

bIBLIOTECA  
dIGITAL

# EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

**CDM**

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL  
LAURO AYESTARÁN

**mec**  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO  
2014

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

## EL TANGO BRASILEÑO ANTES DE ERNESTO NAZARETH

### Introducción

Ernesto Nazareth (Río de Janeiro, 1863-1934) fue uno de los más importantes compositores brasileños del pasaje del siglo XIX al XX. En su época, gozó de éxito como compositor de música ligera para piano. A lo largo del siglo XX, intérpretes y críticos llegaron a destacarlo como compositor de gran sofisticación, que sintetizó de manera genial características asociadas por mucho tiempo a cierto sentido de “brasilidad musical”. Los ciento cincuenta años del nacimiento del compositor fueron celebrados en Brasil por medio de seminarios y conciertos, y con la creación de un sitio en internet haciendo accesible la totalidad de su obra bajo la forma de partituras rigurosamente revisadas y grabaciones en audio y video<sup>1</sup>.

Uno de los aspectos de la obra de Nazareth que más intrigó a sus comentaristas es el uso que hizo de la palabra “tango” como designación de género musical. Este uso comenzó en 1892, cuando compuso la “polca-tango” “Rayon d’or”, y siguió hasta sus últimas composiciones, escritas al final de los años 1920. Los tangos de Nazareth, sin embargo, guardan poca relación con el sentido que la palabra tomó a lo largo del siglo XX. Ya desde antes de la muerte del compositor, la palabra “tango” evocaba en Brasil, como en el mundo entero, la música y la danza de camadas populares urbanas de la región del Río de la Plata. Por esta razón, muchos investigadores de música brasileña consideraron esta selección del género atribuido a sus piezas como una opción personal, explicada por el éxito del tango argentino, y un disfraz, destinado a evitar el uso del término

---

1 <[www.ernestonazareth150anos.com.br](http://www.ernestonazareth150anos.com.br)>

“*maxixe*”, designación de género de danza y música entonces de moda en Río de Janeiro, pero que gozaba, al contrario, de mala reputación.

En 1926, debido a un concierto de Nazareth en la Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, el escritor y musicólogo Mário de Andrade realizó, en su conferencia de presentación, una de las primeras reflexiones críticas sobre el compositor, donde afirmaba: “Lo que el brasileño llamó un tiempo de tango no tiene propiamente ninguna relación con el tango argentino. Es antes la habanera y la primitiva adaptación brasilera de esta danza cubana.” (Andrade, 1975: 125). La frase muestra, por antítesis, que a mediados de los años 1920 la palabra “tango” ya era usada en Brasil, al menos principalmente, para hacer referencia al género rioplatense. Al mismo tiempo, reconoce que en un momento anterior, hubo en el país un sentido diferente de la palabra: “Lo que el brasileño llamó un tiempo de tango...” ¿Pero qué “tiempo”, al final, sería este? ¿Y si el sentido anterior de la palabra, vigente en aquel “tiempo” indefinido, no era específicamente “argentino”, sería entonces, de alguna manera, específicamente brasileño? Es lo que sugiere la frase de Andrade, al decir que en el país pasamos a llamar “tango” lo que en otro lugar o tiempo era conocido como “habanera”.

El presente artículo pretende contribuir al debate en torno a estas preguntas, con base en una investigación en prensa escrita, realizada en línea, con recursos de la Hemeroteca Digital Brasileira (<hemerotecadigital.bn.br>). En la secuencia de dos trabajos anteriores (Sandroni, 2012: 77-83; y Sandroni, 2005), pretendo mostrar que en las últimas décadas del siglo XIX la palabra “tango” fue ampliamente usada en Río de Janeiro y en otros puntos de Brasil, con referencia a música y danza, sin ninguna relación necesaria o específica con la región del Río de la Plata; y que el uso de la palabra por Nazareth como atribución de género de sus composiciones nada tenía de disfraz o de personalismo, siendo en vez de eso perfectamente vernáculo y adecuado.

El periodista e investigador Jota Efegê, en su libro sobre el maxixe, presentó datos que no dejan dudas de que entre los años 1880 y 1920 la palabra “tango” fue ampliamente usada en Brasil en el sentido (bastante general) en que la estoy considerando aquí: con referencia a música y danza, y sin referencia a la región rioplatense. En otro trabajo cité abundantemente la investigación de Efegê, para demostrar precisamente este punto. En el

presente trabajo daré apenas un ejemplo, encontrado por el investigador en 1914 en el *Jornal do Comércio*, Río de Janeiro:

“En esta tierra de Santa Cruz, el tango no es el invasor imprevisto, es el residente antiguo y familiar; no es el extranjero, es el patricio. [...] el tango, nuestro tango, que siempre gozó de libertad para sacudir, más útil que la libertad de pensar [...]” (*Jornal do Comércio*, 22 de enero de 1914, citado por Jota Efegê, 2009: 169).

