



Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i2>

ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

“Na linguagem clara e compreensível do povo”: História e cotidiano politizado nas poesias de lundus (Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX)

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i2.45750>

Silvia Cristina Martins de Souza

Universidade Estadual de Londrina, UEL, Brasil. E-mail: silviamartinsuel@gmail.com

Palavras-chave: história; literatura; política.	“Na linguagem clara e compreensível do povo”: História e cotidiano politizado nas poesias de lundus (Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX) Resumo: Este artigo explora as relações entre história e literatura considerando a literatura um testemunho que pode ser lido, desconstruído e submetido ao mesmo escrutínio ao qual os historiadores submetem outras fontes que lhes permitam ter acesso à compreensão de redes e tensões sociais mais amplas. Nele são utilizadas poesias publicadas no cancionero <i>Trovador: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.. (1876)</i>, com o objetivo de mostrar como seus autores estabeleceram um diálogo entre si e com seus leitores acerca de um assunto candente do seu tempo - o progresso e seus desdobramentos para o cotidiano da sociedade – utilizando-se da literatura como instrumento de intervenção na realidade. A partir desses pressupostos, a experiência histórica vivida por escritores é considerada condição básica de análise, bem como texto e contexto são percebidos como dimensões indissociáveis de um fenômeno mais amplo que é ao mesmo tempo, cultural, econômico, social e político devendo ser abordados em conjunto levando-se em conta suas conexões recíprocas.
Key words: history; literature; politics.	"In the clear and understandable language of the people": History and politicized daily life in the poems of lundus (Rio de Janeiro, second half of the nineteenth century) Abstract: This article explores the relationships between history and literature considering literature a testimony that can be read, deconstructed and subjected to the same scrutiny to which historians submit other sources that allow them to have access to the understanding of networks and wider social tensions. In it are used poetry published in the songbook <i>Trovador: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.. (1876)</i>, with the aim of showing how the authors established a dialogue between themselves and their readers about a burning issue of their time - progress and its consequences for the daily life of the society - using literature as an intervention tool in reality. From these presuppositions, the historical experience lived by writers is considered a basic condition of analysis, as well as text and context are perceived as inseparable dimensions of a broader phenomenon that is at the same time cultural, economic, social and political, and must be approached together taking into account their reciprocal connections.
Palabras clave: historia; literatura; política.	"En el lenguaje claro y comprensible del pueblo": Historia y cotidiano politizado en las poesías de lundus (Río de Janeiro, segunda mitad del siglo XIX). Resumen: Este artículo explora las relaciones entre historia y literatura considerando la literatura un testimonio que puede ser leído, desconstruido y sometido al mismo escrutinio al que los historiadores somete otras fuentes que les permitan acceder a la comprensión de redes y tensiones sociales más amplias. (1876), con el objetivo de mostrar cómo sus autores establecieron un diálogo entre sí y con sus lectores acerca de un tema candente de su tema, en el que se utilizaban poesías publicadas en el cancionero <i>Trovador: colección de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc. tiempo - el progreso y sus desdoblamientos para el cotidiano de la sociedad - utilizándose de la literatura como instrumento de intervención en la realidad. A partir de estos presupuestos, la experiencia histórica vivida por escritores es considerada condición básica de análisis, así como el texto y el contexto se percibe como dimensiones indisolubles de un fenómeno más amplio que es a la vez cultural, económico, social y político, conjunto teniendo en cuenta sus conexiones recíprocas.</i>

Artigo recebido em: 10/12/2018. Aprovado em: 22/04/2019.

Na apresentação ao *Cancioneiro Popular Brasileiro*, o português José Maria Vaz Pinto Coelho fez questão de ressaltar que, ao compilar as partes poéticas de hinos, sátiras e canções que dele constavam, foi movido pelo desejo de contribuir com subsídios para a história do país. A canção com sua “linguagem clara e compreensível do povo”, dizia ele, tinha a capacidade de ensinar “o que debalde procureis em grossos volumes, porque prende em suas rimas feições e sucessos, que escapam ao moralista, ao filósofo, ao historiador (...). Em toda parte é um instrumento de propaganda (...)” (COELHO, 1879, pp. IV-VI).

A forma explícita como Pinto Coelho revestiu a poesia do papel de instrumento de pedagogia e propaganda foi pouco usual nas apresentações deste tipo de publicação, embora em outros cancioneiros possam ser localizados indícios de que estes objetivos também estivessem presentes no horizonte dos que os organizaram e publicaram. No *Cancioneiro de Modinhas Populares*, por exemplo, ainda que a epígrafe “Quem canta/Seu mal espanta!” sublinhe a faceta de diversão e entretenimento, uma observação presente na apresentação aponta para outras intenções. Nela, pode-se ler que moderação e prudência foram os pressupostos que nortearam a escolha das poesias, pois estas deveriam ser apropriadas ao uso da “escola e ao lar doméstico” (SINZIG, 1902, p. V).

História, literatura e política foram temas que andaram de mãos dadas quando o

assunto foi a organização e publicação de cancioneiros. Esta dimensão, contudo, demorou a ser considerada por estudiosos que posteriormente se dedicaram a analisar este gênero de literatura. Restritos aos cânones literários e a preconceitos estéticos, muitos descartaram tais obras e as inseriram no rol de uma literatura “menor” por considerá-las desprovidas de valor artístico e apenas comprometidas com o divertimento e o lazer. Ao assim procederem, não considerou-se que autores e editores delas se utilizaram como peças de ação política, sem que isto fosse de encontro à possibilidade de diversão que tais obras poderiam propiciar.

Na academia, as relações entre história e literatura foram inicialmente exploradas por sociólogos que tenderam a circunscrever o texto ficcional ao quadro histórico no qual o autor vivera e escreva, bem como por historiadores, que se utilizaram da literatura para efeitos ilustrativos ou para dar um toque de descontração e leveza a seus textos (PESAVENTO, 2006, s/n.).

