos gaiteiros: *Marchons!! Au rencontre des jambons!!!*”, etc. Na primeira seção da quarta figura há a preciosa indicação de cena “O Sr. Amaro quer

por força dançar um fadinho”. Além da utilização do fadinho na composição, a análise musical das outras figuras da quadrilha possibilita a identificação, de forma reiterada, de elementos rítmicos da habanera e do maxixe, explicitando o processo de hibridismo musical.

O que nos aponta o Catálogo de quadrilhas

O Catálogo de quadrilhas mostra que ficou, nos acervos da Cidade do Rio de Janeiro, maior quantidade de partituras impressas no Brasil do que provenientes de outros países. Mostra também que, ainda que tenham sido encontradas quadrilhas publicadas em outras cidades brasileiras, a maioria das editoras estava sediada no Rio de Janeiro. Das editoras estrangeiras, foram identificadas firmas alemãs, austríacas, italianas, inglesas e portuguesas, embora se destaquem as partituras de quadrilhas editadas na França, na forma de peças isoladas ou inseridas em jornais e revistas que divulgavam música.

Do Catálogo constam 1.096 títulos, dos quais 714 partituras: 605 impressas (595 originais e 10 cópias xerox), 102 cópias manuscritas (87 originais e 15 reproduzidas por xerox) e sete manuscritas autógrafas. Constatam, ainda, 23 referências a quadrilhas retiradas das fontes bibliográficas e 2.163 impressões de quadrilhas mencionadas nos catálogos das editoras brasileiras de música.

A diferença numérica entre partituras impressas (605) e cópias manuscritas (102) é compreensível. As peças im-

pressas, além de serem em quantidade, pela própria natureza do sistema de reprodução, tinham duas origens: Brasil e exterior; as cópias manuscritas, personalizadas, não podiam competir com aquelas, dado o tempo demandado pelas copistas na execução de seu ofício.

Das 10 cópias por xerox de partituras impressas, apenas duas não tiveram seus originais encontrados em outro acervo. Ressalta-se que uma peça pode ter dois ou três formatos (impressa e cópia xerox; impressa e cópia manuscrita; impressa, cópia xerox e cópia manuscrita) e ser encontrada duplicada num mesmo acervo ou em outro.

Dos 1.096 títulos de quadrilhas nomeadas no Catálogo, não foi encontrada qualquer edição de 353 peças mencionadas nos catálogos das editoras, o que significa cerca de um terço do total. As 2.163 referências em catálogos, posto que um mesmo título pode ter diversas editoras e impressões, indicam o que se compôs, arranjou, publicou e circulou de partituras de quadrilhas – além das localizadas nos acervos – e, o que é mais surpreendente, o quanto se perdeu. (ver Tabela 1)

As diferenças quantitativas dos acervos se devem a fatores peculiares a cada biblioteca, como, por exemplo, o seu tempo histórico, a história de sua formação e organização, o perfil do acervo – se especificamente musical ou não –, seu idealizador, local e época de sua criação, aquisições ou incorporações de coleções particulares, condições de guarda e registro, enfim, diversas variantes que possibilitaram ou não a guarda das partituras.

A pesquisa sobre os compositores, para situá-los em tempo e espaço, configurou-se tarefa árdua, porque muitos autores de quadrilhas só se dedicaram aos gêneros de música para dança, sem ter conquistado notoriedade no meio musical, ficando, conseqüentemente, ausentes das obras de referência. Os “desconhecidos” são em quantidade significativa, e o desvelamento de suas vidas certamente possibilitaria a escrita de uma outra história da música brasileira.

Foram muitos os compositores brasileiros e estrangeiros que se dedicaram à composição de quadrilhas. Um olhar comparativo do repertório de dança de salão no século 19, guardado nos acervos visitados, mostra que as polcas, valsas e quadrilhas se constituem nos gêneros mais representativos da época.

