

XIX: O SÉCULO DO ROMANTISMO MUSICAL

João Costa GOUVEIA NETO*

INTRODUÇÃO

Escrever sobre o Romantismo no século XIX é como se estivéssemos apreciando uma pintura de Caravaggio como *A vocação de São Mateus*, ou a *Paixão segundo São Mateus* de Johann Sebastian Bach. É muito talento, muita inspiração, muita competência em meio a tamanha complexidade de formas, possibilidades e misturas apresentadas por essas peças e o espanto causado vai direto à percepção transformada em admiração, pois tem sentido e fazem sentido, ou não, para quem observa, lê ou ouve e a comunicação artística acontece. A impressão que temos sobre o Romantismo é a mesma. Muitas possibilidades de pensar, sentir, escrever, pintar, cantar, tocar, compor, reger estão à disposição dos artistas, pois, efetivamente, têm concretamente, no que tange ao seu talento, o alcance da fama, do dinheiro e do poder, as condições necessárias para exercerem livremente a sua arte.

Nessa perspectiva, o século XIX é um dos mais enigmáticos para o desenvolvimento e entendimento da história ocidental no que diz respeito às novas configurações políticas, econômicas, sociais e culturais, e apresentou as condições necessárias para o seu amadurecimento e consolidação. Foi também o século no qual o regime democrático e o capitalismo chegaram a sua fase imperialista. A atuação de nações decisivas ao longo da história do século XX, como a Itália e a Alemanha, se unificaram completamente no início da década de 1870 (Hobsbawm, 1990), assim, “ficava desse modo por demais transparente a relação entre desenvolvimento cultural e crescimento material, no transcurso das transformações operadas no cenário europeu em torno da década de 1870” (Sevcenko, 1983: 81).

* Professor de Historia de la Música en la Universidad Estatal de Maranhão (UEMA), Brasil. Investigador en la Fundación para la Investigación y Desarrollo Científico y Tecnológico de Maranhão (FAPEMA).

No Brasil, nessa década, se intensificaram os movimentos que contestavam, por exemplo, a manutenção da escravidão no país, a continuidade do poder monárquico e elitista, isto é, alcançamos a segunda metade do XIX ainda na contramão dos processos de independência ocorridos nos países da América Latina que se tornaram repúblicas. Foi também em 1870 a estreia em Milão da ópera *O Guarani*, de Antônio Carlos Gomes, cujo libreto veio da obra de mesmo nome de José de Alencar, como escreve Schwarcz:

[...] Tendo seu trabalho também financiado por D. Pedro II, a obra de Carlos Gomes combinava as normas europeias, com o desejo de exprimir os aspectos considerados mais originais em nossa cultura. Compunha-se música romântica, mas de base indígena, como a afirmar uma identidade ao mesmo tempo universal e particular (1997: 58).

Nas páginas seguintes voltaremos ao contexto do Romantismo musical, do qual Carlos Gomes é o maior expoente do Brasil.

Na construção deste texto dialogaremos com três premissas importantíssimas para o entendimento dos personagens do enredo desta peça que apresentamos. A primeira delas diz respeito ao início do Romantismo literário no Brasil coincidindo com o fim do Primeiro Reinado, ou para ficar mais claro com a abdicação de D. Pedro I. A segunda premissa refere-se à relação da Música com a Literatura ou da Literatura com a Música durante todo o período romântico. E a terceira premissa está relacionada com as divisões da Literatura romântica no Brasil e seu marco final antes do Romantismo europeu tanto na Literatura quanto na Música. Apesar dessas assertivas sabemos que nenhuma escrita é completamente conclusiva em si mesma e, assim, pretendemos estabelecer algumas análises, comparações como já dissemos, mas de forma alguma totalizantes, pois não conseguiremos alcançar a multiplicidade do período.

Outro ponto importante neste artigo diz respeito às questões teóricas e metodológicas relacionadas ao uso da Literatura como fonte. Estas implicações dizem respeito às noções de verdade e os cuidados com o que realmente teria acontecido não são, necessariamente, o mais importante, até porque como escreve Chartier (2002) apenas construímos representações do acontecido em um dado presente histórico e a “distância existente entre o passado e sua representação” (2002: 15) é a constatação mais concreta que temos sobre as dificuldades de estabelecer verdades absolutas.

Estes cuidados estão centrados, principalmente, nos escritos historiográficos, devido ao afastamento construído entre História e Literatura até o final do século XIX, pois “a literatura e a história são narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo” (Pesavento, 2006: 3). Diante disso, con-

cordamos com Pesavento (2006), mas ratificamos que tanto a História quanto a Literatura possuem métodos próprios de construção narrativa e, *a priori*, não interferem nesta análise.

Já no tocante às relações entre a Literatura e a Música as dissonâncias são menores e o caminho para as possíveis resoluções não necessitam de muitos compassos. Como narrativas, são representações que se referem à vida e a explicam e não necessariamente devem seguir exatamente o caminho percorrido pelos personagens. Tanto a Literatura quanto a Música sempre foram amistosas e até certo ponto descompromissadas, como os olhares dos amantes durante as apresentações de óperas nos teatros ou dos olhares dos caminhantes das cidades do século XIX. Essa liberdade da Literatura no ato de escrever foi descrita por Machado de Assis ao dizer que “Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação; o Culto do Dever deitava abaixo Corina, Adolfo, Manon Lescaut” (Assis, 1955: 70 *apud* Bosi, 1997: 144).

Tratamos de histórias, romances, músicas e começamos a abordar alguns personagens. Assim, faz-se necessário dizer onde esses eventos aconteceram para que possamos visualizar esses espaços, entendendo, dessa maneira, como as ações se processam. Este artigo tem como contexto o Brasil do século XIX e, dentro dessa perspectiva, quando tratamos de Literatura e Música, a cidade do Rio de Janeiro, sede do poder monárquico e locus privilegiado também da movimentação econômica, está sempre presente nos escritos dos romances, e a cidade de São Luís, de onde falamos, capital da província do Maranhão, no século XIX, também tem sua participação na construção da História Nacional do Brasil, a partir das contribuições de Gonçalves Dias, Coelho Neto, dos irmãos Aluísio e Arthur Azevedo e dos irmãos músicos Leocádio e Antônio Rayol. Mas voltemos à Corte...