Entre os historiadores, a mudança de perspectiva na abordagem dos textos literários foi uma decorrência das questões levantadas a partir de meados do século XX acerca dos modelos explicativos do real. Nos anos 1970, este deslocamento desencadeou debates dos quais resultou uma tensa discussão sobre as fronteiras entre a história e a literatura, e sobre o “ceticismo historiográfico” relacionado às incertezas acerca do *status* científico do conhecimento histórico (BARROS, 2010, p. 2).

No Brasil, grosso modo estes debates alinharam historiadores em duas vertentes: de um lado, os que consideram que a literatura pode ser tomada como um documento a ser lido, desconstruído e submetido ao mesmo escrutínio ao qual se submete qualquer outra fonte e, de outro lado, os que, aproximando os discursos histórico e literário, não vêem diferenças entre eles, pois consideram a linguagem um sistema fechado, apartado de qualquer intenção e controle subjetivo e, no limite, instituidora da própria realidade.

O presente artigo privilegia as relações entre história e literatura a partir dos pressupostos da primeira vertente. Nele, toma-se como referencial a forma como Edward P. Thompson pensou e utilizou o texto literário como testemunho histórico, isto é, como uma prática ao mesmo tempo discursiva e social que permite ao historiador uma via de acesso à compreensão de redes e tensões sociais mais amplas. Isto significa dizer que a experiência histórica vivida por escritores é condição básica para as análises dos historiadores, assim como texto e contexto são dimensões indissociáveis de um fenômeno mais amplo que é ao mesmo tempo, cultural, econômico, social e político devendo, portanto, ser analisados em conjunto levando-se em conta suas conexões recíprocas (THOMPSON, 1998).

Para atingirmos nossos objetivos, tomamos como ponto de partida uma observação de Roberto Ventura. No seu *Estilo tropical: história cultural e polêmicas*

literárias no Brasil, esse autor observou que as polêmicas literárias travadas no Brasil Oitocentista incorporaram a forma dialógica dos desafios da poesia popular nas quais prevalece um padrão que ele denominou “reflexivo”, definido pelo “caráter de réplica e pela necessidade de revide do adversário” (VENTURA, 1991, p. 146). Como nos desafios da poesia popular, o locutor “se dirige ao *oponente* ou *adversário*, com o objetivo de atingir a comunicação com o *leitor* ou *ouvinte*” [grifos no original] (VENTURA, 1991, p. 148). Esse fenômeno, prossegue Ventura, se manifestou em outros setores da sociedade tais como a política partidária e parlamentar, as lutas entre oligarquias e as relações entre homens livres. Isto se deveu “à ausência ou pouca relevância de instâncias dotadas de legitimidade para regulamentar e disciplinar os conflitos, estabelecendo os seus parâmetros: imprensa especializada, comunidade acadêmica, partidos políticos, aparelho judiciário e policial” (VENTURA, 1991, p. 147-148). O que Ventura identificou e analisou com maestria, enfim, foi a presença de uma determinada cultura política, baseada na oralidade, que se espalhou por diferentes espaços da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX.

Cultura política não é um conceito novo, mas foi com o processo de renovação pelo qual passou a História Política que ele foi retomado e relido pelos historiadores passando a ser utilizado não apenas para pensar os grandes conjuntos de ideias, mas também para

o combate político no âmbito do cotidiano e das coisas miúdas. (GOMES, 2005; RENNÓ, 1998; KUSCHINIR e CARNEIRO, 1999) Com isto alargou-se o conceito de participação política, que passou a abarcar atitudes e comportamentos tradicionalmente afastados do terreno da política com “P” maiúsculo, apontando para a possibilidade de investigação de atividades e formas de pensar de homens e mulheres comuns e suas estratégias para assumir o papel de protagonistas políticos em circunstâncias específicas (SIRINELLI, 1997, p.438).

Levando em consideração estas observações, nos propomos investigar a presença do padrão reflexivo mencionado por Ventura nas letras de alguns lundus publicados no cancioneiro intitulado *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc..* (1876) Nelas, como procuraremos mostrar, os autores estabeleceram um diálogo entre si e com seus leitores acerca do progresso e seus desdobramentos para o cotidiano da sociedade carioca, apresentando diferentes visões sobre o tema e procurando por meio delas intervir na realidade do seu tempo.

Foi na década de 1860 que surgiram no Rio de Janeiro os primeiros cancioneiros ou “ramalhetes poéticos”, como também eram chamados. Comercializados em bazares, livrarias ou lojas de alfarrabistas, de armarinhos e de papel, estas publicações lítero-musicais ofereciam um amplo repertório de poesias para serem cantadas com o acompanhamento de violão ou piano, ou para

serem lidas solitária ou coletivamente em diferentes espaços da vida cotidiana, dos mais “nobres” aos mais “populares”.¹

Impressos em papel barato no formato de brochura, o preço de venda dos exemplares dos cancioneiros variava de 1\$000 a 3\$000, um valor bastante acessível se levarmos em conta que na ocasião podia-se adquirir um jornal por 1\$000 e o preço da entrada mais barata para o teatro era 2\$000.

Os cancioneiros eram direcionados a consumidores tão diversificados quanto o público feminino frequentador das reuniões de salões e saraus e os cantores e trovadores de ruas ou “capadócios”.² Seus repertórios eram compostos por poesias de modinhas, lundus, polcas, recitativos, além de monólogos e cenas cômicas.³ Raros foram os que ofereciam partituras musicais e esta ausência talvez possa ser explicada a partir de dois elementos. De um deles tomamos conhecimento por meio das palavras de Albino Cabral, organizador do cancioneiro *Noites cariocas: coleção de modinhas, lundus, recitativos, monólogos, etc.*

1Por se tratar de uma sociedade com alto índice de analfabetismo, a prática da leitura em voz alta e comunitária foi uma das mais importantes formas de circulação e apropriação de textos na sociedade brasileira oitocentista. (EL FAR, 2004; SOUZA, 2010)

2“Capadocio” era uma expressão utilizada para denominar indivíduos considerados desordeiros ou gatunos, que muitas vezes aparecia associada à figura dos capoeiras.

