

Artigos



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 35, N. 1, JAN.–DEZ. 2024
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

OUVERTURE.

Allegro.

PIANO.

A.C. 5766.

*Une nuit au château / Opéra-comique en un acte de Paul de Kock
de Henrique Alves de Mesquita em redução para piano de
Choudens, Père et Fils (Petrucci Music Library / IMSLP).*

Cinco compositores brasileiros em perspectiva transnacional: ensaios sobre a música brasileira dos séculos XIX e XX

Antonio Alexandre Bispo¹

RESUMO: Os quatro ensaios aqui compilados² enfocam cinco compositores brasileiros dos séculos XIX e XX em sua inserção em contextos internacionais de atuação, reflexão e pesquisa, evidenciando assim o dinâmico trânsito de concepções e tendências estéticas e técnicas que caracteriza muito da história da música no Brasil. Os dois primeiros textos tratam de Henrique Alves de Mesquita e Elpídio de Brito Pereira, revelados em suas conexões com a França e mais especificamente com Paris. No terceiro, a relação de Carlos Gomes com a Itália é examinada “a partir de uma posição italiana e ítalo-brasileira”, o que significa dizer aqui pelas lentes de Vincenzo Cernicchiaro. No quarto e último texto, José Maurício Nunes Garcia e Heitor Villa-Lobos são considerados no âmbito dos estudos das relações Alemanha-Brasil e Áustria-Brasil abrangidas nos “diálogos euro-brasileiros” promovidos pela *Akademie Brasil-Europa* e pelo *Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes* (ISMPS). Nos quatro ensaios, revela-se a orientação metodológica do autor, pela qual estudos musicais de orientação cultural aproximam-se (e tornam-se indistintos) de estudos culturais guiados musicologicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Música brasileira. Musicologia culturalmente orientada. Alves de Mesquita. Elpídio Pereira. Gomes. José Maurício. Villa-Lobos.

ABSTRACT: The four essays here compiled examine five Brazilian composers from the 19th and 20th centuries within their integration into international contexts of activity, thought, and research, thus unveiling the dynamic exchange of aesthetic and technical conceptions and trends that characterizes much of Brazil’s music history. The first two texts focus on Henrique Alves de Mesquita and Elpídio de Brito Pereira, revealed in their connections with France, particularly Paris. The third examines Carlos Gomes’ relation-

173

¹ *Universität zu Köln* (Alemanha) / *Institut für Studien der Musikkultur des Portugiesischen Sprachraumes* (ISMPS).

² Os textos aqui apresentados foram publicados originalmente na *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, n.ºs 121 (2009, v. 5), 162 (2016, v. 4) e 169 (2017, v. 5), da qual o autor é editor-chefe.

ship with Italy, unveiled “from an Italian and Italo-Brazilian standpoint”, that is, through the lens of Vincenzo Cernicchiaro. The fourth and final text considers José Maurício Nunes Garcia and Heitor Villa-Lobos in the context of studies on Germany-Brazil and Austria-Brazil relations, within the framework of the “Euro-Brazilian dialogues” fostered by the *Akademie Brasil-Europa* and the *Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes* (ISMPS), and more specifically, within studies of Germany-Brazil and Austria-Brazil relations thus fostered. Across all four essays, the author’s methodological orientation becomes evident, demonstrating how culturally oriented music studies converge with (and become indistinguishable from) cultural studies guided by musicological approaches.

KEYWORDS: Brazilian music. Culturally oriented musicology. Alves de Mesquita. Elpídio Pereira. Gomes. José Maurício. Villa-Lobos.

1. Henrique Alves de Mesquita e o *milieu* da “*Closerie des Lilas*” — Sobre *Une nuit au château e/ou Noivado em Paquetá*³

174

A época do Segundo Império francês, sob Napoleão III (1808–1873), entrou na história como um dos períodos de maior brilho exterior do século XIX. Foi uma época marcada pela ânsia de reconhecimento do Império bonapartista, estigmatizado como um sistema de “*parvenüs* e aventuras”, reconhecimento esse procurado através da demonstração pública de progresso.⁴ As conquistas técnicas e industriais deveriam contribuir ao bem-estar geral, à superação de problemas sociais, resultado da pauperização que acompanhara a política baseada na grande burguesia do período anterior de Louis-Philippe (1773–1850), e ao progresso da humanidade no seu todo, como manifestado nas Exposições Mundiais de 1855 e 1867.