El lector encontrará gran número de ejemplos equivalentes en el libro citado, que recibió reedición reciente (2009). En él queda claro que, más de diez años antes del primer uso de la palabra “tango” en la obra de Nazareth, el vocablo tenía amplia circulación en Río de Janeiro. Sin embargo, Jota Efegê no aclara suficientemente lo que se entendía por “tango” en los textos que cita; como otros investigadores, toma la palabra en aquel contexto como un sinónimo, tal vez un disfraz, de maxixe (que era su tema de investigación). En el presente trabajo, con el objetivo de situar con mayor precisión el “tiempo” y los sentidos de este uso brasileño, y tal vez no solamente brasileño, de la palabra “tango”, orienté mi investigación hacia las dos décadas anteriores. El relevamiento de Efegê en la prensa no comprende la década del 1860 y da tratamiento menos detallado a la del 1870. La investigación en periódicos de estas dos décadas, usando la palabra “tango” en el mecanismo de búsqueda de la Hemeroteca Digital Brasileira, sugiere que ya en este período el uso de la palabra con sentido de música y danza estaba establecido firmemente en el país, o al menos en su capital. Sugiere también que tal cosa no representaba una “adaptación brasilera”, y sí una simple adopción de terminología vigente en varios países de Europa Occidental y de América Latina y del Caribe, de donde probablemente nos llegó, impresa en letra de molde, en partituras y también en las representaciones de compañías españolas de zarzuela.

### “Tango” en la prensa brasileña, 1863-1877

1) La primera referencia a la palabra “tango” que localicé está en el *Correio Mercantil* del 23 de julio de 1863<sup>2</sup>. Esta proviene de la transcripción

---

2 Salvo especificación diferente, las referencias a periódicos son dadas sobre la base de investigaciones en el banco de datos de la Hemeroteca Digital Brasileira, <[www.hemerotecadigital.bn.br](http://www.hemerotecadigital.bn.br)>.

de un periódico portugués, y está incluida en la “Carta do correspondente” en Portugal, con fecha de “Porto, 26 de junio”. Al hablar de una visita a la localidad de Estarreja, en la región central del país, el corresponsal cita un periódico local, donde se describe una fiesta organizada para obtener fondos para la construcción de un monumento público:

“Se realizó ayer en la estación de Estarreja la fiesta promovida por la comisión del monumento de la Batalla. Muchas personas aglomeradas dentro de una pequeña área, música ejecutada por las bandas marciales de la guarnición de Oporto. [...] El *baile campestre* constaba de una danza, especie de *tango* ejecutado por dieciséis muchachos vestidos de rojo con máscaras negras [...]” (Itálicas en el original.)

Nótese que el redactor portugués no dice que la danza que presencié era un tango, y sí “una especie de tango”, lo que deja suponer que sus lectores en una pequeña ciudad del centro de Portugal podían comprender la palabra en un sentido explicativo. Dicho de otro modo, la comprensión previa sobre “lo que es tango”, presupuesta en los lectores, es llamada en auxilio de la explicación sobre lo que era la danza presenciada por el redactor. Como el corresponsal del *Correio Mercantil* está en la ocasión transcribiendo a su colega portugués, no podemos deducir el mismo conocimiento previo de la palabra “tango” por parte de los lectores brasileños. Así que, aunque este conocimiento no existía entre lectores brasileños, el propio artículo transcrito pudo contribuir para que pasase a existir.

2) Sólo cinco años más tarde, en 1868, vuelvo a encontrar un registro de la palabra “tango” en el banco de datos de la Hemeroteca Digital Brasileira. El 30 de abril de aquel año, el *Correio Paulistano* traía, como era usual en la prensa de la época, un nuevo capítulo de folletín. El folletín del momento se denominaba *O rei dos gageiros*, y su autor era “E. Capendu”. Ernest Capendu (1826-1868) fue un novelista francés hoy olvidado, pero muy popular en la segunda mitad del siglo XIX. *Le roi des gabiers* parece haber sido publicado por primera vez en libro en 1862, en París, a pesar de que posiblemente hubiera sido también publicado antes como folletín en periódicos de la capital francesa<sup>3</sup>.

---

3 Datos sobre el libro obtenidos en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Francia, <[www.catalogue.bnf.fr](http://www.catalogue.bnf.fr)>.

En el capítulo de aquel día, la acción transcurría en Puerto España, ciudad que es hoy la capital de Trinidad y Tobago, en el Caribe. El tema giraba en torno a conflictos coloniales entre ingleses y franceses. Un marinero francés cuenta a su comandante cómo, entre golpes y astucias, consiguió dominar a un grupo de marineros ingleses:

“Destapo un barril de ron, otro de aguardiente de caña, otro de aguardiente de Francia. Pido pimentón, pimienta de Cayena, mezclo todo y obtengo un *punch*, muy fuerte. ¡Imagínes! Para tragar era necesario tener gargantas alquitranadas. [...] Llegan los *english*. La cosa era que no sospechasen de mí. Veá, para que una persona tome conocimiento de otra, no hay nada mejor que dos buenos golpes... [...] - ¿Hubo desorden? - ¡Cuál! Fue un juego, comandante. [...] No fue difícil dominar al *english*; y cuando él ya estaba un tanto averiado, le dije: ¡Ahora, vamos a beber! Pago yo el *punch*. [...] - ¿Qué más, qué más? - ¿Qué más? A estas horas hay en la fonda de San Pedro ochenta marineros, que están borrachos como cabras, incapaces de levantar un brazo, o decir *yes*. Mandé a pasear a la tabernera, cerré las puertas, y aquí están las llaves. [...] Y el marinero, encantado con el éxito que tuvo en su misión, se puso a danzar un tango”.