3Cenas Cômicas são um gênero dramático típico do teatro musicado. Tratam-se de textos curtos de apenas um ato, escritos alternadamente em prosa e verso para um ou mais atores, respeitando algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias conhecidas; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de mágica e a abordagem de assuntos do cotidiano, particularmente os que mobilizavam as conversas entabuladas nas ruas.

Segundo ele, a opção por publicar apenas as poesias das canções baseou-se no fato de que as partituras tornavam a publicação mais onerosa incidindo sobre o preço final a ser pago pelo consumidor (Apud MENCARELLI, 2003, p. 264). E um segundo ponto, que as partituras tinham um nicho de mercado próprio, explorado pelos inúmeros editores de música que se estabeleceram no Rio de Janeiro desde os anos 1840 (SOUZA, 2013, p. 180).

A publicação de cancioneiros no Rio de Janeiro foi parte de um fenômeno internacional mais amplo. Em Portugal, França e Itália essas edições já existiam havia algum tempo e lá, como aqui, revelaram tanto o interesse romântico pelos cantos populares, quanto uma tendência à divulgação da música através do teatro (notadamente o teatro ligeiro) e à veiculação de obras a preços módicos para um público ampliado ⁴ (MENCARELLI, 2003, p.256).

Para o caso brasileiro, gostaríamos de chamar atenção para alguns pontos. Em primeiro lugar, a quantidade de edições destas publicações em disponibilidade a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo no Rio de Janeiro, capital do Império. Raros

foram os cancioneiros dos quais se tem conhecimento que tiveram uma única edição, sendo que alguns tiveram muitas delas, como foi o caso do *Trovador de esquina ou repertório do capadócio*, editado quinze vezes, e do *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, que teve vinte e cinco edições, o que indica a popularidade e os retornos financeiros auferidos com este tipo de publicação. O comércio destes cancioneiros parece ter sido tão lucrativo que houve editor que imprimiu mais de um deles, como ocorreu com J. G. de Azevedo, que publicou *Lyra do trovador*, *Serões fluminenses* e *Trovador brasileiro*. Pedro da Silva Quaresma, por sua vez, chegou a organizar a *Biblioteca dos Trovadores*, composta por nove cancioneiros, todos eles com mais de uma edição (EDMUNDO, 2003, p.453) Mesmo editores mais “elitizados” que se especializaram na publicação de livros caros e escritos por autores consagrados, a exemplo de Garnier e Laemmert, não abriram mão de explorar esta fatia do mercado e publicaram, respectivamente, a *Cantora brasileira* (1878) e o *Cantor de modinhas brasileiras* (1895).

Em segundo lugar, merece destaque a presença das palavras “povo” e “popular” em muitos dos títulos dos cancioneiros, o que nos leva a perguntar qual o significado e a importância a elas atribuídos por editores, autores e organizadores? As pesquisas de Alessandra El Far sobre romances populares no Rio de Janeiro Oitocentista podem ajudar no encaminhamento a uma resposta a essa

⁴Todas as informações sobre cancioneiros foram coligidas em MENCARELLI (2003); ABREU (2004) e FERLIM (2006) De acordo com CHIARADIA (2012), a expressão “teatro ligeiro” começou a ser empregada pelos críticos a partir da segunda metade do século XIX para referir-se a espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles, cenas cômicas ou mágicas. Para aqueles críticos, tais gêneros eram formas simplificadas, realizadas sem quaisquer propósitos artísticos mais elevados, que se opunham ao “teatro sério”, o que significava dizer a dramaturgia voltada para o drama e a comédia de costumes.

questão. De acordo com a autora, os livros para o “povo” não constituíram um gênero literário específico. Eles foram obras produzidas a baixo custo que, ao “invés de delimitar, segmentar, restringir, tinham o propósito de estabelecer um comércio capaz de ampliar, extrapolar, superar as fronteiras econômicas e sociais” (EL FAR, 2004, p. 80). No caso dos cancioneiros, parece ter ocorrido fenômeno similar. Ao serem adaptados a todos os bolsos e paladares literários, eles também acabaram por cruzar fronteiras culturais e sociais popularizando-se e transformando-se, para além de transmissores de ideias e valores, em “mensageiros de relações” postas em funcionamento pelos esforços combinados entre autores, editores e leitores.⁵

Neste artigo privilegiaremos como fontes quatro poesias que constam da segunda edição do cancioneiro intitulado *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.* Por meio da sua apresentação, fica-se sabendo que a primeira edição esgotou-se em função do acolhimento e apreço recebidos do público dos quais, concluía o editor, ele era digno,

pois que em nenhum outro ramallete poético, e por tão cômodo preço, se encontram reunidas mais variadas e coloridas flores, tanto brasileiras como portuguesas.

Levado, pois, pelo desejo de agradar aos amadores deste gênero de poesia popular, resolvemos fazer esta nova edição, valendo-nos de todos os recursos para que ela seja em tudo digna do publico ilustrado.

Oxalá que este trabalho corresponda aos nossos bons desejos. (TROVADOR, 1876, p. s/n)

A primeira edição do *Trovador* saiu entre 1865 e 1866, em quatro volumes organizados por Gualberto Peçanha, Cotrim e Campos, publicados pela Tipografia Cotrim e Campos estabelecida no Rio de Janeiro. A segunda edição foi publicada pela Livraria Cruz Coutinho, também do Rio, chegou às lojas que vendiam livros em 1876, numa versão aumentada composta por cinco volumes com uma média de cento e quarenta páginas cada um.

A Livraria Cruz Coutinho era de propriedade do português Antônio Augusto da Cruz Coutinho, irmão de um conhecido livreiro e editor do Porto de nome Antônio Rodrigues da Cruz Coutinho. As relações de parentesco entre os dois, bem como a proximidade linguística e cultural entre os consumidores de suas obras, facilitaram a vinda de livros de Portugal para o Brasil, traduzidas do francês, mas, sobretudo, originais portugueses. Com o passar do tempo, porém, Cruz Coutinho começou a publicar originais em português de escritores portugueses e brasileiros (BERGER, 1984, p. 119).