Em estudos relativos ao Segundo Império, tem-se mencionado que a vida cultural da capital francesa foi marcada por um florescimento da vida mundana, caracterizada pela ascensão de artistas, gêneros e formas

³ Apresentado originalmente na seção “Brasileiros em Paris à época de Napoleão III (1852–1870)” do v. 121 (2009, v. 5) da *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*.

⁴ Ver artigo sobre a Imperatriz Eugénie (Bispo, 2009): http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Imperatriz_Eugenie.html.

de expressão vinculadas ou associadas a classes e situações sociais mais populares, direcionadas ao divertimento e ao humor, ao prazer pelo frívolo e ao interesse pelo “*demi-monde*”. Foram anos de popularidade da opereta, da ópera cômica, de *vaudevilles*. Já essas menções sumárias indicam o interesse dessa época para estudos orientados segundo recentes tendências dos Estudos Culturais, voltadas sobretudo à cultura popular e à análise de processos performativos e transformadores de identidades. Significativo neste contexto foi o fato de Jacques Offenbach (1819–1880) ter-se tornado um dos nomes mais populares na Paris da Exposição Mundial de 1855, sendo visto, segundo alguns, até mesmo como marco simbólico desses anos do Segundo Império.

Sinal da ascensão de Offenbach foi o fato de ter aberto o seu próprio teatro, em 1855, o *Théâtre des Bouffes Parisiens*, no 2ème arrondissement, onde se levavam obras de um ato, com não mais de quatro pessoas em cena. O significado dessa época para a história das relações culturais euro-brasileiras foi considerado em conferências e em seminários por ocasião da abertura do centro de estudos da Academia Brasil-Europa, em 1997. Mais recentemente, em 2005, o desenvolvimento dos *Bouffes Parisiens* e da vida mundana parisiense foi objeto de discussão por ocasião um Simpósio realizado no âmbito do Festival de Jacques Offenbach na cidade alemã de Bad Ems. Cada vez mais tem-se tornado evidente a necessidade de uma consideração mais diferenciada dessa época. Se a esfera cultural representada por Offenbach atingiu o seu apogeu, em meados da década de cinquenta, se o compositor alcançou o ápice de sua popularidade, de seu reconhecimento e criou nesses anos as suas principais obras, ele e o seu mundo cultural não foram produtos dessa época, mas sim resultados de desenvolvimentos anteriores.

Como tal, a esfera intelectual e artística em que se inseriu poderia ser examinada sob a perspectiva da situação social criada pelo regime anterior, sendo assim antes expressão, ainda que crítica, de uma política de liberalismo econômico da época de Louis-Philippe. Essa perspectiva explicaria também a frequente posição satírica de Offenbach

relativamente a costumes e acontecimentos do Segundo Império. Não se pode esquecer que o compositor, de origem judeu-alemã, transferira-se para Paris em 1833, ou seja, nos primeiros anos da Monarquia de Julho. Como violoncelista, fora admitido no Conservatório, interrompera porém os seus estudos e passara a procurar o sucesso material e artístico em teatros de Boulevard e na *Opéra-comique*. Essa sua carreira alcançou um ponto alto quando, em 1849, tornou-se maestro do *Théâtre Français*.

O brasileiro que mais se destaca no contexto aqui esboçado foi Henrique Alves de Mesquita (1830–1906). A sua vida e obra foi já há muito objeto de estudos, no qual, ao lado de aspectos históricos, também se considerou o seu papel sob a perspectiva da cultura popular (Baptista Siqueira, 1969). Falta ainda, porém, um estudo que considere o vir-a-ser e as características da música de Alves de Mesquita na sua inserção em processos euro-latino-americanos à época da sua estadia em Paris. Um estudo dessa natureza, que exige porém um levantamento de fontes ainda não realizado de forma suficiente, poderá abrir novas perspectivas para a apreciação não apenas da produção do compositor, mas também para a análise mais diferenciada de gêneros, formas e meios de expressão da história da música popular e do teatro no Brasil.