A demarcação temporal do período romântico no campo da música, convencionalmente estabelecido, vai de 1820 a 1910, com possibilidades de recuos tanto no “início” quanto no “fim”. No entanto, para entender melhor o Brasil onde as ideias românticas estarão presentes faz-se necessário voltar um pouco ao tempo da chegada de D. João ao Brasil, em 1808, ainda como Príncipe Regente. Como é notório, Napoleão Bonaparte chega ao século XIX ávido para expandir seus domínios e mitigar a cada ação as relações da Inglaterra com os demais países europeus. Nesse percurso estava Portugal e, conseqüentemente, o Brasil, como a historiografia aponta com riquezas de detalhes (Costa, 1972; Cardoso, 2008; Lyra, 2000; Amaral, 2009).

A historiadora Lilia Schwarcz (1997) explica por que o Romantismo se adequou ao contexto do Brasil que se transformava em nação:

[...] O romantismo aparecia, aos poucos como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à metrópole, mais identificada com a tradição clássica. O romantismo vinha de encontro, dessa maneira, ao desejo de manifestar na literatura uma originalidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe-pátria (1997: 50).¹

O Brasil torna-se independente de Portugal em 7 de setembro de 1822, no entanto, algumas províncias não aderem ao movimento, dentre elas a do Maranhão. A aderência —como era denominada na época a adesão das províncias à independência— do Maranhão à causa da liberdade se deu em 28 de julho de 1823, e assim, tudo o que dizia respeito a Portugal e aos seus costumes começa a ser rejeitado pela população de São Luís, a ponto de se criar toda uma construção ideológica em torno do “ser maranhense” em detrimento do “ser lusitano”, porquanto:

[...] A definição comunitária do “ser maranhense” foi instituída e legitimada pelos sucessos culturais, possibilitados pelo crescimento econômico, consagradores de um composto de escritores, os quais foram expressão autêntica de uma estrutura social —a maranhense— a reconhecer-se como uma totalidade, nos rebentos incomuns e originais, de si frutificados na esfera espiritual (Corrêa, 1993: 103).

O Brasil do Segundo Reinado apesar de vivenciar o desenvolvimento econômico vindo da exploração do algodão, da venda dos africanos escravizados do Nordeste para o Sudeste, do café, da borracha e da industrialização que se iniciava, ainda mantinha a mesma estrutura colonial, associando os brasileiros aos portugueses e não aos franceses, representantes da civilidade e do refinamento. As ideias eram francesas, mas as práticas cotidianas das pessoas eram portuguesas. E Gilberto Passos (1997), ao descrever a influência do Romantismo no Brasil do século XIX, pontua esse desejo francês nos brasileiros:

Entremos de chofre no problema: até que ponto uma literatura nova, como a nossa, em pleno século XIX, escaparia da força da circulação artística, cujo centro emissor seria a velha Europa? A história literária mostra que o risco de se buscar um caminho absolutamente *ex/cêntrico* não entrava nos planos de nossos autores, malgrado as manifestações nacionalistas do romantismo.

Por outro lado, seria possível esquecer a realidade de uma vida cultural urbana que —talvez sem muito exagero— poderíamos chamar de franco-brasileira,

¹ Apesar de Schwarz não citar explicitamente Antonio Candido (2002) no corpo do artigo consultado, encontramos passagem semelhante esboçada em *O Romantismo no Brasil* ([1989] 2002: 20), do referido autor.

fazendo do Rio de Janeiro um amálgama, tão bem representado pela frase de Joaquim Manuel de Macedo, no romance *Rosa*, do fim da década de 1840: “[...] este Rio de Janeiro é o Paris da América [...]” (Macedo, 1945: 42 *apud* Passos, 1997-1998: 71-72).

Essas características associadas ao Rio de Janeiro também eram replicadas nas demais províncias do Império brasileiro. Na segunda metade do século XIX, tempo preponderante da manifestação do Romantismo musical no Brasil, São Luís apresentava-se como uma cidade cheia de contrastes; entre senhores e escravos, brancos e negros, ricos e pobres, letrados e analfabetos, pessoas cultas e refinadas e gente sem refinamento, permeados esses pares dicotômicos por uma gama de homens e mulheres marcados pela diversidade étnica e de classe.

O Maranhão estará sempre à espreita de alguma crise política, social ou mesmo econômica mundial que rendesse dividendos favoráveis à balança comercial da província. A venda dos escravos restantes foi alternativa para os senhores de terra, que já pensavam em substituir a mão de obra do negro africano escravizado por imigrantes europeus, naqueles tempos de crise, na qual, “a imensa maioria da população apegava-se à instituição da escravidão como um afogado a uma tábua de salvação. Os defensores do *status quo* ganharam novamente terreno sobre os partidários da abolição, em razão da crise econômica” (Mérián, 1988: 152).

Assim como se verificava em outras províncias do Império, as elites de São Luís também lutavam para se ajustar e fazer com que a população assimilasse e adequasse seus hábitos e práticas cotidianas aos ideais “vivenciados” e irradiados pela Europa, mais especificamente, pela França, e de sua capital Paris, por ser considerada o modelo ideal de povo e cidade como já disséramos. E, no Brasil, o Rio de Janeiro, onde estava instalada a corte imperial.

Mas não eram somente os hábitos da população que não estavam de acordo com a implantação das ideias modernizadoras. A estrutura urbana das províncias, ainda muito precária, criava um ambiente propício para a proliferação de grande quantidade de moléstias que atacavam as pessoas e causavam intensa mortandade, devido à falta de serviços públicos, como o necessário para o escoamento dos dejetos produzidos pelos habitantes da cidade, coleta de lixo, água tratada, iluminação etc., haja vista o enorme contraste entre “uma cidade pobre e de aparência humilde onde a sociedade copia os adornos de ‘cousas francesas’ e os requintes do luxo europeu” (Renault, 1976: 134), mesmo estando ainda completamente imiscuída nos hábitos portugueses.