As poesias selecionadas para este capítulo foram *Estamos no século das Luzes* (vol.1), *Espanta o progresso* (vol. 1), *O século do progresso* (vol. 3) e *O progresso do país* (vol.4). Todas elas foram escritas para serem cantadas com melodias de lundus, o que é uma informação interessante, pois sugere que a escolha deste gênero musical pelos autores não foi fortuita.

⁵A expressão “mensageiros de relações” é tomada de empréstimo a DAVIS, 1990, 159.

Na música brasileira, lundu é uma palavra que pode ser utilizada para denominar um tipo de dança popular; um tipo de música de salão e também um tipo de canção folclórica (SANDRONI, 2001). Antes de serem popularizados pelo teatro, os lundus foram dançados e cantados em festas ou encontros informais nas áreas rurais e urbanas. Para sua disseminação em espaços mais “nobres”, contribuíram as peculiaridades performáticas da dança e a forma como suas poesias exploravam assuntos que chamavam a atenção da população, invariavelmente permeadas por um tom de ironia e humor (ABREU, 2004; MENCARELLI, 2003). Levando em conta estes elementos, somos levados a sugerir que, ao escolher este gênero musical como acompanhamento para suas poesias, aqueles autores consideraram apropriada a fórmula tradicionalmente utilizada nas poesias dos lundus para passar suas ideias e alcançar receptividade entre seus leitores, ouvintes e/ou cantores.

A poesia de *Espanta o progresso* é de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, e a música de José Joaquim Goyano.⁶ Teixeira e Souza nasceu da união entre um português e uma descendente de africanos. Em função da situação econômica precária de sua família, cedo ele abandonou os estudos e adotou a profissão de carpinteiro, que exerceu no Rio por algum tempo. Órfão de pai e mãe aos vinte anos, Teixeira e Souza voltou a estudar com o

cirurgião e poeta Inácio Cardoso da Silva, professor em Cabo Frio, tendo se transformado romancista, poeta e autor de letras de modinhas e lundus. Nestas últimas, ele contou com Francisco de Paula Brito, dono do jornal *A Marmota*, e J. J. Goyano, como um dos seus parceiros mais constantes. Goyano foi um compositor e violinista mineiro que atuou na orquestra do teatro São Pedro de Alcântara (1843) e na da Capela Imperial (1843-1849) (VASCONCELOS, s/d, p.90). Ele também escreveu uma peça teatral denominada *Ária do pequeno mestre à polca*; compôs a valsa *O casamento e a mortalha no céu se talha*; foi professor de música do Imperial Colégio Pedro II e do Colégio Marinho; diretor de coros da Ópera Nacional e trabalhou por algum tempo como músico na orquestra da companhia do Teatro Ginásio Dramático (SOUZA, 2010).

O século do progresso é de autoria de Adeodato Sócrates de Mello, personagem sobre o qual só foi possível saber que morreu em 1868, solteiro, aos vinte e cinco anos, vitimado por uma tuberculose. (*DIÁRIO DO POVO*, 31 de julho de 1868). Seu nome aparece como autor de outras poesias publicadas neste mesmo cancioneiro e n`*A cantora brasileira*, o que nos leva a pensar que ele gozou de algum reconhecimento como poeta.

O progresso do país foi escrito por Antônio Rodrigues Duarte, um português que chegou ao Brasil ainda criança e se transformou em pintor e desenhista de pinturas históricas e ambientais. Duarte formou-se na

⁶Este lundu também foi publicado em outros dois cancioneiros: *Cantora brasileira* (1878) e no *Cantor de modinhas brasileiras* (1895).

Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de Vitor Meirelles, e também cursou a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, na qual foi discípulo de Jean-Léon Gérôme. Com suas obras, ele participou do Salão de Paris, de 1877, e da Exposição Universal de Paris, de 1878 (PRIEDOLS, STORI e SANCHEZ, 2010). As incursões de Duarte na poesia foram esporádicas, pois sua atuação principal foi como pintor e desenhista.

Por fim, os lundus *Estamos no século das luzes* e *O século do progresso* foram publicados sem autoria. *Estamos no século das luzes* traz apenas a informação de que foi escrito em homenagem ao “falecido João Rodrigues Proença”, colaborador da *Revista Luso-brasileira*, editada no Rio nos anos 1860 e dedicada a conteúdos de Geografia, Matemática, Poemas, Contos e Música.

No *Trovador*, apenas as letras dos lundus *O século do progresso* e *O progresso do país* trazem indicação das melodias com as quais deveriam ser cantadas: o primeiro, com a música do lundu *Estamos no século das luzes*, e, o segundo, com a música do lundu *O Telles carapinteiro*, dos quais não existem partituras. Estas indicações sugerem a circulação de muitas melodias por transmissão direta, através de serestas, salões ou palco, o que provavelmente contribuiu para torná-las apreciadas a ponto de comporem um repertório cantado e decantado em várias partes do país, bastando uma alusão a seus títulos para que fossem rapidamente identificadas pelos contemporâneos.

As informações coligidas sobre os autores destas poesias, ainda que esparsas e fragmentadas, podem nos ajudar a elaborar algumas considerações. Percebe-se que, apesar de alguns deles terem participado do mundo cultural do Rio, a exemplo de Teixeira e Sousa, Adeodato Sócrates de Mello, Antônio Rodrigues Duarte e J.J. Goyano, não chegaram a exercer atividades que lhes dessem retornos financeiros significativos. Isto, por sua vez, indica um ponto de aproximação entre eles e outros homens que, apesar de terem uma educação formal, estavam mais próximos das camadas menos favorecidas da população, o que pode ajudar a entender a forma como trataram certos temas nas suas poesias.