176

Ascensão social através da música e teatro francês no Rio de Janeiro

Henrique Alves de Mesquita, nascido no Rio de Janeiro, na Ladeira do Castelo, Freguesia de São José, proveniente de classe social menos favorecida, teve a sua formação e o seu desenvolvimento vinculados à prática musical de instrumentos de sopro, em particular de metal. Tem-se salientado sobretudo a sua aptidão como trompetista. A sua aproximação ao mundo musical da França deu-se com o aprendizado que desenvolveu junto a Desidério Dorison, músico francês atuante no Rio de Janeiro. Dorison, renomado trompetista, executante também de outros instrumentos, pertencia, com Charles Juste Cavalier, àqueles músicos franceses que,

vindo jovens para o Brasil, atuaram como organizadores e diretores de orquestras de danças segundo a moda parisiense.⁵

Tem-se notícia que, em 1847, Henrique Alves de Mesquita apresentou-se, com o seu professor, como executante de uma fantasia para corneta de pistons, num benefício a favor do mestre de trompa Luiz José da Cunha. A sua juventude no Rio de Janeiro deu-se à época popularização da polca, iniciada em 1844, e posteriormente, a partir de 1851, do *schottisch*. A presença francesa na vida lírica do Rio de Janeiro foi particularmente intensa à época de formação e das primeiras atividades profissionais de Henrique Alves de Mesquita. Deve-se considerar, neste contexto, sobretudo a atuação da Companhia Lírica Francesa no Teatro São Francisco. A própria divulgação da música italiana trazia o cunho de sua recepção através da França. Dentre os artistas que maior popularidade alcançaram nessa época salientou-se Arsène Charton, à qual Henrique Alves de Mesquita dedicaria mais tarde uma composição.

Procurando ampliar os seus conhecimentos musicais, Mesquita passou a estudar a partir de 1847 com Gioacchino Giannini (1817–1860), então influente personalidade da vida musical e compositor de música sacra do Rio de Janeiro. Com ele desenvolveu estudos teóricos aos quais daria prosseguimento no Conservatório Imperial de Música, onde Giannini dirigia a classe de contraponto e órgão. Em 1851, a renomada cantora Augusta Candiani cantou um *Laudamus* da autoria do jovem compositor. Com essa aproximação à produção musical para a prática sacro-musical, o desenvolvimento das aptidões de Henrique Alves de Mesquita seguiu o caminho tradicional de ascensão e projeção de músicos provenientes de meios socioculturais de menores recursos. O fato de ter sido aceito e apoiado no Conservatório indica a abertura dessa instituição perante um fenômeno social cujas causas remontavam ao período colonial.

Profissionalmente, Henrique Alves de Mesquita fundou, em 1853, juntamente com o clarinetista Antônio Luís de Moura, um “Liceu e Copis-

⁵ Ver artigos sobre Carlos Cavalier Darbilly (Bispo, 2009): <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Darbilly.html>.

taria Musical”. Também aqui a sua carreira testemunha um caminho comumente encontrado na história da vida de músicos e mestres de instrumentos de sopro, ou seja, o da dedicação ao ensino de múltiplos instrumentos em conjunto com o comércio de cópias — o que exige também conhecimentos ainda que rudimentares de harmonia e instrumentação — e a produção musical, sobretudo de música nos gêneros mais populares. De suas composições dessa fase tem-se mencionado a modinha *O retrato* (1854), a romança *Ilusão* (1855), a valsa *Saudades de Mme. Charton* (1856) e o lundu *Beijos de frade* (1856). O lundu *Beijos de frade* poderia ser visto como expressão de uma tendência ao humor, à brejeirice e à frivolidade que permite compreender o seu desenvolvimento posterior.

As duas esferas das atividades de Mesquita, a profana, como hábil trompetista e autor de música de salão e de dança, e a sacra, como aluno de Giannini, determinariam um desenvolvimento na vida e obra do compositor que apenas em visão retrospectiva poderia ser considerado como conflitante. A primeira garantiria-lhe cedo popularidade, a segunda, o apoio de personalidades influentes que nele viam a promessa de um compositor de relevo para o desenvolvimento cultural da nação, alcançando aqui a proteção de D. Pedro II. Assim, apesar de sua integração no meio popular e da música ligeira do Rio de Janeiro, tornou-se o primeiro estudante do Conservatório Imperial de Música a ser premiado com uma viagem à Europa.