O ROMANTISMO NA LITERATURA

A opção neste tópico sobre o Romantismo na Literatura foi para tratar em conjunto tanto as características desse movimento na Europa quanto no Brasil, diferente do Romantismo musical que trataremos em tópicos separados para os dois contextos.

O tempo de vigência do período romântico na Literatura e na Música europeia, como já disséramos, demarca eventos entre 1820 e 1910. Não foi o mesmo do movimento Romântico na Literatura do Brasil. Na música podemos considerar como mais próximo à convenção aceita mundialmente. A seguir voltaremos a esta prerrogativa contextual.

Como já abordamos no início deste artigo, não há como falar do século XIX sem tratar do Romantismo. Em maior ou menor escala, com muitos ou poucos compassos, esses temas se inter-relacionam. Nessa perspectiva de proporcionalidade de que o Romantismo está para o século XIX assim como o século XIX está para o Romantismo, precisamos recordar os avanços e conhecimentos advindos dos séculos e dos movimentos artísticos anteriores ressignificados pelos artistas românticos. Enquanto consultávamos os escritos sobre o Romantismo era comum em todos uma necessidade de explicar os significados da palavra romantismo independentemente do século XIX; pensavam a palavra como sujeito, como advérbio, como adjetivo conduzindo, *a priori*, para outra direção. No entanto, agora escrevendo percebemos que aquele “lugar comum” continua sendo extremamente importante para entender este movimento tão amplo.

De acordo com Guinsburg (1993: 13) o Romantismo foi uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito. O autor pontua que, apesar de todas essas perspectivas juntas e separadas, o Romantismo não foi apenas uma configuração estilística, foi “[...] uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou” (Guinsburg, 1993: 14) e completa dizendo: “o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato o histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente [...]” (1993: 14).

Além de Guinsburg (1993), Falbel (1993) também escreve sobre a importância de entender o contexto histórico no qual o Romantismo foi gestado, a influência da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, pois “[...] as duas revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais) [...]” (Falbel, 1993: 24). Ainda nessa perspectiva de

entender o Romantismo, Benedito Nunes (1993) expõe duas categorias para o conceito de Romantismo: “[...] a *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário e artístico datado” (Nunes, 1993: 51).

Dessa forma o Romantismo é uma reação às afirmações do Século das Luzes (Cf. Guinsburg, 1993). Os artistas criticavam a sociedade existente e hostilizavam a religião, assim como rechaçavam o comedimento e o controle extremo impostos a eles durante o Período Clássico. Sendo assim, o Romantismo perturbou a Literatura antes da Música ou da pintura, pois “a arte clássica é verdadeira e autêntica. Manifesta-se na escultura. Guia-se pela individualidade espiritual que é o ideal clássico. Nela o elemento interior ou espiritual, faz-se presente e visível através da aparência corporal imanente ao espírito” (Fubini, 1999: 267 *apud* Carvalho, 2004: 9); Manuel Carvalho (2004) escreve:

A arte romântica aspira a transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até aos confins do passado e a projetar-se no futuro, a abarcar o mundo inteiro e mesmo as vastas distâncias do cosmos. Por oposição aos ideais clássicos da ordem, do equilíbrio, do autodomínio e da perfeição dentro de limites bem definidos, o romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível (2004: 19).

Todo esse sentimento pujante do movimento romântico que vem sendo gestado desde o final do século XVIII na Europa terá, como já disséramos, outros marcos e temporalidades no Brasil. Sobre o “início” do Romantismo escreve Massaud Moisés (2000):

A ideologia romântica, argamassada ao longo do século XVIII e primeira metade do século XIX, introduziu-se em 1836, graças ao livro *Suspiros poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e à revista *Niterói*, fundada e publicada pelo mesmo, Porto Alegre e Torres Homem; e perdurou até 1881, quando o surgimento *d’O Mulato*, de Aluísio Azevedo, deu início, à reforma realista e naturalista em nossas letras. Durante quatro decênios, imperaram o “eu”, a anarquia, o liberalismo, o sentimentalismo, o nacionalismo, através da poesia, do romance, do teatro, e do jornalismo (que fazia sua aparição nessa época). Três os momentos percorridos pela metamorfose romântica: 1) correspondente ao período de implantação e definição do novo credo cultural; representam-no, afora os nomes citados, Gonçalves Dias, na poesia, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, na prosa, e Martins Pena, no teatro; 2) em que se instala a moda byroniana em poesia, com Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, e em que aparecem os ficcionistas Bernardo Guimarães e Manuel Antônio de Almeida; e 3) equivale às últimas décadas da época, em que se presencia a gestação do Rea-

lismo e, portanto, o desmoronar do Romantismo, com Castro Alves, na poesia, e Visconde de Taunay, na prosa (Moisés, 2000: 117).

As informações dadas por Moisés (2000) são significativas e demarcam algumas diferenças sobre o formato assumido pelo Romantismo no Brasil do modelo europeu. Esses dados também são importantes para resgatar e problematizar assertivas, às vezes relacionadas ao senso comum, pois é ponto pacífico que houve um movimento romântico na Literatura do Brasil, e este é um fato notório ainda rejeitado por alguns estudiosos. No entanto, é necessário pontuar que o Romantismo no Brasil tem um marco “final” em 1881, instaurando assim “a época do Realismo entre nós [...], com a publicação d’*O Mulato*, de Aluísio Azevedo. E descreve uma linha senóide cujo ponto mais alto se localiza na década seguinte, quando entra a mesclar-se com o Simbolismo [...]” (Moisés, 2000: 223).

Moisés (2000) ainda escreve que a rosa realista e naturalista foi representada por Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Machado de Assis, dentre outros, e o teatro de costumes por Arthur Azevedo. Sobre a escrita de *O Mulato* de Aluísio Azevedo, Bosi (1997: 211) diz que os traços do Romantismo ainda estão presentes, “está na transição = o romantismo é o conservador, já o realismo é a renovação que se concretizará com o modernismo”. Assim, o contexto no qual a literatura é gestada ao longo dos tempos tem “mais uma vez, a regra de ouro [como] a atenção ao contexto, que impede aqui de nos perdermos na sedução anti-histórica dos arquétipos” (Bosi, 1997: 191).