Quanto à autoria anônima, sem dúvida ela cria um obstáculo real ao historiador, que deve, contudo, trabalhar com a possibilidade de certas poesias serem fruto de criação coletiva ou tão conhecidas a ponto de dispensarem maiores apresentações. Mesmo neste caso, também, o tratamento dado por seu(s) autor(es) aos temas serve como um indicativo de visões de mundo que os aproximavam do público que procuravam atingir.

“Progresso” e “luzes” são, como se pode observar, palavras recorrentes nos títulos destes poemas o que, no entanto, não chega a surpreender. Desde que, na primeira metade do século, o Rio se tornou a capital política, econômica e cultural do Império, essas palavras circularam em várias instâncias da sociedade e em diversos suportes materiais, notadamente nos periódicos. Nestes, a noção

de progresso aparecia quase sempre associada à metáfora da “luz”, numa explícita alusão ao papel à época atribuído à imprensa. Esta noção foi explorada ao limite por homens de letras que atuavam em jornais, os quais se autoatribuíram a tarefa de contribuir para retirar a sociedade do “obscurantismo” de idéias no qual a consideravam imersa.

As noções de “progresso” e “luzes” se tornaram mais recorrentes, contudo, a partir dos anos 1850, momento definido por Sérgio Buarque de Holanda como de “febre de reformas” (HOLANDA, 1971, p. 42). De fato, a década de 1850 significou um momento emblemático na história do império brasileiro. Produto de dois gabinetes conservadores, este período ficou conhecido pelo nome de Conciliação. De acordo com Maria de Fátima Gouvêa, inaugurada em 1853 pelo Marquês de Paraná, a política da Conciliação deixou de lado os rótulos dos partidos políticos como forma de demonstração da estabilidade político econômica do país, (GOUVÊA, 2008, p. 27) e deu início a um tempo de trégua entre eles, instaurando um clima de tranquilidade que permitiu o enfrentamento de questões políticas importantes para o futuro do império, particularmente o fim do tráfico de escravos e a promulgação da primeira legislação fundiária do país.

Tratando-se de uma atividade essencial para a sociedade, o encerramento do tráfico negreiro liberou uma quantidade significativa de recursos que passaram a ser investidos em diferentes setores e atividades. O fim do

tráfico também coincidiu com o aumento do preço do café nos mercados estrangeiros, levando a um clima de otimismo com a prosperidade financeira do Império, que já baseava o grosso da sua economia na produção e exportação desse produto.

Datam também desta época, o êxito da política brasileira na região do Prata e o início de uma política de atração de imigrantes europeus, embora esta última não tenha atingido de imediato o objetivo de suprir as necessidades de braços para a lavoura (HOLANDA, 1971).

Foi, sobretudo, no Rio de Janeiro, que mudanças significativas foram introduzidas a partir desta década, dela disseminando-se para o restante do país. A partir de 1853 foram construídas as primeiras estradas de ferro, linhas telegráficas e de navegação, e a primeira linha de transporte coletivo movido à tração animal. A iluminação a gás chegou à cidade, assim como cresceu o número de estabelecimentos de instrução e divertimento público. Tomando como modelo a Paris do século XIX, várias modificações foram realizadas no espaço físico da cidade: prédios suntuosos foram levantados; avenidas abertas; confeitarias, jardins e passeios públicos inaugurados.

Todas estas mudanças materiais levaram a uma modificação de hábitos e comportamentos numa população cujas elites pretendiam imitar nos trópicos as sociabilidades das cortes e *boulevards* europeus, ainda que todos estes sinais de

progresso convivessem com a realidade da escravidão, que se espalhava por toda parte, marcando as ruas da Corte com cores, falares, cantares e costumes africanos.

Mas este foi também um período de muitas crises, sendo uma das mais significativas a falência da casa bancária de Antônio José Alves Souto, também conhecida como Quebra do Souto (1864), que afetou a economia do Império e o cotidiano da população da Corte e das províncias, com o aumento do custo de vida e dos preços dos alimentos. A situação agravou-se ainda mais com eclosão da Guerra do Paraguai, dois meses após a bancarrota dos bancos, pois o conflito exigiu financiamentos para cobrir despesas vultosas num orçamento já deficitário, elevando a inflação ao maior índice atingido desde o começo da década.

À parte isso, e de acordo com José Murilo de Carvalho, a política inaugurada com a Conciliação levou à formação de um Ministério

que incluía jovens conservadores recém-saídos dos arraiais liberais, assim como um liberal histórico, Limpo de Abreu. Mas o principal esforço de abertura para os liberais veio na proposta de reforma eleitoral. Eram dois os aspectos principais da proposta: a introdução do voto distrital e as incompatibilidades eleitorais. As incompatibilidades eram tentativa de reduzir a influência do governo nas eleições, de evitar que a Câmara fosse dominada por funcionários públicos, sobretudo juizes (...) O voto distrital tinha o propósito claro de quebrar o monolitismo das grandes bancadas provinciais e permitir a representação das facções locais (...) o voto distrital daria mais força aos chefes locais em detrimento dos chefes nacionais dos partidos e em detrimento dos presidentes

de província, permitindo maior diversidade de representação e maior autenticidade de representantes (CARVALHO, 1996. p. 364).

Com isto, conclui Carvalho, a elite conservadora começou a conviver com o temor de uma maior representatividade da população nas eleições, bem como com a apreensão da subida de profissionais liberais e de lideranças locais ao poder.