O jovem artista, antes de entrar como aluno no Imperial Conservatório de Música, onde estuda harmonia na classe do mestre italiano Gioacchino Giannini, e obtém a grande medalha de ouro, e mais tarde o prêmio da viagem à Europa, gozava já de fama de compositor. Sem citar os muitos e graciosos bailados, as romanças para canto, as fantasias e os temas variados para pistom, no qual era um talentoso instrumentista, produções menores, que o entusiasmo juvenil arrancava de sua pena, convém lembrar a *Missa para grande orquestra*, executada na festa de Santa Cecília, em meio à admiração dos seus colegas. Esta obra, relativamente superior aos seus estudos musicais, e não carente de vivas cores melódicas, fez surgir grandes esperanças a propósito do futuro do artista, que logrou merecer a proteção do Imperador D. Pedro (Cernicchiaro, 2022, p. 341).

François-Emmanuel-Joseph Bazin (1816–1878)

Partindo do Brasil a 2 de julho de 1857, Mesquita encontrou em Paris do Segundo Império um ambiente que vinha de encontro àquele que vivera no Rio de Janeiro. Prova de que possuía consideráveis aptidões foi o fato de ter sido aceito no Conservatório, onde passou a estudar harmonia com François-Emmanuel-Joseph Bazin. O Conservatório, nessa época, diferia da instituição que, décadas mais tarde, tornar-se-ia internacionalmente conhecida pelo seu cunho elitário e culto ao refinamento. Também o seu professor, embora teoricamente convencional, era voltado ao alcance de popularidade, à ópera burlesca e ao Vaudeville. O professor de Mesquita fora aluno de Jacques Fromental Halévy (1799–1862), músico de origem judaica, compositor da famosa *La juive* (1835), mestre de coro do Teatro Italiano e uma das mais influentes personalidades da vida musical parisiense. Estudara também com Henri Montan Berton (1767–1844), mestre-capela da *Opéra Comique*, autor de vasta produção de óperas cômicas, entre elas, *Les créoles* (1826).

Bazin ganhara o Prêmio de Roma em 1840, com a cantata *Loyse de Montfort*, executada na *Académie Royale de Musique*. Em Roma, a sua produção de obras de maior envergadura dera-se primeiramente no âmbito da música sacra (*Missa solene* para a Igreja de São Luís dos Franceses; oratório *La Pentecôte*; salmo *Super flumina Babylonis*). Entretanto, a sua estadia na Itália foi também marcada pelo entusiasmo pela ópera bufa de Gioachino Rossini (1792–1868). Várias obras de sua produção para a ópera cômica alcançaram posteriormente considerável popularidade, sobretudo *La trompette de Monsieur le Prince*, em um ato, apresentada em 1846, *Le malheur d'être jolie*, em um ato, levada em Paris, em 1847 e *La nuit de la Saint-Sylvestre*, executada também em Paris, em 1849. Pouco antes da chegada de Alves de Mesquita compusera uma de suas obras mais consideradas: *Maître Pathelin* (1856).

À época dos estudos de Mesquita, Bazin já era há vários anos professor de Harmonia no Conservatório, uma vez que assumira essa posição em 1849. Em 1858, escreveu uma obra didática para o uso de seus

alunos, o *Cours d'harmonie théorique et pratique*, adotado oficialmente pelo Conservatório. Mais tarde, quando já desempenhava a função de professor de Composição (1871), escreveria *Exercices de lecture musical: recueil de solfèges* (Paris, 1880). Sob a orientação de Bazin, o músico brasileiro recebeu uma orientação teórica conservadora, certamente não discordante do ensino que obtivera no Rio de Janeiro. Tudo indica ter sido influenciado pelo estilo instrumental do desenvolvimento melódico impregnado de humor e verve na tradição de Rossini, o que também vinha de encontro à tradição improvisatória que conhecia da prática popular no Brasil. Mesquita teve, no seu professor, um exemplo de músico ligado ao aspecto popular e comercial da produção musical, voltado ao burlesco e ao Vaudeville. Nele encontrou também um fascínio cheio de humor por situações exóticas e fantasiosas (*Le voyage en Chine*, 1865; *L'ours et le pacha*, 1870), o que também se manifestaria nas suas próprias obras.