Embora fosse desejável situar todos os compositores apontados no Catálogo das quadrilhas, existem muitos deles, brasileiros e estrangeiros, sobre os quais se fez meramente a aproximação de seu período de vida, sem se ter condições de balizá-lo, e outros sobre quem não se obteve qualquer referência. Sendo assim, os números referentes a compositores que apresento a seguir não devem ser consideradas absolutos. Englobam au-

Distribuição das partituras das quadrilhas nos acervos públicos da Cidade do Rio de Janeiro	
Musca da Inauguração e do Som	212
Biblioteca Nacional (Dinam e Diória)	210
Centro Cultural do Bunge de Brasil (CMMMA)	195
Biblioteca Alberto Nepomuceno, EMUFRJ	62
Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros	21
Biblioteca Pernambuco de Oliveira, UNIRIO	7
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	4
Museu Histórico Nacional	3
Total	714

Tabela 1

Número de compositores encontrados no Catálogo de quadrilhas	
Brasileiros	251
Estrangeiros	
Franceses	76
Italianos	19
Portugueses	9
Austriacos	9
Alemães	7
Chilenos	2
Ingleses	2
Argentino	1
Belga	1
Espanhol	1
Subtotal (estrangeiros)	127
Total	378

Tabela 2

ttores encontrados nas obras de referência, aqueles que acredito ter a nacionalidade apontada, de forma hipotética, apoiando-me, em alguns casos, no título e na editora da peça para definir a nacionalidade, e os que nasceram em outro país e se radicaram ou naturalizaram no Brasil. No século 19, a presença estrangeira no país era marcante, como apontam os censos da época. A classe artística era integrada por muitos estrangeiros, em áreas como a arquitetura, pintura, escultura e música, que aqui viveram até a morte. (ver Tabela 2)

Desses 378 compositores, cujas partituras aqui circulavam, são brasileiros natos ou estrangeiros radicados 251, parte significativamente maior (quase o dobro) do que a do conjunto de autores estrangeiros (127) que tiveram suas obras conhecidas no país graças à importação de partituras ou a reedições nacionais. Dentre estes últimos, destacam-se os franceses, cujo número (76) é maior do que a soma dos nascidos nos demais países mencionados (51).

Apesar de, naquela época, a criação musical ser uma atividade prioritariamente masculina, o Catálogo marca a presença de 19 mulheres compositoras (ainda que, por vezes, de só um título) que romperam o limite do familiar e se projetaram no comércio editorial: 14 residentes no Brasil e cinco estrangeiras, algumas possivelmente francesas, de acordo com as poucas informações levantadas. (ver Tabela 3)

O levantamento apontou 26 quadrilhas compostas por mulheres: 19 partituras localizadas (P) e sete menções obtidas nos catálogos das editoras (C). Das 19 compositoras só foram encontrados dados referentes a Amélia Augusta da Silva, Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Chiquinha Gonzaga), Condessa Rafaela Rozwadowska e Maria Cândida de Sepúlveda e Silva.

Contrastando com o título único da quase-totalidade das compositoras, o Catálogo aponta compositores que se dedicaram ao gênero deixando vasto repertório de quadrilhas, como os estrangeiros Philippe Musard (“O Rei das Quadrilhas”), Johann Strauss Filho (apesar de ser considerado o “Rei da Valsa” o catálogo de suas obras apresenta muitas quadrilhas), seguidos de Joseph Jean Baptiste Laurant Arban e Jules Louis Olivier Métra. Entre os brasileiros destacam-se Henrique Alves de Mesquita (o nosso Rei das Quadrilhas), o grande músico chorão Joaquim Antônio da Silva Callado, Francisco Luiz da Silveira Rebello (F. L. da Silveira) e Miguel Apolinário de Vasconcellos (assinava com o pseudônimo V. Leugim),

Compositoras	Quant.
Adelaide Claudel (?) FR?	1 (C)
A. Meyer (1840?-1900?) BR?	1 (P)
Amélia Augusta da Silva (? - 1890) BR	1 (C)
Anna Carolina de Lima (?) BR?	1 (C)
Antonia Tissot (?) FR?	1 (P)
Cândida Francisca de Andrade (?) BR	1 (P)
Claire Bercieux (?) FR?	1 (P)
Elisa Guerreiro (?) BR	1 (C)
Ernestina Índia do Brazil Guimarães (?) BR	3 (P)
F. Grossard (?) FR?	1 (P)
Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935) BR	5 (P)
Francisca Xavier (?) BR?	1 (C)
Guerin, Comtesse (?) BR?	1 (P)
Ludovina Villas-Bôas, (?) BR?	1 (P)
Maria Cândida de Sepúlveda e Silva (c. 1837-1886) BR	1 (P)
Maria do Carmo Figueiredo Santos, (?) BR?	1 (P)
Rafaela Rozwadowska, Condessa (c. 1840-após 1886) BR?	1 (C)
Rosina Schroeder dos Santos, (?) BR	1 (P), 1 (C)
Soledad Gonzalez.(?) ES?	1 (P)

Tabela 3

este último, “ilustre compositor desconhecido” sobre o qual não se encontra referência nos dicionários musicais e nas histórias da música brasileira.