As visões sobre estas transformações e seus desdobramentos, que circularam naquele contexto, foram diversificadas. O romance *A carteira do meu tio* (1855), de Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, oferece uma sátira à política instituída pela Conciliação, na qual os interesses individuais se sobrepunham aos coletivos em nome do progresso e dos melhoramentos materiais. Nos folhetins da série “Ao correr da pena”, publicados no *Correio Mercantil* (1854-1855), José de Alencar associou o aparecimento das máquinas de costura e linhas de trens a sinais de progresso e à inserção do país no rol das nações ditas civilizadas. Nas cenas cômicas *Os poetas dos séculos das Luzes* (1861) e *Progresso e mais progresso!* (1864),⁷ o progresso e as “luzes” do século foram utilizados para ridicularizar ações duvidosas e reprováveis de personagens historicamente

⁷Cenas cômicas são textos dramáticos em um ato, geralmente monólogos, escritos em tom paródico ou satírico em torno de assuntos do cotidiano. Ver SOUZA, 2010. Os pareceres de censura a estas cenas cômicas encontram-se depositados na Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro, sob os números de chamada I-8,19,54, n. 2 e I-8,25,75, respectivamente. O Conservatório Dramático Brasileiro foi o órgão oficial de censura do império.

identificáveis pelos espectadores que tomavam assento nos teatros. Também nos periódicos diferentes visões foram divulgadas, como no jornal *A Marmota* de 10 de julho de 1860, que publicou na sua primeira página a “canção popular” *O progresso vai avante!*, cujos versos diziam: “O progresso vai avante!/O povo porém recua:/Fome, sede, peste e frio/Fazem que durma na rua!”⁸

A poesia do lundu *Estamos no século das luzes* apresenta mais uma visão sobre o progresso e seus desdobramentos em disponibilidade naquele contexto, como se pode observar pelos versos reproduzidos abaixo:

Estamos no século das luzes,
Já não há que duvidar;
Temos paz por toda parte
Para nos alumiar.

A,E,I,O,U
Vamos todos aprender
Já se ensina de repente
Sem as letras conhecer
(refrão)

.....
Temos estradas de ferro
Para mais depressa andar,
Todos hão de correr tanto
Que por fim hão de cansar. (refrão)

.....
Já temos grandes teatros,
E a empresa quer crescer;
Estamos num céu aberto,
Isto, sim é que é viver! (refrão)

.....
Os estrangeiros se empregam
Nessa nova exploração;
Nada tendo de fortuna
Vem ganhar um dinheirão. (refrão)

.....
Nacionais de boca aberta,
Nada tendo que comer,

⁸Outras referências à presença das palavras “progresso” e “luzes” podem ser localizadas neste mesmo jornal, em poesias publicadas nos dias 11 de março e 5 de agosto de 1859.

Como boi de canga às costas
Caladinho há de morrer. (refrão)
.....
(*TROVADOR*, 1876, vol.1, pp.75-7)

Chama atenção, nestes versos, a forma como seu autor construiu uma crítica irônica a um tempo que, na sua visão, prometia benefícios para todos, mas que, na prática, privilegiava apenas os “estrangeiros” em detrimento dos “nacionais”, frustrando as pretensões destes últimos, crítica esta perceptível na sua alusão às companhias teatrais.

O sucesso alcançado pela introdução do teatro ligeiro na Corte, pela companhia francesa do Alcazar Lírico, estimulou outras empresas a se especializarem em gêneros musicais, empresas estas que eram dirigidas por estrangeiros na sua grande maioria portugueses. A descoberta da cena como um negócio não apenas levou ao aumento do número de casas de espetáculos no Rio, como atraiu levas de imigrantes de diversas nacionalidades e origens sociais os quais, em busca da alta lucratividade do setor (a despeito do seu alto risco), nele procuravam se estabelecer e encontrar retornos financeiros, fama ou ao menos sobrevivência.

A ausência de investimentos de brasileiros nesta área foi fartamente criticada, sobretudo porque, a partir da percepção de alguns, criava obstáculos reais à emergência de um teatro “nacional” (MENCARELLI, 2003, pp. 283-4). A menção à presença massiva de estrangeiros neste setor chegou mesmo a constar do Relatório do Império do Brasil para

a Exposição Universal de 1873, realizada em Viena, que dizia que artistas “líricos, franceses e italianos, ou dramáticos franceses, italianos e espanhóis (...) aportam frequentes vezes ao Rio de Janeiro, graças à facilidade e rapidez das comunicações transatlânticas, e aparecem na cena dos teatros desta cidade”. Esta alusão vinha acompanhada de uma advertência sobre a necessidade de investimentos de brasileiros no setor, bem como de iniciativas do governo para “organizar o teatro brasileiro e ergue-lo ao nível da civilização do Império” (*O IMPÉRIO DO BRASIL...*, 1873, p. 367).

O século do progresso dialoga com *Estamos no século das luzes*, tanto em termos temáticos quanto formais, pois utiliza de recursos linguísticos e estruturas poéticas semelhantes às deste último:

Hoje tudo neste mundo
Faz a gente se admirar
Coisas novas que aparecem
Que nem sei vos explicar

A,E,I,O,U
Queiram todos conhecer
Estas coisas que aparecem
Para o povo entreter.
(refrão)

.....
Hoje tudo é caso novo,
Faz a gente admirar,
Há também suas coisinhas
Que nos faz bem espantar.
(refrão)

Como seja a dura ordem,
Que se deu sem olvidar,
A nosso povo coitadinho,
Para a guerra já marchar (refrão)

.....
Já não pode a humanidade
Seu passeio desfrutar!
Pois encontra quem lhe diga
Tenha a vontade de escutar. (refrão)

O senhor traz seu documento,
Que ele livre assim da praça?

Se não traz resposta já,
Pois nos serve bem a caça. (refrão)

Diz o pobre coitadinho,
Eu só vim a passear
Não sabia se os senhores
Tinham ordem de caçar. (refrão)

.....
O governo assim me manda,
Vá cumprir o seu dever,
Recrutando os pobrezinhos
Que não tem de quem valer (refrão)

Cá os ricos eu não mexo,
Tenho medo de sofrer
De seus pais atrevimentos
Que me podem ofender (refrão)
(*TROVADOR*, 1876, vol. 3, pp. 96-100)

Os versos deste lundu são também uma crítica ao progresso só que a partir de outra faceta negativa sublinhada por seu autor: os desdobramentos do conflito com o Paraguai para os segmentos mais empobrecidos da população, nos quais o governo imperial recrutava os combatentes para comporem os Corpos de Voluntários.