La palabra “tango” aparece aquí, con significado de danza, en la pluma de un escritor popular francés, traducido para un periódico brasileño. Y el contexto en que aparece es, por un lado, caribeño; y por otro lado, asociado a marineros, peleas y borracheras. El uso de la palabra en un folletín, entonces una de las formas más difundidas de literatura, sugiere que ya sería entonces mínimamente conocida por los lectores brasileños (así como por los franceses, algunos años antes). Al mismo tiempo, el texto apela claramente a la fascinación por el exotismo. Aunque los lectores no supiesen exactamente qué era un tango, se sugiere que era danza adecuada para que un marinero astuto, en el Caribe, conmemorase el éxito de sus vagabunderías.

3) El año siguiente, en Río de Janeiro, la *Semana Ilustrada* imprimía, el 11 de abril, un artículo satírico contra la presencia de misioneros lazaristas en el Seminario de São José:

“Previendo la dificultad de entendimiento de los profesores extranjeros con los alumnos del seminario, recuerdo a los últimos

una idea para escapar de las reprimendas de los maestros. Cuando uno de ellos los reprenda fuertemente, como es probable que no lo entiendan, canten alegremente el tango que los extranjeros preteniosos cantan en las calles en pésimo español:

Todas me gustan, todas me gustan, todas me gustan  
En general  
Pero esta rubia, pero esta rubia, pero esta rubia  
Me gusta más”

“Tango” aparece ahora no como danza, y sí como género de canción humorística de calle, en español. Una vez más, el uso de la palabra en este contexto sugiere cierta familiaridad del público lector con ella, al mismo tiempo que la asocia a una lengua extranjera.

4) En nuestro ejemplo siguiente la palabra aparece nuevamente con sentido musical, pero ahora no en contexto callejero, y sí en el de un así llamado “concierto”. El 22 de diciembre de 1869, en la ciudad de Desterro (actual Florianópolis, capital del estado de Santa Catarina), el periódico *A Regeneração* anuncia la realización de un “concierto a beneficio del pianista brasileño Juvenal de Sampaio”. Como en muchos de los conciertos realizados en Brasil en esta época, el repertorio estaba en gran parte constituido por variaciones o fantasías sobre arias de ópera —en el caso que examinamos, comparecen *Lucia di Lamermoor*, *Ernani*, *Lucrezia Borgia* e *I puritani*—. El quinto número de la primera parte de la presentación, sin embargo, era anunciado así: “Nº 5 - Por el beneficiado, un Tango, danza característica de La Habana, composición del beneficiado, titulada «A Catarinense»”. Aquí encontramos, por primera vez en esta secuencia, la necesidad de explicación sobre “qué es tango”. La explicación remite a la ciudad de La Habana, reforzando la asociación anterior con la región del Caribe. Al mismo tiempo, el título de la composición “naturaliza” (por así decir) el tango, sacándolo de La Habana y trayéndolo hasta Santa Catarina.

Podemos especular sobre si tenía más sentido explicar el significado de la palabra en un periódico de provincia, como sería en aquella época la ciudad de Desterro, que en la capital del Imperio. En todo caso, Juvenal de Sampaio ejecutó allí un tango compuesto por él mismo, colocándose así hombro a hombro con su contemporáneo más famoso, Henrique de Mesquita (sobre quien hablamos a continuación), como uno de los



primeros brasileños en hacerlo. (No resisto citar también el sexto número de la primera parte del mismo concierto, para ilustrar diferencias entre presentaciones formales de música en el siglo XIX y hoy: “No 6 - Terminará el concierto con un vals de imaginación del beneficiado, ejecutado en parte con el puño, codo y con una campanita en la mano imitando castañuelas, titulado «Un adiós a Santa Catarina»”.)

5) La escasa literatura existente sobre el tango en el siglo XIX enfatizó la importancia, en la difusión del género, de las compañías de zarzuela que venían de España a América del Sur, y se presentaban en Brasil antes de seguir hacia la región del Río de la Plata (Batista Siqueira, 1970). El día 14 de julio de 1872, un domingo, el *Diário do Rio de Janeiro* publicaba este anuncio:

“Teatro Lírico Fluminense

Compañía Española de Zarzuela, dirigida por D. Thomas Galvan Hoy, 12<sup>a</sup> función extraordinaria a pedido general

Después que la orquesta haya ejecutado la competente sinfonía, tendrá lugar la representación de la muy bien aceptada y siempre aplaudida zarzuela, en 3 actos, original de D. Francisco Compordon [*sic*], música de D. Francisco Barbieri, titulada  
EL RELÁMPAGO

Personajes: Henriqueta, Sra. Garcia; Clara, Sra. Pelaez; Leon, Sr. Villanova; George, Sr. Galvan. Negros y negras, etc. etc., coro general. La acción de esta linda zarzuela sucede en una hacienda en la Isla de Cuba. Finalizando con el muy y siempre aplaudido  
TANGO HABANERO,

cantado y bailado por todo el cuerpo de coros. A las 7 y ½.”