É necessário, também, sair do “lugar comum”, no que tange às análises da Literatura brasileira centradas somente em Machado de Assis, pois é um autor do século XIX, homem do seu tempo e, principalmente, pela sua condição social, os seus escritos diferem do padrão relacionado às ideias precípua do Romantismo. Sobre esse Machado mais real escreve Kothe (2000):

As posições reacionárias de Machado —que se manifestam, por exemplo, diante do naturalismo— determinam configuração da sua obra e servem para canonizar os seus últimos romances. Insiste-se em sua grandeza para que não se perceba a sua limitação. É tal o temor reverencial que na penúltima tentativa de redimir Machado é dizer que ele não adota posição nenhuma, mas apenas desmonta, com a sua ironia toda e qualquer posição política ou filosófica. Ora, ele apenas a disfarça melhor que outros. Ele não é um herdeiro da ironia de Schlegel e de Kierkegaard. Para a ironia, não basta algum ideograma ser lançado aqui ou ali, e logo em seguida refutado. Ele não é, por outro lado, monarquista, e, por outro, romancista. Ele é um monarquista enquanto romancista (sem ter toda a abertura política de D. Pedro II). Não se separa nele o criador e o presidente de uma academia de letras que sempre se abriu a políticos conservadores em detrimento da

seleção dos membros em termos estritos da qualificação como escritores. Nele se aborta o autor para afirmar a autoridade (2000: 564).

Claro que essa posição analista, acadêmica e ideológica sobre Machado de Assis proferida por Kothe (2000) provoca muitas dissonâncias e ruídos, no sentido mais relacionado ao senso comum das palavras ao conduzirem o ouvinte a sair do tom empregado comumente pela escrita tradicional e fechada das Academias de Letras. O importante nesta passagem é ratificar o lugar de Machado de Assis como homem atrelado a todas as peculiaridades do contexto histórico no qual vivera, mesmo que sua escrita não reflita exatamente as características do Romantismo em voga.

Dessa forma percebemos que o programa dos românticos fora proposto pelo francês Ferdinand Denis, como escreve Kiefer (1997):

Em obra publicada em 1828 “advertisiu-nos das tradições riquíssimas que se firmariam com o tempo: a lembrança dos povos que aniquilamos, povos cheios de grandeza selvagem, de assombrosa coragem e orgulho; os seus costumes, crenças, que seriam o maravilhoso de nossa poesia futura; o seu espírito guerreiro e resistência à conquista europeia, sem nunca se deixar vencer. Ao mesmo tempo o desbravamento dos sertões, as conquistas e a busca do ouro realizadas pelos primeiros exploradores do Brasil. E ainda mais, a natureza que nos cercava, com todo o seu vigor, grandeza e força (1997: 65-66).

As ponderações dos autores citados anteriormente ratificam o quão variado foi o movimento romântico tanto na Europa quanto no Brasil e corroboram com as análises de Oliveira (1992) ao citar Gonçalves Dias e colocando, novamente, o Maranhão na escrita literária do Brasil do século XIX:

But this kind of Romanticism is not uniquely Brazilian: it has its counterpart in the United States as well as in Europe, where disaffected young poets were numerous in the 19th Century. More interesting is Antonio Gonçalves Dias, who was born in Maranhão in 1823 and died in a shipwreck along the coast of his native state in 1864. He was returning from Europe, where he had lived for many years, and it was at Coimbra that he had written in 1843 the famous lines that so many Brazilians have recited for almost a century and a half: *Minha terra tem palmeiras, Onde canta a Sabiá, As aves, que aqui gorjeiam, Não gorjeiam como lá [...]*. Most literary historians classify Gonçalves Dias as a “poet of nature,” and it is true that some of his poems exhibit a pantheistic philosophy that was new in Brazil. But this idealizing of landscape is a general feature of European Romanticism and can scarcely be called original [...] (1992: 992).

Como aponta Oliveira (1992), o Romantismo literário no Brasil estará atrelado aos ditames em voga na Europa, ratificando ao mesmo tempo tanto a inserção dos autores românticos brasileiros no tipo de escrita mundial, assim como as suas peculiaridades.

O ROMANTISMO MUSICAL NA EUROPA

Roland de Candé (1980) inicia o capítulo sobre o Romantismo ratificando uma das premissas que elegemos para este artigo dizendo: “antes de mais nada, é um assunto de poetas...” (Candé, 1980: 113). Ainda Candé (2001) continua escrevendo sobre o aspecto literário do Romantismo:

O espírito do romantismo afeta a literatura antes de afetar a filosofia. Aliás, ele se dissolve quando a razão se imiscui: é um problema de poetas. Mas os compositores nele descobrem um ideal em que se reconhecem e sua música é julgada romântica seja por seu aspecto “literário” estranho à sua essência, seja pelo desprezo às convenções que caracterizam o século XIX (2001: 11).

Essa perspectiva literária, já comentada no tópico anterior, esteve presente em o todo o século XIX e conduziu o dito século a rever clássicos da música anterior à apoteose de Beethoven (1770-1827). Essa característica do Romantismo de voltar ao passado não era vista por todos com bons olhos. Candé (2001), citando Guisepppe Mazini (1836), escreve que o Romantismo se voltou ao passado e não ao futuro e esse conservadorismo “não era uma orientação doutrinal, mas, antes a consequência da cultura musical romântica” (Candé, 2001: 15). Essa assertiva é importante, pois havia uma tendência que o movimento novo tinha o compromisso de revolucionar os aspectos musicais já estabelecidos, utilizando dentre outros argumentos, o de já serem obsoletos. No entanto, o Romantismo nadou nas águas do passado e, como as águas nunca são as mesmas, transformou o “velho” dos séculos XVII e XVIII, em sucessos retumbantes como nunca tinha acontecido.