180

Alexandre Charles Lecocq (1832-1918) e o fascínio pelo mágico-fantasiado

Um dos colegas de Mesquita na classe de Bazin foi Alexandre Charles Lecocq. Pouco mais jovem do que o compositor brasileiro, também provinha de família de poucas posses e de meio social desprivilegiado, além de possuir um defeito físico. Quando Mesquita entrou no Conservatório, Lecocq já estudava há anos na instituição, onde entrara em 1849. Cursava harmonia com Bazin, composição com Halévy e órgão com François Benoist. Também aqui, portanto, apresentava uma similaridade com Mesquita, uma vez que também este estudara órgão no Brasil. Lecocq foi colega e amigo de Georges Bizet (1838-1875), e Charles-Camille Saint-Saens (1835-1921), então também estudantes do Conservatório. Por falta de meios, não pode prosseguir os seus estudos até o Concurso de Roma. Também Mesquita seria obrigado a interromper os seus estudos, embora por outros motivos. À época da chegada de Mesquita, já ganhava o seu sustento como professor particular.

Um primeiro sucesso de Lecocq foi alcançado em concurso aberto por Jacques Offenbach destinado à composição de música de *Docteur miracle*, com libreto de Ludovic Halévy e Léon Battu. O seu *Docteur miracle*, premiado juntamente com o de Georges Bizet, foi apresentado nas Bouffes-Parisiens, em 1857. Nos anos da estadia de Mesquita em Paris, escreveu várias obras, ainda que sem muito sucesso, tais como *Huis-clos* para as *Folies-Nouvelles* (1859), *Le baiser à la porte* e *Liliane et Valentin* (1864). Grande sucesso viria apenas em 1868, com *Fleur de thé*, levada à cena no teatro Athénée. Após o término do período napoleônico, alcançaria considerável sucesso com as *Cent vierges* (1872), e, sobretudo, com *La fille de Madame Angot* (1872), ambas apresentadas primeiramente em Bruxelas. Outro grande sucesso, também alcançado em Bruxelas, seria *Giroflé-Girofla* (1874). A partir deste ano, tornar-se-ia um dos mais destacados e festejados compositores de operetas da França. Também na sua obra encontram-se temas de cunho exótico e mágico-fantásticos, tais como *La princesse des Canaries*, em três atos (1883, *Folies Dramatiques*) e *Ali Baba*, em quatro atos (1887, Bruxelas). Assim como Mesquita no Brasil, também Lecocq criaria uma obra baseada na estória do Barba Azul (*Barbe-bleue, ballet pantomimico*, apresentado no Olympia, 1898).

181

A “Closerie des Lilas” — tentativas de reconstrução de um *milieu*

Apesar de sua atuação na vida musical parisiense, Mesquita manteve vivos os seus contatos com o meio musical do Brasil. No Rio de Janeiro, esperava-se o desenvolvimento do autor em esferas mais sérias da produção musical e o próprio Mesquita procurava fomentar esse prestígio através do envio de obras. Assim, em 1861, ouviu-se uma *Missá* de sua autoria na igreja de Santa Cruz dos Militares, sob a regência de Francisco Manoel da Silva (1795–1865), e executou-se a sua abertura sinfônica *L'étoile du Brésil* na solenidade de distribuição de prêmios do Conservatório. A 24 de outubro de 1863, levou-se, no Teatro Lírico Fluminense, pela Ópera Nacional, a obra *O vagabundo ou A infidelidade, sedução e*

vaidade punidas, com libreto em italiano de Francesco Gimirato, traduzido para o português. Embora ainda pouco estudada, a produção musical de Henrique Alves de Mesquita em Paris incluiu, além das obras já citadas, em particular a abertura *L'étoile du Brésil*, uma quadrilha intitulada *Soirée brésilienne*, que alcançou popularidade na França e no Brasil, além da ópera cômica, em um ato, de título *Une nuit au château*.