*El Relámpago* es una zarzuela española de 1857, en tres actos, con versos de Camprodón y música de Barbieri. Varios de sus números fueron publicados separadamente en partitura para piano y voz, y están disponibles en línea a través de la Biblioteca Digital Hispánica, donde consulté uno de ellos, titulado “Tango - Final”. El calificativo “Habanero” no consta allí. El acompañamiento utiliza del inicio al fin, en la mano izquierda del piano, el patrón rítmico “corchea con punto-semicorchea-dos corcheas”, llamado por muchos, como se sabe, “ritmo de tango” o “ritmo de habanera” (Carpentier, 1979:50). La letra emplea un castellano tal como el

supuestamente hablado por los “negros y negras” de una “hacienda en la isla de Cuba”:

“Ay qué guto, que placé!  
Qué cosa rica ver bailá el cocuyé  
[...]  
Maduro ya tabaco está,  
Vegüero<sup>4</sup> quero yo fumá!  
[...]  
No yeve la neguita ayá,  
Que el neguito goza de la ver bailá!”

“Cocuyé” o “cocoyé” parece haber sido el nombre de un tema o género musical popular de la región oriental de Cuba. Inspirado en él, Gottschalk escribió “El cocoyé, gran capricho cubano” para piano en 1854 (Fors, 1880:181). Los primeros compases presentan en la mano izquierda el mismo ritmo mencionado arriba, que vuelve también en diversos momentos de la pieza<sup>5</sup>.

Así, a juzgar por *El Relámpago*, los “tangos” que las zarzuelas presentaban al público de Río de Janeiro (y después al del Río de la Plata) traían una representación escénica, verbal y musical de negros que trabajaban en haciendas cubanas. Los personajes que los cantaban eran presentados como “Negros y negras, etc. etc.”, la lengua en que hablaban era una versión de la famosa “lengua de negro” que existió en la península ibérica desde el siglo XV (Akhim y Rouge, 2013), y la música que cantaban traía como “marca” afroamericana más evidente (dentro de un idioma musical, por lo demás, europeo), el ritmo antes referido, quizá una condición, en la época, de la caracterización del género.

El tango aparece en posición destacada en el anuncio de periódico: en letras más grandes, exhibido como número final, reuniendo todo el elenco, y garantizado como “muy y siempre aplaudido”. El 28 de octubre del mismo año 1872, el *Diário do Rio de Janeiro* publica nuevamente un anuncio

4 Palabra cubana para cigarros hechos y consumidos localmente en las haciendas de tabaco. En el siglo XX el nombre pasó a ser usado por una marca de puros comerciales.

5 Consulté la partitura del “Cocoyé” de Gottschalk en internet. Disponible en <[http://imslp.org/wiki/File:Gottschalk\\_-\\_Op.80\\_-\\_El\\_Cocoye\\_-\\_Grand\\_Caprice\\_Cubain.pdf](http://imslp.org/wiki/File:Gottschalk_-_Op.80_-_El_Cocoye_-_Grand_Caprice_Cubain.pdf)>.

de las actividades de la Cía. Española de Zarzuelas en la ciudad. En esta ocasión, la actuación sucede en el Theatro Dom Pedro II, y una vez más el tango recibe un lugar destacado:

“Esta compañía, aprovechándose de la demora del navío en el que debe partir hacia el Río de la Plata, llevará a escena, por segunda vez en este teatro, la muy aplaudida zarzuela EL RELÁMPAGO, la cual finaliza con el chistoso TANGO HABANERO”.

Un elemento es añadido aquí a la caracterización del tango: el calificativo “chistoso”, o sea, humorístico, gracioso. Una parte de este humor se relaciona efectivamente con el uso teatral de la “lengua de negro”, *placé* y *bailá* por *placer* y *bailar*, *yeye* y *ayá* por *lleve* y *allá*, además de palabras de uso local y sabor exótico, como *cocuyé* y *veguero*. En este punto, el tango de zarzuela se aproxima a loslundús impresos del siglo XIX, tal como fueran analizados por Mário de Andrade (1999 [1944]), y también a algunos de loslundús grabados por cantores pioneros de la Casa Edison, como Eduardo das Neves (Sandroni, en imprenta).

6) De nuevo en *A Semana Ilustrada*, ahora el 11 de enero de 1874, fue publicado el siguiente texto humorístico, que alterna prosa y versos cortos, firmado con el seudónimo de “Pancratius” bajo el título “Aventuras espantosas”:

“Ayer salí de casa ( vivo en el Morro do Nheco) y al llegar al Campo da Aclamação decidí esperar el tranvía, frente al cuartel. Vino entonces el tranvía [...] a paso de procesión.  
Venía el caballo,  
Tango lo mango,  
Danzando el tango,  
Después paró.  
Trepo en el estribo,  
Dentro me encajo,  
Y campo abajo,  
El tranvía andó.”

“Tango lo mango” es una expresión usada en “cantigas” y “parlendas” populares brasileras desde el siglo XIX por lo menos, estudiada entre

otros por Câmara Cascudo (1962). En los versos el “tango” aparece como una danza atribuida con intenciones cómicas al caballo que, sin prisa, tira del tranvía. Es interesante notar que el Morro do Nheco, actual Morro do Pinto en Río de Janeiro, donde se dice que vive el autor del texto, es exactamente el cerro donde habitaba la familia de Ernesto Nazareth cuando este nació, once años antes de la publicación de este artículo, y donde todavía vivía en 1874<sup>6</sup>. Esto refuerza la suposición de que la palabra “tango” formara parte del portugués hablado en el medio donde Nazareth se crió desde la tierna infancia.