A relação dos autores com maior quantidade de quadrilhas – soma das partituras encontradas nos acervos e das menções nos catálogos das editoras – encontra-se na tabela 4.

Essa relação, porém, talvez se mostrasse diferente caso fosse possível identificar todos os compositores de 141 quadrilhas cujas autorias foram omitidas nos

catálogos e partituras encontrados.

É difícil saber a data precisa em que uma quadrilha foi composta e publicada, pois raramente essas informações aparecem na partitura, demandando procedimentos de pesquisa nem sempre bem-sucedidos. Como são poucos os autores que possuem catálogo de suas obras, e muitos deles são desconhecidos, tornou-se impossível esclarecer a data das composições, o que apontaria a incidência da quadrilha no decorrer do tempo e sua importância no mercado editorial.

Estrangeiros	Quant.	Brasileiros	Quant.
Olivier Métra (1830-1889)	24	F. L. da Silveira (1840?-1890)	20
Arban (1825-1889)	29	Joaquim Callado (1848-1880)	23
Johann Strauss (II) (1825-1899)	31	Miguel de Vasconcellos (c. 1886)	28
Philippe Musard (1793-1859)	32	Henrique de Mesquita (1830-1906)	33

Tabela 4

De qualquer modo, pelo período de vida dos autores aqui destacados, nota-se que, com exceção de Musard, eles compuseram quadrilhas a partir do segundo ou terceiro quartéis do século 19, o que aponta a importância do gênero no Brasil a partir de então, expressa na quantidade de peças editadas.

Quanto à data exata da publicação de algumas peças, uma fonte possível de sua descoberta seria a petição encaminhada pela editora solicitando o registro dos direitos autorais, muito embora o Catálogo de quadrilhas contenha peças, em sua maioria, compostas antes da promulgação da Lei dos Direitos Autorais, de primeiro de agosto 1898. Essa fonte torna-se, então, menos relevante porque as composições de quadrilhas começam a declinar no final do século, sendo raras as solicitações de registro de peças inéditas, e o comércio editorial se direciona para a reimpressão de quadrilhas já constantes dos catálogos das editoras.

Foram compostas em maior quantidade quadrilhas para piano e, em menor proporção, para piano a quatro mãos, flauta, banda de música e orquestra. As partituras podiam visar a diversos objetivos:

1. Partituras para acompanhar a dança – associadas à coreografia realizada durante o baile [a coreografia aparece impressa na partitura] por vezes a mencionam.

2. Partituras desvinculadas da realização coreográfica, como peças musicais independentes.

3. Partituras inseridas nas peças teatrais, em cenas determinadas pelo au-

tor, com indicação da cena ou do texto teatral.

4. Partituras para execuções públicas ao ar livre, podendo ou não estar associadas à dança.

A grande quantidade de títulos de quadrilhas publicadas no decorrer do século 19 propiciou que intérpretes de ambos os sexos e de diferentes segmentos sociais as interpretassem em muitos contextos. Eles colaboraram na divulgação e fixação da quadrilha como um importante gênero dos Oitocentos, contribuindo assim para a sua longevidade junto à população residente na Cidade do Rio de Janeiro.

À guisa de conclusão

A quadrilha é uma dança de vida longa. Dança de grupo, integrada por pares, homens e mulheres, objetivando o lazer e a integração social dos dançarinos, irradiou-se por muitos países ocidentais, passando por processos de transformações como eliminação, substituição e absorção de elementos coreográficos e musicais, criando um *bric-à-brac* que nunca parou de mudar.

Ensinada pelos mestres de dança nos salões das elites brasileiras, a quadrilha rapidamente se popularizou, com a ajuda do comércio de partituras impressas no país e no exterior, por sua presença no teatro musicado e pela execução dos músicos populares que a aprenderam “de ouvido” e a divulgaram pela cidade. Sua longevidade deve-se ainda aos compositores brasileiros da segunda metade dos Oitocentos que recriaram a quadrilha,

em contínuo processo de hibridismo musical.

Na década de 1860, portanto, cerca de 20 anos após a publicação no país das primeiras quadrilhas, como as quatro que integram *A Coroação de S. M. I. D. Pedro 2º*, em 1841, surge a designação “quadrilha brasileira”, que aponta para uma forma de composição musicalmente diferente daquela vinda da Europa, sem obedecer ao formato da quadrilha francesa. A partir de então, e cada vez mais, as quadrilhas compostas no país estão impregnadas de gêneros oriundos do exterior ou configurados no país e que aqui se misturaram – polca, habanera, fadinho, marcha militar, valsa, modinha, lundu e maxixe –, em permanente diálogo de culturas.