O recrutamento de combatentes ocupou fartamente as páginas dos jornais da Corte e das províncias, sobretudo após 1865, momento em que a população tornou-se refratária aos apelos de patriotismo aos quais atendera no início do episódio alistando-se voluntariamente no exército. Com isto, começaram a aparecer denúncias de ilegalidade no recrutamento em nome do qual se estaria “caçando” indiscriminadamente indivíduos, até mesmo quando eles desfrutavam de momentos de lazer, o que transformou o termo “voluntário” em motivo de chacota nacional (SOUZA, 2014).

Neste lundu, tais denúncias aparecem na fala de personagens que, embora não sejam

nominados, devem ter sido facilmente reconhecidos por aqueles que leram ou cantaram seus versos e, quem sabe, riram com eles: as autoridades locais - inspetores de quarteirão, subdelegados e delegados -, às quais o governo delegava a função de “recrutar os pobrezinhos”.

Para além desta crítica, outra emerge destes versos quando seu autor associa o recrutamento forçado à lógica de dominação que regia aquela sociedade, delineada e equilibrada por uma complexa rede de relações pessoais de dependência. Esta associação encontra-se implícita na comparação entre o destino dos “pobrezinhos” que eram “caçados”, por não terem um padrinho que os protegessem, e os ricos, com os quais não se deveria “mexer”, por serem beneficiados por relações familiares e de poder. Na visão deste autor, portanto, os critérios do recrutamento diziam respeito a uma hierarquia a partir da qual menores eram as chances de um indivíduo ser recrutado quanto melhor fosse sua situação social.

Espanta o progresso apresenta mais uma versão sobre este mesmo tempo de mudanças ao qual vimos nos referindo:

Espanta o progresso
Dessa nossa capital,
Decresce o bem por momento
Cresce a desgraça e o mal!

A carestia de tudo
De grande já não tem nome,
O pobre morre de fome
De miséria e de trabalho.

Em belos carros
O rico corre,

O pobre morre
Sem que comer;

Tudo é sofrer
Para a pobreza
Só a riqueza
Vive contente

Mortal que vive
Do seu trabalho
Não tem um canto
Para agasalho.
(TROVADOR, 1876, vol. 1, pp. 67-70)

Tal como no lundu *O século do progresso*, os versos de *Espanta o progresso* centram-se nas diferenças sociais entre ricos e pobres. Na visão do(s) seu(s) autor(es) anônimo(s), estas diferenças faziam com que os pobres, a despeito de viverem do trabalho morigerado, se tornassem vítimas indefesas da miséria, da carestia e da fome, sem contar com um “canto” para “agasalho” onde pudessem se remediar, ao passo que os ricos eram sempre favorecidos e privilegiados, desfrutando de belos carros, boa comida e vida confortável. Mais uma vez, portanto, o binômio pobreza/riqueza era utilizado para politizar e construir uma leitura crítica da estrutura social vigente em um momento de tensão.

Por fim, vejamos os versos de *O progresso do país*:

O progresso do país
Cada vez aumenta mais,
Temos por toda a cidade
Encanamento p'rá fecais.

Já a Praça do Mercado
Está no século das lanternas,
Pois abriu nos quatro cantos
Um botequim e três tabernas.
Já a rua do Catete
Está-se pondo em grande gala,
Até mesmo a Uruguaiana
Mudou-se p'rá rua da Vala.

Também o grande Rocío
Tem-se posto em grande luxo;

Pois sustenta em cada canto
Um formidável repuxo.

.....

Também se vê pelas ruas
Macacos a tocar pratos,
E Boulevard Carceller
Arrendado aos - *engraxates*

Temos em todos os cantos
Cambistas de loterias,
Temos tocadores de harpas,
Pandeiros e cantorias.
Também temos um invento
P'rá aliviar algibeiras,
E' descuidar-se nas festas,
Dos — bifadores de carteiras.

Temos guerra lá no sul
Que nos veio arrepiar
Portanto faço aqui ponto
T'ê a guerra terminar.
(TROVADOR, 1876, vol.4, pp. 32-4)

Para o(s) autor(es) anônimo(s) deste lundu, o que mais chamava atenção e incomodava era a forma como as supostas “luzes” haviam alterado o cotidiano urbano, introduzindo o país no “século das lanternas”, do qual o embaralhamento social e a inversão das normas seriam as faces mais visíveis. Deste embaralhamento os versos nos dão conta quando criticam a presença de engraxates no Boulevard Carceller, lugar de frequência de pessoas “de bem”;⁹ dos batedores de carteiras, prontos para atacarem

os mais incautos; dos cambistas de loterias ¹⁰; da presença de tocadores de harpas e pandeiros em todos os cantos e ruas, e dos “macacos a tocar pratos”, uma alusão aos homens de realejos que invariavelmente apresentavam-se acompanhados de macacos adestrados para chamar atenção dos passantes (EDMUNDO, 2003, p. 226). Desta forma, pode-se dizer que estes versos eram utilizados para simultaneamente fazer uma crítica às “misturas” entre “desiguais”, condenando-as social e moralmente, e para lamentar a inversão da hierarquização e segmentação tradicionais que o progresso promovia.

A experiência histórica iniciada nos anos 1850 marcou de forma indelével vários setores do Império e o campo da cultura foi um dos que mais debateu as transformações que a “febre de reformas” introduziu no cotidiano da sociedade da Corte. Neste sentido, pode-se dizer que as letras dos lundus aqui analisados, escritas “na linguagem clara e compreensível do povo”, constituem-se um lugar privilegiado para observarmos quão variadas eram as percepções sobre as mudanças vivenciadas naqueles tempos.