7) Y no apenas en los alrededores del Morro do Nheco. Este artículo de tono humorístico, publicado el 15 de agosto de 1876 en el periódico *A Pátria*, de la ciudad de Niterói, vecina de Río de Janeiro, sugiere una vez más el uso vernacular y coloquial de la palabra:

“¡Ah! Olvidábamos deciros una cosa: cuando acabares cualquier oficio religioso, cuando os dirigieres a la casa, encended un buen puro y, por diversión, silbad... ¿sabéis silbar? O entonces canturread, o como mejor os plazca, cualquier tango; esto es bueno y hace bien al espíritu.”

“Tango” es usado aquí para denominar, de manera amplia, melodías que se silban, que se canturrean; es usado, por lo tanto, como una palabra de uso general para designar cualquier canción popular. El uso de la palabra “canturrear”, en vez de “cantar”, sugiere bien la intimidad del articulista (y del lector) con estos llamados “tangos”.

8) Pero “tango” podía tener también un sentido más formal, como música instrumental, inclusive impresa, publicada y presentada en conciertos. Así se lee en el *Diário do Rio de Janeiro*, el domingo 1 de julio de 1877:

“Recibimos dos composiciones para piano debidas a la festejada pluma del talentoso maestro Dr. Cardoso de Menezes. Se titulan “Lágrimas da noite” y “Tango”. La primera es una linda mazurca, que toma como tema una de las mejores frases del

---

6 Informaciones sobre los locales de residencia de Ernesto Nazareth pueden ser encontradas en la mejor fuente hoy disponible sobre la vida del compositor, el sitio <[www.ernestonazareth150.org.br](http://www.ernestonazareth150.org.br)>.

*capriccio* elegíaco de Gottschalk; la segunda, una danza típica y bastante graciosa.”

Se trata ciertamente de Antonio Frederico Cardoso de Menezes e Souza (1848-1915), pianista y compositor paulista que era graduado en Derecho, razón del uso del “doctor” antes del nombre. Es posible que en esta fecha él ya estuviese viviendo en Río de Janeiro, donde compuso también música para teatro y una pieza para orquesta y banda, titulada “A Marselhesa dos escravos”. Sobre esta pieza y su autor, el 11 de julio de 1899 (cumpleaños de Menezes), en el periódico *Cidade do Rio*, José do Patrocínio, uno de los grandes líderes de la lucha por la abolición de la esclavitud en Brasil, se expresó así:

“En Cardoso de Menezes, la propaganda abolicionista tuvo a uno de sus más denodados paladines. Éste sirvió a los forajidos<sup>7</sup> no sólo con su hospitalidad incondicional, asumiendo todas las responsabilidades de la ley, sino también con su pluma y su genial inspiración de maestro. La “Marselhesa dos escravos”, ejecutada por primera vez el 25 de marzo de 1884 [...], por la confederación abolicionista, fue un verdadero *sursum corda*. Quien la oyó y era indiferente a la propaganda, se convirtió a la fe de la redención. Cardoso de Menezes fue el Rouget de L’Isle de la abolición.”

9) El tango como música de “concierto” vuelve a aparecer en el “*Diário do Rio de Janeiro*”, el 6 de septiembre de 1878:

“Se realizó anteayer el primer concierto de este mes en el Club Mozart. Cerca de cien señoras engalanaron el espacioso salón, que parecía una colmena de risas y encantos. Dio inicio al concierto la *Gazza ladra* de Rossini ejecutada por la orquesta, siguió el vals brillante de Ketterer, ejecutado con maestría por un aficionado, la *romanza* para bajo de Ponchielli fue cantada por otro aficionado bastante aplaudido [...], siguió el *Tango americano* de Cavallini, perfectamente ejecutado al piano y al clarinete por dos aficionados. Servido el té, continuó la parte bailable que se prolongó hasta altas horas de la mañana [...].”

---

<sup>7</sup> Esto es, ofreciendo abrigo y escondite a esclavos fugitivos, como era común entre abolicionistas durante la campaña en los años 1880.

Ernesto Cavallini (1807-1874) fue un importante clarinetista italiano, autor también de muchas obras para este instrumento<sup>8</sup>. Al inicio de los años 1850, probablemente después de un viaje a España, compuso y publicó su “Tango americano - gran duetto per clarinetto e pianoforte”, editado en Milán, y que aparece en algunas fuentes con el título “La Neguita” (en español). Es probable que se trate de uno de los primeros “tangos” compuestos dentro de la tradición de música instrumental de concierto, anticipando casi cuarenta años el de Isaac Albéniz (de 1890). En todo caso, al final de los años 1870, después de conocer tangos de teatro musical como los de las zarzuelas (de autores españoles), y como veremos a continuación, también tangos de compositores portugueses y brasileños en operetas, el público carioca tomaba contacto también con tangos de concierto.