Esse olhar sobre a revitalização da escuta e execução de obras e autores execrados nos seus anos de vida deu fôlego aos artistas do movimento. Os românticos viajaram aos barrocos e com os barrocos. Estudaram as composições, os sons e, assim, fizeram tanto sucesso no século XIX. Como novo movimento de um novo século, é evidente que o Romantismo musical apresentou uma perspectiva própria de entender e processar a música, pois:

Até a parte final do século XVIII, praticamente toda música era escrita com uma finalidade ou para uma ocasião específica. Podia ser para a Igreja ou para um evento

palaciano ou cívico, para o teatro de ópera, para uso em família ou pedagógico, etc. Era fundamentalmente *Gebrauchsmusik* – música de consumo [ou música utilitária]. A composição era vista, em sua maior parte, como uma tarefa. A “arte pela arte” era desconhecida. [...] (Lovelock, 2001: 213).

A mudança na condição social do músico foi outro elemento transformador das feições da música do século XIX. É neste século que os músicos alcançaram o *status* de artistas e não estariam mais arrolados entre os criados das grandes casas nobres e nem usariam mais uniformes como os demais funcionários (Cf. Elias, 1995). Sobre essa mudança no *status* do músico escreve Blanning (2011):

À medida que a música foi sacralizada e colocada num altar, seus criadores foram alçados à posição de sumos sacerdotes daquela religião secularizada. Já em 1802, Haydn se referira a si mesmo como “um sacerdote não totalmente indigno dessa arte sagrada”. Em meados do século XIX, o emprego de uma linguagem quase religiosa para descrever a vocação musical era comum, por exemplo, quando um periódico inglês mencionou Mendelssohn e Spohr “como altos sacerdotes da arte que empunham o cetro em virtude do poder intelectual” ou quando o príncipe Schwarzenberg elogiou Liszt como “um verdadeiro príncipe da música, um genuíno *grand seigneur* [...] um sacerdote da arte” (2011: 126).

Essa possibilidade de o músico erudito compor “para si mesmo” sem compromisso efetivo com um dado resultado ou aprovação de outrem foi uma das maiores conquistas do século XIX que começaram com as reivindicações de Mozart (1756-1791), e não foram aceitas e nem entendidas pelos contemporâneos do artista e foram consolidadas por Beethoven (1770-1827). O músico erudito alcançou o direito de criar, pois:

O pináculo da criação artística é alcançado quando a espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem como por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência. Este é um dos tipos de processos de sublimação mais frutíferos socialmente (Elias, 1995: 63).

Deixamos claro, ao tratarmos dos processos criativos, intensificados durante o contexto do Romantismo musical no século XIX, que não pensamos e nem escrevemos direta ou indiretamente, não ter existido criação profícua nos séculos anteriores, pois, logo no início deste artigo, ao citarmos Bach (1685-1750), mesmo sem pontuar a sua prodigiosa criatividade, ressaltamos a indelével contribuição da sua obra musical dada ao período romântico, por exemplo.

Esse lugar de liberdade criativa alcançado pelos músicos propiciou contatos mais efetivos com os literatos, por exemplo. Além dessa articulação, os músicos caminharam com os filósofos, fortaleceram os sentimentos nacionalistas em todas as direções, seja na Europa tentando se unificar, seja no Brasil monárquico que desejava realmente se libertar.

Sobre a escrita do Romantismo podemos afirmar que o desenvolvimento resultante da concepção romântica é o uso frequente de um “programa emocional com obras extensas. O mais óbvio e talvez o mais comum é uma espécie de ascensão da escuridão para a luz (a) luta, (b) relaxamento, (c) triunfo” (Lovelock, 2001: 255).

O ROMANTISMO MUSICAL NO BRASIL

Voltamos, novamente, ao Brasil! Continuamos ainda no século XIX. Já vimos que o referido século foi preponderante para os rumos históricos adquiridos pelo país, tais como: a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil alterando a lógica do Pacto Colonial; a elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves; a abertura dos Portos às Nações Amigas; a Independência; o Período Regencial, decorrente da abdicação de D. Pedro I ao trono em favor de seu filho Pedro de Alcântara; a Coroação de Pedro de Alcântara e, finalmente, um período de certa estabilidade na economia gerando o contexto propício ao desenvolvimento da vida musical romântica no Brasil (Costa, 1972; Cardoso, 2008; Gomes, 2007; Lyra, 2000; Tostes, 2009). Nunca saberemos como seria o caminho trilhado pela cultura brasileira se os reis portugueses não tivessem vindo ao Brasil e aqui se instalado por oitenta e um anos.

Todos esses eventos tiveram repercussão maior no Rio de Janeiro, sede da corte imperial. Mônica Leme (2010) descreve a capital do Brasil a partir do aspecto musical, durante o século XIX:

A cidade ouvia e ouvia-se numa mistura de sons que revelavam alteridades que dialogavam. Por todos os cantos, lá estava ela, a música. Presente no cotidiano de todos, do mais abastado, ilustre e titulado burguês ao mais humilde trabalhador. Cantavam todos: o imperador, o comerciante, o bacharel e o escravo. Cada qual com seu sotaque. Foram muitas as músicas possíveis ao longo do século XIX. Cada espaço social cultivava sua própria maneira de ouvir, fazer e propagar a música (Marzano y Melo, 2010: 181).

E por que essas ponderações sobre a presença da corte portuguesa, depois corte imperial brasileira, são importantes para o Romantismo musical no Brasil? Os incentivos dados ao ambiente cultural como um todo, a revitalização

de Instituições musicais e a criação de novas foi decisivo para a ratificação do gosto musical europeu no Brasil do século XIX, além da participação efetiva de D. Pedro II como mecenas das artes, pois é a partir da década de 1840 que o imperador frequentará o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde os românticos se abrigarão (Cf. Schwarcz, 1998: 126).

Todo esse aparato ideológico institucionalizado pelo IHGB, pelos intelectuais e artistas românticos, definiu um tipo de gosto que os brasileiros deveriam ter. Evidentemente não discutiremos efusivamente o conceito de gosto neste artigo, mas pensamos ser importante, em linhas gerais, dizer o que entendemos pelo conceito com o qual trabalhamos. Maurício Monteiro (2008) escreve:

Há bom e mau gosto, como há bom e mau humor. Bom gosto ao requinte, ao moderno, ao elegante e à novidade; quem tem mau gosto não acompanha as inovações, mantém-se preso ao conservadorismo, não se investe de modernidade, discorda em hábitos e comportamentos da sociedade em que vive. Normalmente é quem diz ter bom gosto que caracteriza o outro como de mau gosto. Há ainda mais a polemizar: pode-se pensar em um gosto particular e em um outro, coletivo. O particular, por uma série de fatores, pode-se enquadrar no dito popular: “gosto não se discute”. O coletivo é mais tangível, pois muito mais que fatores internos, próprios do gosto particular, ele se constrói através de questões mais abrangentes, particularmente nas relações sociais, culturais e históricas (2008: 17-18).