Durante o período dos seus estudos, compõe uma belíssima abertura, *L'étoile du Brésil*; executada em todo lugar com grande sucesso, e especialmente naquela famosa sociedade orquestral *Closerie des Lilas*, cujo êxito foi dos mais brilhantes. Em seguida, escreve a célebre quadrilha *Les soirées brésiennes*, que teve o privilégio da popularidade na França e no Brasil, onde por muitos anos foi o deleite dos bailes públicos e particulares. Uma outra composição sua, de maior envergadura, que muito contribuiu para a sua fama, é a ópera intitulada *Noivado em Paquetá*, traduzida depois para o francês com o nome: *Une nuit au château*, impressa e publicada pela casa editora Laforge, de Paris. [...] Mais tarde, sentindo-se capaz de lidar com a grande ópera, pôe-se a musicar um libreto em português, que lhe enviou um fervoroso amigo e admirador seu, o Dr. De Simoni, libreto que tinha por título: *O vagabundo*. Esta ópera, composta na capital francesa, cujo estilo mantém-se, em verdade, pouco profundo, já que não havia ainda concluído os seus estudos, mas distinto pelos recursos melódicos (Cernicchiaro, 2022, p. 341).

182

Essa menção da *Closerie des Lilas* abre caminhos para a reconstrução das atividades de Henrique Alves de Mesquita em Paris e do meio que frequentou nos seus anos de estudante. A *Closerie des Lilas* era um dos principais centros de diversão da vida parisiense, frequentado por estudantes, vendedores de lojas de novidades femininas e “*grisettes*”, ou seja, por moças de camadas mais modestas da sociedade, lavadeiras, costureiras, talhadeiras, fazedoras de flores artificiais, com reputação de vida fácil.⁶ Tornara-se um local da moda, conhecido pelo traje refinado ou extravagante de mulheres e de homens, frequentado por artistas, inte-

⁶ Segundo uma edição coeva do *Dictionnaire de l'Académie française* (7.^a ed., 1878), a expressão “*grisette*” referia-se a “uma roupa de tecido cinza de pouco valor, usada por mulheres do povo”, mas também a “jovem ou mulher de condição [financeira ou social] medíocre; e, mais particularmente, uma jovem operária elegante e galante” (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7G0957>). (Nota dos editores.)

lectuais, políticos, escritores, entre eles Pierre-Jean de Béranger (1780–1857), também de origem humilde, de renome à época do Rei Cidadão.

O local remontava ao Prado d’Eté, situado na Rue de l’Observatoire, criado em 1838, e que substituíra um baile criado em 1804, conhecido como *Closerie des Lilas*, posteriormente *La Chartreuse*, lembrando um antigo convento que havia sido extinto após a Revolução. Ao redor de 1840, tornara-se um dos principais locais de baile no Quartier Latin, ao lado da Grande-Chaumière, no Boulevard do Montparnasse, onde se dançava também nos jardins. Um dos nomes femininos que entraram na história cultural como “sacerdotisas” dessa vida mundana foi o de Clara Fontaine, considerada por alguns como criadora do “*cancan*”; outra, Elise Sergent, conhecida como rainha Pomáre, lançou a *Polka à Mabilille*. A orquestra dos bailes, dirigida por Carnaud, era conhecida pelos efeitos sonoros produzidos por instrumentos não convencionais, entre eles bigornas e pistolas. Exercia as funções de regente, primeiro violino, *maître* de restaurante, compositor e literato. Procurava constantemente motivos para festas, lançando um mote e apresentando uma nova quadrilha.

183

Em 1847 (ou 1843), François Bullier (1796–1869), um antigo empregado do Bal de la Grande Chaumière, adquiriu o Prado d’Eté, ali plantou cerca de mil pés de lilás, decorou-o em estilo orientalizante, com girândolas de vidros coloridos, instalou numerosos bicos de gás, montou mesas de jogo em recantos de cunho campestre, criou possibilidades para encontros discretos e rebatizou o local de *Closerie des Lilas*. Passaria a ser conhecido também como Jardin Bullier ou le Bulli. O repertório de baile seguia as tendências da moda. A soberania da polca dera lugar à da quadrilha e da valsa, a estas se seguiram a mazurca e a *schottisch*. Popular tornou-se também ali o galope do inferno, *cancan* ou *chahut*. Os programas apresentavam sugestões exóticas, com referências a países longínquos.