De este conjunto de noticias, artículos y anuncios de periódico que cubre un período de quince años, de 1863 a 1878, podemos sacar algunas conclusiones sobre el uso de la palabra “tango”. En primer lugar observo que, siguiendo pistas sugeridas por estos textos publicados en Brasil, es posible percibir que a mediados de los años 1850, había piezas musicales llamadas “tango” que ya tenían circulación en Europa. Fueron presentados cuatro indicios de esto: primero, el “Tango americano” de Cavallini, compuesto probablemente en España en 1852 o 1853 (ej. 9); segundo, el “Tango” de la zarzuela *El relámpago*, compuesto en España en 1857 (ej. 5); tercero, el folletín de Capendu, escrito en París en 1862, con su “tango” danzado por un marinero francés en el Caribe (ej. 2); cuarto, el “tango” o “especie de tango” danzado en la pequeña ciudad portuguesa en 1863 (ej. 1). En los tres primeros casos, tal vez no en el cuarto, la palabra coincide de alguna manera con la idea “americana” (en el sentido que este adjetivo tenía en el siglo XIX) o “afroamericana” de música y danza.

Con relación a Brasil, la conclusión que queda es que la palabra ya era usada en el país, entendida como música y danza y en parte asociada con el Caribe, especialmente con Cuba, alrededor de los años 1860-1870. Sin embargo, como muestran especialmente los ejemplos 3, 6 y 7, parece que la palabra se incorporó al vocabulario popular de manera relativamente rápida, adoptando el sentido de canción popular, sin tener, necesariamente, conexión con alguna área geográfica en especial.

---

8 Sobre Cavallini, me baso en la respectiva nota del *New Grove*.

Los ejemplos 4, 8 y nuevamente el 9 presentan la palabra “tango” asociada también a la música instrumental ejecutada en conciertos. En los dos primeros casos, presentando tangos para piano compuestos por brasileños, el del catarinense Juvenal de Sampaio (sobre el cual no encontré referencias en las principales fuentes sobre compositores brasileños del siglo XIX disponibles), en 1869, y el del paulista radicado en Río, Cardoso de Menezes, en 1877.

En la segunda parte de este texto voy a considerar el caso específico de un compositor que, al inicio de los años 1870, atribuyó a una de sus composiciones para teatro musical el género “tango”.

### **El “Tango para canto” de Gomes Cardim**

En trabajo previo, mencioné el “Tango para canto” de la opereta *Joana do Arco*, obra del portugués Gomes Cardim. Había encontrado una edición hecha en Río de Janeiro de esta partitura, en la División de Música de la Biblioteca Nacional, y, confiando en la fecha que había sido añadida a mano en la primera página por algún investigador anterior o por un funcionario de la institución, le atribuí la fecha “*circa* 1865” (Sandroni, 2005:177). Esto haría del “Tango para canto” de Cardim, no el primero de compositor brasileiro, pero sí el primer tango editado en Brasil, anticipándose de este modo no sólo a los de Henrique de Mesquita, sino también al del catarinense Juvenal de Sampaio citado aquí (en el caso de que este haya sido editado, información que desconozco).

Con recursos de internet que no disponía en la época en que trabajé sobre el asunto, busqué ahora más informaciones sobre Cardim, su *Joana do Arco* y su “Tango para canto”, obteniendo los siguientes datos.

João Pedro Gomes Cardim (1832-1918) nació en Setúbal, Portugal, y falleció en São Paulo, en Brasil. A lo largo de su vida transitó entre estos dos países. Su primer viaje a Brasil ocurrió en 1857, presentando algunas obras en Rio Grande do Sul. En 1894 se radicó definitivamente en Brasil.

El 5 de mayo de 1863, Gomes Cardim aparece como “profesor de música en São Paulo” en el *Correio Mercantil*. El 3 de marzo de 1865, según el *Diário do Rio de Janeiro*, llegaba a la capital del Imperio, proveniente de Río

Grande do Sul. Estábamos en plena Guerra del Paraguay y Cardim había compuesto una obra para orquesta y banda en homenaje a un episodio militar recientemente ocurrido, la toma de Paysandú (2 de enero de 1865). Según el *Correio Mercantil* del 18 de marzo del mismo año, el “distinguido compositor portugués” presentaba en aquella noche, en el Teatro de S. Januário, ante la presencia de Sus Majestades Imperiales, su composición *Os bravos de Paissandú*: “Además de una gran orquesta, tomarán parte en la ejecución de esa pieza dos bandas de música militares y una de pífanos y tambores, que imitarán los diversos toques de una batalla, las descargas de artillería e infantería etc.” El 22 de marzo vuelve a presentar la pieza “que tan frenéticamente fue aplaudida en la noche del sábado del 18 de marzo”, cuyo género es definido como de “batalla”, dedicada a Sus Majestades Imperiales y anunciada en el mismo periódico con letras enormes.

Se cree que Gomes Cardim permanece en Río de Janeiro por poco más de un año. Lo encontramos de nuevo en el *Correio Mercantil* del 6 de julio de 1866, de partida de aquella ciudad hacia Rio Grande do Sul, “en el navío nacional *Arino*”. El año siguiente regresa a Portugal:

“En septiembre de 1867, el ya muy aplaudido compositor estaba de vuelta en Setúbal, siendo recibido en apoteosis. Inmediatamente pasó a Lisboa donde, con marcado éxito, comenzó a producir música escénica y a dirigir orquestas, en los principales teatros. Trabajó, después, con igual éxito, en el portuense Teatro Baquet.” (Mouro, 2008).