Essa prerrogativa do coletivo em detrimento do particular quando se refere ao gosto, no campo cultural específico da música, é extremamente significativo. O coletivo identificado por Monteiro (2008) faz referência ao estabelecido pelas elites, isto é, por alguns particulares. É o coletivo excludente, que determina um único padrão de gosto a ser seguido por quem deseja se adequar ao modelo determinado. Apesar de Candé (2001: 11) afirmar que o “romantismo derrotou a tirania do gosto”, dando assim possibilidades de vivências, inclusive, para os músicos, como nunca antes experimentadas, por outro lado, construiu através dos anúncios dos jornais o caminho que deveria ser trilhado em direção ao gosto elegante.

Ainda sobre o conceito de gosto, apoiamos nossas análises no proposto por Pierre Bourdieu, em seu livro *A distinção: crítica social do julgamento* (2008), e da tradução em espanhol *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (1988). É importante salientar que não estudamos o esquema de Bourdieu (1988; 2008) como os cientistas sociais. Utilizamos o seu conceito de gosto, pois um dos índices utilizados pelo autor em sua pesquisa de campo é justamente o gosto musical. Assim, Bourdieu (2008) divide a construção do gosto em três níveis:

o gosto legítimo —ou seja, o gosto pelas obras legítimas representadas aqui pelo Cravo bem temperado, a Arte da fuga, o Concerto para mão esquerda [...]. Em seguida, reunindo, por outro lado, as obras menores das artes maiores —aqui, Rhapsody in Blue, Rapsódia húngara [...], o gosto médio é mais frequente nas classes médias que nas classes populares ou nas frações “intelectuais” da classe dominante. Por último, representado, aqui, pela escolha de obras de música chamada “ligeira” ou de música erudita desvalorizada pela divulgação, tais como a música do Danúbio Azul, a Traviata, a Arlésienne e, sobretudo, as canções desprovidas de qualquer tipo de ambição ou de pretensão artísticas, tais como as de Mariano, Guétary ou Petula Clark, o gosto “popular” encontra sua mais elevada frequência nas classes populares e varia em razão inversa ao capital escolar [...] (2008: 21).

É evidente que o esquema proposto por Bourdieu (2008) não é completamente fechado. No entanto, para a sociedade do século XIX, onde o padrão era a música europeia, o referido enquadramento serve como explicação, mas ainda com uma ressalva. No dito século, não havia essa diferenciação entre a música erudita mais ou menos conhecida, pois o que se cantava nos teatros ou nos saraus, nas casas das famílias mais abastadas, era o padrão a ser perseguido por todos.

Para chegar a essa divisão, Bourdieu (1988) analisa o lugar social dos indivíduos na sociedade francesa estudada e a importância da família e da escola na construção do gosto, constatando que o capital cultural dos pais e o contato com a música considerada erudita desde a tenra idade fizeram diferença sobre os que não tiveram acesso na infância à linguagem musical e/ou só tiveram contato com esse tipo de música na escola ou na fase adulta. Assim, estas assertivas corroboram no sentido de ratificar o quanto a música foi importante na afirmação dos lugares sociais dos indivíduos, pois:

[...] no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe prácticas más enclasantes, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones [...]. Ser “insensible a la musica”, sin duda, [...] algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista [...] (1988: 16).

Na cidade onde essas sociabilidades elegantes eram vivenciadas, o teatro era o espaço privilegiado para as representações dos papéis sociais e para o cultivo das artes. A importância que representava para uma cidade possuir um teatro como um de seus recursos culturais atingiu indistintamente as diferentes regiões do Brasil, como relata Mario Cacciaglia (1986), ao tratar dos teatros construídos no país durante o século XIX:

A ópera lírica sempre foi gênero de grande sucesso no Brasil. Basta citar, entre outros, os teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo e aqueles esplêndidos templos, em nada inferiores aos teatros europeus, de que quiseram dotar-se, há cerca de um século, no auge de sua riqueza, as longínquas capitais da borracha: Belém do Pará (Teatro da Paz) e Manaus (Teatro Amazonas) (1986: 56).

O alvoroço causado pela ópera não demorou a chegar ao Brasil. Assim como na Europa e no Rio de Janeiro, sede da corte imperial, o sucesso em todas as capitais de províncias foi aparecendo ao longo da segunda metade do século XIX conforme atestam Ponte (1993), Neves (2000), Rego (2004), Silva (2006), Marzano e Melo (2010), Queiroz (2011), Silva (2011), Silva (2012) Gouveia Neto (2018). No Brasil, o maior representante da ópera foi Carlos Gomes e, sobre o compositor escreve Oliveira (1992):

But there was one composer who is still remembered from the 19th Century. This was Carlos Gomez (1836- 1896), whose musical education was largely undertaken in Italy, thanks to Dom Pedro II, who often befriended him. In 1870 his opera, *II Guarany*, was first performed at La Scala in Milan. Although it was certainly Italianate in its style, its subject was very Brazilian indeed; it was in fact based on Jose de Alencar's novel *O Guarani*, which was itself a landmark in Brazilian fiction. A generation later, when a great opera house was built in Manaus, far up the Amazon, the foyer was decorated with a scene from Gomez's opera (in recent years the opera house has been restored). *II Guarany* is still occasionally performed in Rio, even though it could scarcely be said to have survived in the international repertory (1992: 993).

Carlos Gomes encontrou o seu caminho na escrita musical se adequando bem ao contexto do Romantismo através da ópera que fazia muito sucesso na época como já disséramos e escreve Kiefer (1997):

As ideias românticas, com sua busca de auto-afirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento, através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas e anti-escravistas [...]. Chama a atenção o fato de todos estes aspectos serem extra-musicais. A música continuava sendo de inspiração europeia (1997: 78).