O estabelecimento abria-se de início pela manhã. Durante o dia, estudantes e moças passeavam pelos jardins, em atmosfera pastoril e campestre, divertiam-se em balanços, no bilhar e em outros jogos. À época de Mesquita, ocorreu uma transformação no funcionamento da *Closerie*:

passou a ser aberta apenas às noites de baile, aos domingos, terças e quintas. Tornando-se conhecida pelo nome de *Bullier*, ganhou em fascínio pelo resplandecer da iluminação feérica de sua sala de colunas orientais e pelos fogos de artifício nos seus jardins. A orquestra, consideravelmente ampliada, dirigida por Auguste Desblins, apresentava novas peças, entre elas, do próprio regente, a quadrilha *Magenta*, então popular, e a *Polca dos beijos*.

Sob esse pano de fundo parece ser compreensível que o primeiro bolsista do Conservatório Imperial tenha-se envolvido com aventuras amorosas que lhe custariam a carreira na Europa. Embora de forma não esclarecida, os problemas criados parecem ter sido tão graves que o levaram à prisão. Com a ajuda de parentes e amigos brasileiros, que realizaram concerto em seu benefício no Rio de Janeiro, pôde ser auxiliado financeiramente. Foi obrigado a deixar o Conservatório e a sua pensão, por intervenção de D. Pedro II, foi suspensa devido a tais problemas de conduta pessoal. O Imperador até mesmo evitaria, no futuro, a assistir às suas obras e o artista não receberia as provas de reconhecimento oficial que outros compositores alcançaram.

184

Como pode-se supor, o início da carreira do jovem maestro, o renome adquirido em terra estrangeira, era motivo de orgulho para a arte nacional da sua pátria; era ele, melhor dizendo, uma segura esperança da nascente arte melodramática. Desgraçadamente, uma leviandade amorosa de sua juventude, que rendeu-lhe diversos anos de cárcere, além da perda da proteção do Imperador, que, por antigo princípio, não perdoava os atos indecorosos, fez com que ele perdesse a melhor época dos seus estudos, e um brilhante futuro artístico (Cernicchiaro, 2022, p. 342).

Mesquita retornou ao Brasil em julho de 1866, pouco antes da Segunda Exposição Mundial de Paris. No Rio de Janeiro, tornou-se músico da orquestra do Teatro Alcazar e, a partir de 1869, regente da orquestra do Teatro Fênix Dramática. Tornou-se autor de operetas que alcançaram sucesso, entre elas *Trunfo às avessas* (1871), *Ali Babá* (1872), *Coroa de Carlos Magno* (1873), *Loteria do diabo* (apresentada no Teatro Fênix Dramática, 1877) e *A Gata Borracheira* (apresentada em 1885). Assim como em Paris, não se limitou à ópera cômica e à música de cunho mais

popular. Em 1872, o ex-aluno de Bazin tornar-se-ia professor de solfejo e princípios de harmonia do Conservatório e organista da Igreja de São Pedro. Em 1890, já sob a República, seria nomeado professor de instrumentos de metal, aposentando-se em 1904.

Debate sobre *Une nuit au château* e/ou *Noivado em Paquetá*

A pesquisa de Henrique Alves de Mesquita é marcada por uma polêmica relativa à sua ópera *Une nuit au château* (*Opéra-comique en un acte de Paul de Kock*). O mencionado Cernicchiaro foi severamente criticado por João Baptista Siqueira (1906–1992) por ter identificado o *Noivado em Paquetá* com *Une nuit au château*. Esta última teria sido, para Cernicchiaro, uma transposição, em versão para o francês da ópera intitulada de *Noivado em Paquetá*. Como Baptista Siqueira salienta, o libreto desta última ainda não foi encontrado e a referência mais antiga existente é a da revista *Brazil Artístico*, de julho de 1857, dizendo que esta teria sido prometida, mas nada mais dela ter-se-ia ouvido falar. A seguir, essa revista comunicava que a ópera teria três atos e que estaria sendo impressa na casa dos sucessores de Laforge. Um anúncio do *Jornal do Comércio* menciona que a *Abelha Musical* n.º 1 publicara a ária de soprano e o romance da ópera, de janeiro de 1857.