*Joana do Arco* fue compuesta, con su respectivo tango, en este retorno de Cardim a Portugal, y no alrededor de 1865, como yo había afirmado. A pesar de que Mouro (2008) no señale sus fuentes al escribir que Cardim comenzó a producir música escénica sólo al volver a Portugal, tengo otras dos razones para sustentar esta afirmación. Primero, la Hemeroteca Digital Brasileira no da ningún resultado para una búsqueda usando el término “Joana do Arco” y seleccionando el período 1860-1869 (como veremos, seleccionando la década siguiente los resultados serán muchos). Segundo, y más conclusivo, en el *Diário do Rio de Janeiro* del 16 de abril de 1871 podemos leer la siguiente nota: “Ya está en escena en el Teatro do Ginásio la nueva ópera burlesca *Joana do Arco*: se divide en tres actos.” Se trata del Teatro do Ginásio en Lisboa, y no del Ginásio Dramático, activo en la



misma época en Río de Janeiro. En el mismo año fue editado en Lisboa el “Tango para piano” de la “ópera burlesca *Joana do Arco*, presentada en el Teatro do Ginásio” de la misma ciudad<sup>9</sup>.

La opereta parece haber tenido éxito en Portugal, pues de Lisboa fue llevada a Oporto y allí fue presentada nuevamente algunos años después, como leemos en el *Diário do Rio de Janeiro* del 20 de noviembre de 1875: “Reapareció ayer en Oporto la graciosa opereta *Joana do Arco*, letra del Sr. Alfredo Athayde, música del Sr. Gomes Cardim. Se presenta esta vez en el Teatro do Príncipe Real, dando descanso por algunas noches al *Orfeu nos Infernos*.”

O *Correio Mercantil* del 22 de marzo de 1877 lo encuentra en Oporto, “donde ha dirigido en algunos teatros, y viaja hacia Brasil donde planea permanecer seis meses.” El 30 de mayo del mismo año, según el *Diário do Rio de Janeiro*, está en esta ciudad, donde ensaya su ópera cómica *Joana do Arco*. El 2 de junio se lee en el mismo periódico: “Llegó hace días de Europa el distinguido maestro portugués, Sr. J. Pedro Gomes Cardim [...]. El Sr. Cardim se propone representar en nuestros teatros su repertorio. En S. Luiz se está ya ensayando la ópera cómica en tres actos *Joana do Arco*.”

Esta presentación de la opereta, después de un mes de ensayos, al regreso de Cardim a Río de Janeiro, tendrá gran éxito de público y una recepción por parte de la crítica favorable y bastante instructiva sobre el tipo de contexto teatral donde se presentaba el género “tango” en aquel momento. Veamos lo que dice el crítico de la *Gazeta de Notícias* el 9 de julio de 1877, habiendo asistido en la víspera a la *première* brasilera de la opereta:

“Anteayer se llenó completamente el teatro de S. Luiz. Era la primera representación de la ópera burlesca del Sr. Cardim *A Joana do Arco* que fue muy aplaudida en los teatros de Lisboa y Oporto. [...] [La música] es alegre y burlesca como el poema, y bien adaptada a las situaciones más cómicas. [...] El poema es de trama fácil como casi todos en estas condiciones, que no pasan de ser un pretexto para la música y para la exhibición de tipos más o menos burlescos. [...] En relación al canto, los actores estuvieron

---

9 Conforme consulta al catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Portugal.

muy correctos, principalmente teniendo en cuenta que nunca aprendieron a cantar. [...] *A Joana do Arco* es un buen remedio para curar las tristezas.”

La sorprendente observación de que los cantores “nunca aprendieron a cantar” indica que el público no debía esperar de *Joana do Arco* lo que encontraba en el teatro lírico al que ya estaba acostumbrado. El crítico del *Diário do Rio de Janeiro*, el 19 de julio de 1877, insiste en el mismo tema:

“El teatro São Luiz [...] tenía esta noche, y continúa todavía teniendo, la casa llena de bote en bote. [...] Está de más decir que los primeros cantores de la compañía, Vale, Silva Pereira, y la *prima-donna* Apolonia han tenido constantes y estrepitosos aplausos, no sabiéndose bien si estos les son concedidos por lo que cantan, o por lo que desafinan. Ahí, sin embargo, está la gracia. Es porque todo allí es cómico, que el público sale satisfecho de *Joana do Arco*. [...] [La pieza] se sustenta bien en escena, sustentando al mismo tiempo la empresa en su equilibrio financiero [...].”

Uno de los síntomas del éxito de la opereta de Cardim es la publicación de partituras para piano y canto con extractos de la misma. El 26 de julio de 1877, el *Diário do Rio de Janeiro* anuncia:

“La casa del Sr. José Maria Alves da Rocha, en la Praça da Constituição, acaba de editar una colección de piezas sobre motivos de la opereta *Joana do Arco* del maestro portugués Gomes Cardim, que tanto éxito ha tenido en el teatro S. Luiz. Consta la colección de un tango para piano, otro para canto, una polca y un vals.”

Dos días después, aparece un anuncio de las partituras bajo el título “¡Novedad del día! ‘Joana do Arco - Tango para canto’. Idem para piano. Vals y polca para piano.” Es este el “Tango para canto” del cual la Biblioteca Nacional posee un ejemplar, con fecha errónea escrita a mano.