Ainda sobre a ópera no Rio de Janeiro escreve Vanda Freire (2004):

A ópera foi, sem dúvida, um fenômeno de grande importância no ambiente carioca oitocentista, e o espaço ocupado por ela nos jornais da época é um dos importantes testemunhos a esse respeito. Além disso, sua importância pode ser rastreada na

influência que exerceu nas melodias das modinhas e no repertório das igrejas, e no fato de ter gerado a maior parte do repertório pianístico do século XIX, no Rio de Janeiro (reduções, fantasias, arranjos, etc.), que ecoou nos salões cariocas em todo aquele período, ao som das vozes e dos pianos de músicos amadores e profissionais, apresentando-se lado a lado (Freire, 2004: 101 -102).

Em São Luís não foi diferente. No ano de 1817 o Teatro da cidade, chamado de União, foi inaugurado. Apesar de não ter a grandiosidade de alguns dos teatros construídos posteriormente no Brasil, devido aos poucos ornamentos em sua parte interna, no decorrer dos anos passa por várias reformas. Sendo assim, o Teatro União, depois chamado de São Luís em 1850 e, atualmente denominado de Arthur Azevedo, será ornamentado ao último gosto ao longo do século XIX.

É nessa casa de espetáculos elegantes que os maranhenses usufruíram das vivências musicais típicas da música romântica em vigor na Europa. Geralmente, os espetáculos oferecidos ao público maranhense eram bastante diversificados, e as programações bastante ecléticas, como escreve José Jansen (1974):

Apresentava-se em uma só noite: o drama, a comédia séria ou brejeira, acompanhadas ou não de música e números de variedades; usava-se e abusava-se de recursos violentos, recorria-se aos grandes lances dramáticos que a cena comportasse como o punhal, “o veneno, o rapto de crianças, o falso testemunho, tudo em maquinações tenebrosas”. Matava-se e gritava-se, deixando o espectador em excitação e, não raro, em lágrimas levando-os muitas vezes até a tomarem atitudes agressivas contra o vilão da peça, na pessoa do artista [...]. A música, no caso, era um elemento suavizante e, portanto, de certo modo, explicava a predileção pelos vários gêneros, conjuntamente (1974: 53).

No aspecto musical propriamente dito o Romantismo foi uma tendência avassaladora no Brasil e em São Luís também. O que se ouvia pela cidade estava atrelado aos modismos do período. Os redatores dos jornais noticiavam a cada nova edição os compositores mais executados na Europa e também a venda das partituras dos mesmos. Esse mesmo repertório seria apresentado nas récitas do Teatro São Luís. Sobre o repertório que constava nos anúncios escreve Kiefer (1997):

Durante a segunda metade do século XIX assiste-se a uma progressiva diversificação do repertório importado. A responsabilidade cabe às numerosas sociedades musicais pró-isto, pró-aquilo. Além disso, a burguesia torna-se, aos poucos, mais culta, passando a exigir, com isto, um repertório mais erudito do que o melodismo fácil das óperas italianas (1997: 72).

Os irmãos Rayol, mais conhecidos representantes da música do Maranhão do século XIX, compunham acompanhando os ditames da escrita musical do Romantismo europeu. Os poemas sinfônicos e a música programática faziam parte do *métier* dos irmãos músicos. O interessante sobre a escrita do século XIX não é só devido à sua complexidade, mas também à multiplicidade na utilização dos recursos musicais. Devemos lembrar que os músicos maranhenses brasileiros tiveram que assimilar todo o desenvolvimento musical acumulado na Europa ao longo de séculos em um curto período de tempo:

A classe burguesa tem o seu modo próprio de cultivar a música. Funda sociedades sinfônicas (ou filarmônicas), sociedades para o cultivo da música de câmara, coral ou operística; estimula e sustenta as giras de virtuosos; promove o ensino de música; cuida da indústria e do comércio de instrumentos, etc. Na Europa, este estado de coisas já tivera início um século antes (1997: 66).

Outro ponto importante e delimitador dos espaços onde os músicos atuavam era justamente o tempo de estudos que os mesmos passavam na Europa. Antônio Rayol foi um dos bolsistas de D. Pedro II. Esse adjetivo dotou o músico maranhense de qualificações e notoriedade para que sua produção musical fosse reconhecida nos ditames da moda vigente. Antônio provavelmente inicia seus estudos em São Luís e ali conseguiu adquirir conhecimento suficiente para vencer um concurso no Rio de Janeiro em 1879, que selecionou um tenor e cujo prêmio era uma bolsa de estudos na Europa, mais especificamente na Itália, onde estudou dois anos e teve como professor de canto Alberto Giannini (1842-1903) e de harmonia e composição Vincenzo Ferroni (1858-1934).

É importante salientar que os músicos estão atrelados aos ditames da época romântica, pois de outra maneira não fariam sucesso e não teriam seus nomes anunciados nos jornais da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os limites deste artigo, por hora, impedem a realização de análises mais aprofundadas sobre todas as relações artísticas estabelecidas pelo Romantismo durante o século XIX, especificamente no Brasil.

Como já disséramos ao longo deste trabalho, o Romantismo fez parte do contexto do Brasil Imperial monárquico, escravista, branco e elitista. A forma que o movimento assume aqui, tanto na Literatura quanto na Música, seguiu os padrões impostos pela Europa, mas foi influenciado pela miscigenação cultural do país.

A Literatura e a Música foram companheiras inseparáveis durante esse século tão boêmio. A Literatura dando aos músicos as palavras quando os sons não eram suficientes e a Música emprestando à Literatura as melodias quando as palavras não podiam ser audíveis. No século do Romantismo, de forma alguma, elas estariam separadas. Seguiram na direção oposta de todos os outros campos do conhecimento que teimavam em separar-se, ratificando, no século XIX, métodos próprios para definir seus objetos de pesquisa e seus campos de atuação.