Da quadrilha francesa foi mantida a forma suíte, com as cinco figuras nos compassos binário simples e composto, as frases curtas e os padrões que se repetem, e cada figura possuindo, de modo geral, 24 ou 32 compassos. A brasilidade se expressará no ritmo, movido e contramétrico, resultado da criatividade de nossos compositores, que incorporaram elementos musicais de diferentes etnias, tornando a quadrilha mais divertida e atualizada com o gosto da sociedade.

Com a chegada de novas danças ao país, as já conhecidas pela sociedade não foram imediatamente abandonadas, havendo por alguns anos sobreposição, e não substituição de umas pelas outras, conforme se vê nos programas impressos nos carnês de baile e na literatura sobre a dança de salão. No avançar do século 20, as danças oitocentistas, por

tanto tempo apreciadas, desaparecem paulatinamente dos salões da cidade, mas algumas não são esquecidas pela sociedade e se tornam tradicionais. Foi o que aconteceu com a quadrilha, que se transformou e migrou para o ciclo junino.

NOTAS

¹ O banco de dados foi desenvolvido graças ao apoio do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, sob a direção de Claudia Marcia Ferreira, local onde Guilma e eu trabalhávamos. Essa instituição possibilitou, durante o ano de 1995, os estudos da fase inicial da pesquisa.

² Designo como “álbum de família” a reunião de partituras de autores, gêneros e edições diversas, agrupadas por seu dono, que manda encaderná-las com capa resistente formando um volume. A encadernação servia para proteger as partituras dos danos do uso e facilitava o manuseio das peças. Eram muito comuns nos lares brasileiros do século 19 e na primeira metade do 20.

³ Tinhorão, 1998.

⁴ O carnê de baile era um acessório indispensável de propriedade das damas que o levavam para o baile nos salões elegantes da cidade ou recebiam no local da festa, mas homens também podiam receber carnês. Trata-se de cademinhos, semelhantes aos encontrados em Paris, confeccionados em materiais e formatos variados – em papel-cartão, revestido de tecido, capa de madreperla, tartaruga ou marfim, nas formas retangular, quadrada, de leque ou de uma lira –, podendo existir ilustrações e vir anexado um pequeno lápis. Na capa

do camê constava impresso o local, a data e, quando necessário, o motivo do evento.

⁵ Ver camê de baile do acervo do *Museu do 1^o Reinado*, no Rio de Janeiro.

⁶ Hamond, 1984.

⁷ Id., *ibid.*. No texto original referente ao dia primeiro de agosto de 1825: “*We did not remain long, as the night was unfavorable but left the young folks dancing a quadrille and cantered home*”. Em 16 de agosto de 1825: “*(...)After we had finished our meal a la française we found on retiring to the drawing room a host of French Officers and the usual ladies faces that I have seen every where since I have been there – They had quadrilling and waltzing (...)*”. Agradeço às pesquisadoras Maria Inez Turazzi e Laura Pessoa, que me possibilitaram o acesso aos originais de Hamond, que pertencem ao Museu Imperial de Petrópolis – Casa Geyer.

⁸ François Ferdinand Philippe Louis Marie D’Orleans, que se casou com Dona Francisca, irmã mais nova de Pedro II, em primeiro de maio de 1843.

⁹ Hamond, 1984. Dia 20 de fevereiro.

¹⁰ *Jornal do Commercio*, 13 fev. 1847. Agradeço a informação ao professor Felipe Ferreira, coordenador do projeto “Bisnagadas e Mascaradas: os elementos visuais do Carnaval como parte integrante da festa”, que tem o apoio do CNPq e é desenvolvido junto ao Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular do Instituto de Artes da UERJ.

¹¹ Dabadie, 1858. Cheguei a essa fonte graças ao artigo da historiadora Martha Abreu em “Cultura popular e relações de poder nas comemorações do Divino Espírito

Santo no Rio de Janeiro do século 19”. In: *Encontros e estudos*, 9. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2005.

¹² “*Les promeneurs débouchent des rues et se répandent ça et là, bayant à l’illumination, écoutant le bruit infernal des musiciens en plein vent, contemplant les exercices d’Hercule ou les quadrilles licencieux d’une populace en liesse. De dix à onze heures les familles honnêtes se retirent (...)* La fête alors tourne à l’orgie”. (Dabadie, 1858: 14).