Hay un nuevo comentario sobre *Joana do Arco* en el *Diário do Rio de Janeiro* el 8 de agosto de 1877:

“Con la ópera burlesca *Joana do Arco* hizo anteayer beneficio el festejado maestro portugués Gomes Cardim. [...] Después del final del segundo acto las Sras. Delmary y Rose Villiot obsequiaron al distinguido beneficiado, cantando el dúo del 3º acto de *Maria Angra*. Como muestra de gratitud, el maestro les ofreció en escena abierta dos elegantes ramos de flores. Al maestro brasileño Mesquita, que se encontraba en la sala, le fue ofrecida la batuta de la orquesta para dirigir el dúo. Nada diremos de los méritos de la opereta; el público ya la conoce. Sólo diremos que el maestro Cardim debe estar satisfecho con la recepción que a sus composiciones les ha dado nuestro público.”

“Hacer beneficio” significa que los lucros del recital quedaran para el compositor. *Maria Angra* era *A filha da Maria Angra*, parodia escrita por Artur Azevedo de la opereta *La fille de Madame Angot*, y que había estrenado en 1876 con la música original de Lecocq, ensayada y dirigida por Henrique Alves de Mesquita<sup>10</sup>.

El 7 de agosto de 1877, el periódico *A reforma* comenta sobre el estreno de la ópera siguiente de Cardim, *Os argonautas*. Y el *Diário do Rio de Janeiro* del 18 de agosto de 1877 comenta en la sección “Semana Teatral”:

“No sabemos si, después de salir del teatro lírico, acabando de asistir a la ópera de Verdi [*Macbeth*], el lector permitirá que entremos en el teatro Phoenix, donde está en escena una ópera de Cardim. Quizá los pretenciosos, que se avergüenzan de frecuentar el teatro que no sea lírico y que para esas noches compran guantes especiales, nos censuren la transición. [...] Sin embargo, todo tiene su lugar. La ópera cómica está en sus días de gloria: Offenbach es todavía el rey de la moda. No está de más, por lo tanto, que demos a Cardim las honras de príncipe en el reinado de la música de fiesta. *Os argonautas* es la nueva ópera de Cardim. De la naturaleza de *Joana do Arco*, esta tiene la propiedad verdaderamente mágica de mantenernos en perfecta hilaridad desde que se levanta el telón por primera vez hasta la escena final de la partida. Dice

---

10 *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de julio de 1878. Agradezco a Luiz Costa Lima Neto la indicación de esta fuente.

el viejo refrán que «honra y provecho no caben en un saco». Pero esta fue sin embargo la victoria de Cardim; porque en cuanto nos despierta la carcajada con lo cómico de las situaciones y con el espíritu del lenguaje, nos deleita con la inspiración de su música verdaderamente popular y original.”

Se percibe entonces que “tango”, como género de música cantada para el teatro, era asociado a la esfera de lo cómico, a la ópera cómica de Offenbach, a las parodias “carnavalizantes” de Arthur Azevedo.

Vale la pena llamar la atención de que se trata aquí, posiblemente, de una de las primeras referencias encontradas, en portugués y en letra de imprenta, donde se juntan el sustantivo “música” y el calificativo “popular”. Nótese que este calificativo ahí, al contrario de lo que sucedería después tantas veces, no tenía nada de peyorativo, al contrario, viene junto a las ideas de “deleite”, “inspiración” y “originalidad”. Que esto sea dicho sobre la música de uno de los primeros compositores en presentar “tangos” en Brasil, parece una premonición del destino de la palabra en las manos de Ernesto Nazareth. Y también una premonición del destino de esta conjunción entre “música” y “popular” en Brasil en buena parte del siglo XX.

## Bibliografía

Andrade, Mário de. “Ernesto Nazaré”, en *Música, doce música*, São Paulo: Martins, 1975, p. 121-130.

\_\_\_\_\_. “Candido Inácio da Silva e o lundu”, *Revista latino-americana de música*, 20 (2), 1999 [1944], p. 215-233.

Cascudo, Luís da Câmara. “Tangolomango”. Artículo en Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962, p.725.

Fors, Luis Ricardo. *Gottschalk*. La Habana: La Propaganda Literaria, 1880. Disponible en [www.gottschalk.fr](http://www.gottschalk.fr).

Jota Efegeê. *Maxixe, a dança excomungada*. Río de Janeiro: Funarte, 2009 [1974].

Mouro, Carlos. “Gomes Cardim, um músico setubalense entre Portugal e o Brasil”, *O Setubalense*, 28 de mayo de 2008, p. 4, “Página Cultural do Centro de Estudos Bocageanos”. Disponible en internet en <http://cebocageanos.net/pagcult.htm>.

Kihm, Alain y Jean-Louis Rougé. “Língua de Preto, the Basic Variety at the Roots of West African Portuguese Creoles: A contribution to the theory of pidgin/creole formation as second-language acquisition”. *Journal of Pidgin and Creole Languages*, 28(2), 2013, p. 203-298. Disponible en: <http://www.llf.cnrs.fr/Gens/Kihm/LdPJPCl.final.pdf>.

Sandroni, Carlos. “Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras”. En Ulhôa, Martha, y Ochoa, Ana María (orgs.) *Música popular na América Latina: Pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 175-193.

\_\_\_\_\_. *Feitiço decente: transformações do samba no Río de Janeiro, 1917-1933*, Río de Janeiro: Zahar, 2012 [2001].

\_\_\_\_\_. “Música, performance vocal e ‘língua de preto’ em um lundu gravado por Eduardo das Neves”, en *Estudos sobre a Palavra Cantada, III*, en imprenta.

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