As perspectivas da escrita romântica musical no Brasil foram tão diversas quanto as da Itália, França e Alemanha do mesmo período. Música de concerto, óperas, operetas, música para os salões aristocráticos etc. Apesar das especificidades de cada contexto, a multiplicidade da abrangência das ações românticas também alcançou o Maranhão do século XIX.

O século XIX foi o século do Romantismo e o século da canção. Os músicos, em maior ou menor quantidade de acordes, escreveram melodias também para satisfazer ao gosto do público que agora frequentava com mais vigor os teatros e utilizavam a fama para ganhar dinheiro e *status* social. É neste século que o músico será reconhecido como artista, que sentará com os membros das elites nos banquetes, que usará suas próprias roupas, que terá a liberdade de dizer não.

Finalmente, ainda há muitos romances para musicar e músicas para romancear...

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Sonia Guarita do (org.) (2009), *O Brasil como Império*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOSI, Alfredo (1997), *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix.
- BLANNING, Tim (2011), *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre (2008), *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk.
- (1988), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CACCIAGLIA, Mário (1986), *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Carla de Queiroz (trad.). São Paulo: Edusp.

- CHARTIER, Roger (2002), *À beira da falésia: A história entre certezas e inquietudes*. Patrícia Chittoni Ramos (trad.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.
- CANDÉ, Roland de (1980), *O convite à Música*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- (2001), *História Universal da Música*. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes.
- CANDIDO, Antonio ([1989] 2002), *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, FFLCH, SP.
- CARDOSO, André (2008), *A música na Corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes.
- CASTAGNA, Paulo (s.f), *O movimento musical romântico no Brasil*. (Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP). Disponível em: ia.unesp.br.
- CORRÊA, Rossini (1993), *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. São Luís: SIOGE.
- COSTA, Sérgio Corrêa da (1972), *As 4 coroas de D. Pedro I*. Rio de Janeiro: A Casa do Livro.
- ELIAS, Norbert (1995), *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FALBEL, Nachman (1993), “Fundamentos históricos do Romantismo”, em GUINSBURG, J. (org.), *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard (2004), “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro: Final do Século XIX, Início do Século XX”, *Latin American Music Review*, XXV. 1, (Spring/Summer): 100-118.
- GOUVEIA NETO, João Costa (2016), “Os espetáculos líricos e a construção do gosto musical das elites de São Luís da segunda metade do século XIX”, em *Anais [do] VI Simpósio Internacional de Musicologia* [recurso eletrônico]/ organização, Ana Guimar Rego Sousa, Magda de Miranda Clímaco, Alberto Pacheco, David Cranmer, Gyovana de Castro Carneiro. Goiânia: Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG.
- (2018), *Ao som de pianos, flautas e rabecas... Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX*. São Luís: EDUEMA.
- y CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (2010), “Vivências musicais relatadas nos romances Vencidos e degenerados, de Nascimento Moraes, e O Mulato, de Aluísio Azevedo, na São Luís do final do século XIX”, em *Anais [do] II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia* [recurso eletrônico] /organização, Myriam Crestian Chaves da Cunha, Jorge Domingues Lopes. Belém: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA.

- GUINSBURG, Jacó (1993), “Romantismo, historicismo e história”, em GUINSBURG, J. (org.), *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.
- HOBBSAWM, Eric (1990), *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- JANSEN, José (1974), *Teatro no Maranhão*. Rio de Janeiro.
- KIEFER, Bruno (1997), *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento.
- KOTHE, Flávio R. (2000), *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana (2000), *O Império em construção: Primeiro Reinado e Regências*. São Paulo: Editora Atual.
- LOVELOCK, William (2001), *História concisa da Música*. São Paulo: Martins Fontes.
- MARZANO, Andrea, MELO, Victor Andrade de. (orgs.) (2010), *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- MÉRIAN, Jean-Yves (1998), *Alúísio Azevedo, vida e obra (1857-1913): o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- MONTEIRO, Maurício (2008), *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MOISÉS, Massaud (2000), *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Editora Cultrix.
- MORAES, Nascimento (1982), *Vencidos e Degenerados & contos de Valério Santiago*. São Luís: SECMA- SIOGE.
- NEEDEL, J. D. (1993), *Belle époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Celso Nogueira (trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- NEVES, Maria Helena Franca (2000), *De la traviata ao maxixe: variações estéticas da prática do Teatro São João*. Salvador: SCT/ FUNCEB/ EGBA.
- NUNES, Benedito (1993), “A visão Romântica”, em GUINSBURG, J. (org.), *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEIRA, Celso Lemos de (1992), “Brazilian Literature and Art: From Colonial to Modern”, *Hispania*, LXXV. 4, The Quincentennial of the Columbian Era (Oct): 988-999.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro (1997/1998), “A Teatralidade em nós e no outro: Alencar, Stendhal e Scribe”, *Revista de Letras*, São Paulo, 37/38: 71-84.
- PESAVENTO, Sandra (2006), “História & Literatura: uma velha nova história”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6: 11-27.
- PONTE, S. R. (1993), *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha/ Multigraf Editora Ltda.

- QUEIROZ, Terezinha (2011), *Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higinio Cunha e as tiranias do tempo*. Teresina: EDUFPI.
- REGO, Clóvis Moraes (2004), *Carlos Gomes no Pará*. Belém: L & A Editora.
- RENAULT, Delso (1976), *Indústria, escravidão, sociedade: uma pesquisa historiográfica do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (1997), “Romantismo tropical”, *Latin American Literary Review*, XXV. 50, Special Issue: Nineteenth-Century: 47-68.
- (1998), *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEVCENKO, Nicolau (1983), *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.
- SILVA CARVALHO, Manuel Augusto da (2004), *A estética do romantismo*. (Mestrado em Performance). Universidade de Aveiro.
- SILVA, Wellington Barbosa da (org.) (2012), *Uma cidade, várias histórias: O Recife do século XIX*. Recife: Ed. Bagaço.
- SILVA, José Amaro Santos da (2006), *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- (2011), *De música e músicos: biografias, teorias, histórias, críticas...* Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- VAINFAS, Ronaldo (1997), “História das Mentalidades e História Cultural”, en CARDOSO, C. F., VAINFAS, R. (orgs.), *Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 127-162.