¹³ “O Catete, bairro do bom-tom, da elegância, do espírito, da aristocracia – o *faubourg Saint-Germain* do Rio de Janeiro – tinha salões onde ecoavam canções em francês”. (Priore, 2005: 134).

¹⁴ A Assembléia Estrangeira era uma sociedade privada, restrita às pessoas da elite, a primeira grande sociedade promotora de bailes que, em 1835, eram mensais. A sede ficava no Largo do Valdetaro, próximo ao atual Museu da República. A partir de 4 de outubro de 1845 o Cassino Fluminense substituiu em importância a Assembléia Estrangeira. (nota 112 redigida por Paulo Berger, *apud* Hamond, 1984: 89).

¹⁵ Referências encontradas nos camê de baile da segunda metade do século 19, em Pinho (1946: 286) e na seção “Festas e Saraus” do jornal *A Estação*.

¹⁶ *Correio Mercantil*, 13 out. 1866.

¹⁷ Pinho, 1946.

¹⁸ Playford [1651], 1933.

¹⁹ Vega (1987) informa que o maestro da corte francesa Isaac d’Orleans levou a *country dance* inglesa para Paris e a difundiu nos salões, entre 1685-1688, tornando-se ali a mais popular dança do século 18.

- ²⁰ Vega, 1987: 87.
- ²¹ Documento pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
- ²² Raviart, 1998: 8. Agradeço a M^{me} Naik Raviart, ilustre dançarina, professora e pesquisadora francesa, com quem mantive correspondência no decorrer de 2000, pelo envio do texto aqui mencionado, lido durante um colóquio sobre a dança, realizado em Guadalupe em julho de 1998.
- ²³ Raviart, 1998 e Blasis, 1830.
- ²⁴ Lopes, 1885: 184-259; Patrício [1898]; *Arte da dansa de sociedade ou completa...* [1901?].
- ²⁵ Foi impossível precisar o ano das composições, e as datas das editoras são aproximadas.
- ²⁶ Não encontrei as partituras de *Capenga, careca e Cia.* e *Sonora*, somente menção nos catálogos das editoras.
- ²⁷ Ver também *O Boulevard da Imprensa*, revista de Oscar Pederneiras de 1888, composta por João José da Costa Junior (Juca Storoni) (1868-1917) e publicada pela Buschmann & Guimarães (1881-c.1897).
- plus reculés jusqu' a nos jours.* Tradução de Paul Vergnaud. Paris: Librairie Encyclopédie de Roret, 1830.
- DABADIE, F. *À travers l' Amérique du Sud.* Paris: Ferdinand Sartorius, 1858.
- HAMOND, Graham Eden. *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond.* Rio de Janeiro: Editora JB, 1984. Trad. de Paulo F. Geyer.
- LOPES, A. *Novo methodo de danças de salão ou O verdadeiro guia das danças modernas.* Porto: Papelaria e Typ. Azevedo, 1885.
- PATRÍCIO, Alvaro Dias. *Novíssimo e completo manual de dança: tratado theorico e pratico das danças de sociedade.* Rio de Janeiro: Paris: H. Garnier, [1898].
- PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado.* 2.ed. e 3.ed. São Paulo: Martins [1942], 1946 e 1959.
- PLAYFORD, John. *The english dancing master or, Plaine and easie rules for the dancing of country dances, with the tune to each dance.* Londres: Dance Books [1651], 1933.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTE da dansa de sociedade ou completa e novíssima explicação ilustrada dos passos, marcas, compassos. Rio de Janeiro: São Paulo: Laemmert & C. [1901?].
- BLASIS, Carlo. *Manuel complet de la danse; comprenant la théorie, la pratique et l' histoire de cet' art depuis les temps les*
- PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2005.
- RAVIART, Naik. Les origines du Quadrille. In: _____. *Musiques en mémoire.* Pointe à Pitre: Jasor. 1998 (no prelo). Comunicação feita no Festival Gwo Ka, S^{te} Anne, Guadalupe, em julho de 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

VEGA, Carlos. *El origen de las danzas folkloricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, [1956] 1987.

Rosa Maria Zamith é etnomusicóloga, professora adjunta aposentada da Escola de Música da UFRJ e criadora do Centro de Pesquisa e Documentação da Escola de Música Villa-Lobos.