Embora vários elementos chamem

⁹ O Boulevard Carceller, ou Calçada Carceller, foi o nome pelo qual ficou conhecida a região da Rua do Ouvidor na qual o francês Carceller estabeleceu sua confeitaria, frequentada pelas elites fluminenses. José de Alencar fez menção a esta região no seu romance *A pata da gazela* e na série de folhetins *Ao correr da pena*, já aqui citada. No seu *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Luiz Edmundo ironizou o fato de que a “Câmara Municipal, um dia, comicamente, mandou que se chamasse ‘Boulevard Carceller’ e que mais lembrava, “em meio à estrumeira e aos molambos da cidade semiafricana de então, uma rua larga de Dacar ou de Luanda, à qual nem faltavam negros sujos e pelitrapos (...)” (EDMUNDO, 2003 p. 326)

¹⁰ Os cambistas foram personagens constantes nas ruas, lojas e portas dos teatros do Rio de Janeiro Oitocentista, nas quais ofereciam bilhetes de loterias que compravam e revendiam até pelo dobro do preço. Suas atividades foram alvo de críticas constantes nos jornais, e quase sempre vinham acompanhadas de cobranças de providências do governo e da polícia. Nelas, alegava-se que as atividades dos cambistas comprometiam a imagem “civilizada” do império, além de produzirem efeitos financeiros negativos para a sociedade. Ver, por exemplo, *O Gosto* de 5 de agosto de 1843; *Diário do Rio de Janeiro* de 26 de junho de 1856 e de 18 de julho de 1858.

atenção nestas poesias, um nos parece particularmente significativo para os interesses deste artigo: a forma como elas expunham o jogo político ordinário que mantinha o delicado equilíbrio de um mundo no qual as complexas relações políticas e sociais eram organizadas por uma hierarquia sustentada pela lógica da dependência. Ele ocupa um lugar central nestas poesias e, mesmo que coubesse ao leitor interpretá-las conforme suas referências e preferências, é digna de nota a intenção dos seus autores em politizar um assunto que atingia homens livres pobres como eles próprios, trazendo-o para o debate público.

A situação social vivenciada pelos homens livres pobres no Império passou a ser analisada por alguns historiadores nos anos 1970. Estes historiadores lhes atribuíram uma espécie de incapacidade atávica de ação, em função da força das relações pessoais às quais estavam submetidos e das quais dependiam para inserir-se socialmente, (FRANCO, 1974, p. 14) definindo uma das linhas de análise sobre o tema que incorporou interpretações que respondiam a uma demanda datada, transformando-se em “verdade” histórica que só passou a ser questionada a partir dos anos 1980.

As poesias destes lundus, no entanto, nos dão conta de outras realidades. Por meio delas, seus autores, eles próprios integrantes da parcela da população submetida às relações paternalistas, puderam passar a seus contemporâneos diferentes visões críticas

sobre assuntos cujos desdobramentos eram incertos, mas certamente muito importantes, pois incidiam diretamente sobre suas vidas e afetavam suas experiências cotidianas, bem como a de outros sujeitos em condições sociais semelhantes às suas, questionando a visão de submissão passiva que uma certa historiografia lhes atribuiu por longo tempo.

Referências

ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular (1880-1950). *Afro-Ásia*, Salvador, vol. 31, 2004.

BARROS, José D`Assunção. História e Literatura: novas relações para os novos tempos. *Contemporâneos. Revista de Artes e Humanidades*, n. 6, maio-out. 2010.

BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro: impressores bibliográficos (1808-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984.

Cantor de Modinhas Brasileiras: coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc, etc. Rio de Janeiro: Laemmert e Cia, 1895, 9ª edição.

Cantor de modinhas brasileiras. Rio de Janeiro: Laemmert e Cia, 1895.

CARVALHO, Jose Murilo de. *A construção da Ordem: a elite política imperial/ Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Relume-Dumará, 1996, 2ª edição.

COELHO, José M. V. P. *Cancioneiro popular brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Carioca, 1879, Volume I. O Império e as regências de 1822-1840.

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os “autores ensaiadores” e o “teatro por

sessões” na Companhia do Teatro São José, p. 1. Disponível em: www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_014.pdf.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Diário do Povo, 1856, 1858, 1868.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERLIN, Uliana. *A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação (Mestrado em História), Unicamp, Campinas, 2006.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ática, 1974.

GOMES, Ângela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel, BICALHO, Maria Fernanda B., e GOUVEA, Maria de Fátima da (orgs), *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

GOUVÊA, Maria de Fátima. *O Império das Províncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2008.

KUSCHNIR, Karina e CARNEIRO, Leandro P., As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia política. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 245, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

MENCARELLI, Fernando A. *A voz e a*

partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese (Doutorado em História) Unicamp, Campinas, 2003.

MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, jul./dez. 2009.

MORAES FILHO, Melo. *Cantares brasileiros. Cancioneiro Fluminense*. Rio de Janeiro: INL, 1982.

_____. *Serenatas e saraus*. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro/Editor, 1902.

O Gosto, 1843.

O Império do Brasil na Exposição Universal de 1873 em Viena D`Austria. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1873.

PESAVENTO, Sandra J.. História e literatura: uma velha nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acessado em: 12/10/2014.

PRIEDOLS, E., STORI, N. e SANCHEZ, P. Memória ambiental brasileira. Paisagens no século XIX. *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”*, 20 a 25/09/2010, Cachoeira/Bahia.

RENNÓ, Lúcio. Teoria da cultura política: vícios e virtudes. *BIB*. Rio de Janeiro, n. 45, 1998.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SINZIG, P. *Cantares brasileiros. Cancioneiro Fluminense*. Leipzig: B. Herder Livreiro Editor Pontifício, 1900.

SIRINELLI, Jean François. Éloge de la complexité. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista*. Londrina: Eduel, 2010.

_____. “Música de todo preço, música barata e música de alto coturno”: história, política e partituras musicais no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. *Revista Saeculum*, João Pessoa, vol. 28, jan/jun. de 2013.

_____. Capenga não forma e Corcunda não perfila: o recrutamento para a Guerra do Paraguai nas letras de lundus, polcas e recitativos. In: BOTELHO, Denilson. (org.). *História e Cultura Urbana: a cidade como arena de conflitos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

THOMPSON, Edwarr. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Trovador: Coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc. Rio de Janeiro: Livraria Popular de A. da Cruz Coutinho Editor, 1876.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, s/d.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.