185

Tratar-se-ia aqui, portanto, segundo Baptista Siqueira, de uma composição anterior à viagem à Europa de Henrique Alves de Mesquita, estando enganados aqueles que se pronunciaram a esse respeito (Baptista Siqueira, 1969, p. 48). Uma outra notícia, de janeiro de 1858, informa que o *Noivado em Paquetá* teria dois atos. Para esse pesquisador, a ópera cômica *Une nuit au château* teria sido escrita especialmente para o Teatro Alcazar, em 1870. Uma ópera em três atos não poderia ser traduzida para outra de um só ato. Poderia apenas ter havido um aproveitamento de material de composição anterior. Sobre a publicação da partitura de *Une nuit au château*, a *Revista Musical* de 1879 informa que teria sido graças aos esforços de Narciso José Pinto Braga, chefe da firma Narciso & Cia. que a obra de Alves de Mesquita pôde ser publicada em Paris. Nesse ano,

a ópera foi à cena e repetida cinco vezes. É dessa época que remontam as partes cavadas conservadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A tradução do francês foi feita por Lino de Assunção (Baptista Siqueira, 1969, p. 69):

Depois de todas essas explicações, é possível esclarecer que a ópera *Uma noite no castelo* teve sua primeira representação assegurada no Teatro Lírico Fluminense, no ano de 1870, e somente foi publicada (por interferência do editor Narciso) nove anos após sua estreia no Rio de Janeiro. [...] Conclui-se de tudo, que a ópera cômica referida nada tem de comum com o *Noivado em Paquetá*, que foi escrita precisamente treze anos antes. Estão enganados redondamente os que afirmam que *Uma noite no castelo* é tradução daquela ópera (Baptista Siqueira, 1969, p. 70).

186

A discussão, porém, não pode ser vista como encerrada enquanto não forem encontrados materiais que comprovem ser *O noivado em Paquetá* obra distinta de *Une nuit au château*. É grande a probabilidade de ter sido a obra *Une nuit au château* criada durante a estadia de Alves de Mesquita em Paris, com a possível utilização de partes já existentes, e apenas posteriormente representada no Rio de Janeiro e publicada na capital francesa por intermédio da firma Narciso. Ela pertence, pelo seu libreto, ao ambiente frequentado por Mesquita. O conteúdo, nas sugestões amorosas, galantes e pastoris, coadunando-se com o ambiente dos jardins e bosques dos jardins de Lilas, poderia muito melhor ser transposto para a ilha de Paquetá, com as suas associações amorosas, do que para um castelo, não existente no Brasil. A temática do noivado é presente no texto de *Une nuit au château*:

“Homem que seja ciumento
E a noiva aqui venha buscar
P’ra ser feliz no casamento
Mil precauções deve tomar”
(do *Couplets* n.º 6)

Com relação a ter sido composta em um ato, Henrique Alves de Mesquita inseriu-se na tradição da ópera cômica cultivada por seu mestre Bazin e também usual nas obras de Offenbach de meados dos anos de 1850. A edição, de Choudens, Père et Fils, em redução para piano (A.C. 4366) é

uma das mais belas e cuidadas publicações musicais brasileiras do século XIX na Europa, com capa gravada por J. Bourgeois. A redução inclui a Overture e oito peças da obra, com textos em duas línguas, francês e português: 1) *Air* (“*Quels doux moments / Ah! que prazer*” — Le Comte), 2) *Couplets* (“*En fait de plaisirs et de belles / Em casos d’amor, meu amigo*” — Le Comte), 3) *Choeur* (“*Nous v’là / Aqui*), 4) *Quatuor* (“*V’là Monseigneur qui s’avance / Eis ahi vem nosso ano*” — Colette, Mathurine, Alain, Le Comte), 5) *Duo* (“*Aux champs, nous avons pour usage / Em paz nós gosamos a vida*” — Colette, Le Comte); 6) *Couplets* (“*Vous que e’ fripon d’amour engage / Homem que seja ciumento*” — Jérôme, Alain, Colette), 6) *bis Mélodrame*, 7) *Duo et trio* (“*Avançons je ne vois personne / Eis-me enfim! Da noute o socego*” — Colette, Jérôme, Le Comte), e 8) *Final* (“*Bannissons la tristesse / A tristesa sombria*” — Colette, Le Comte, Choeur).

Com a escolha de Charles-Paul de Kock (1793–1871) como autor do libreto, novelista, criador de *vaudevilles* e comédias (*Gustave ou Le mauvais sujet*, 1821; *Le Cocu*, 1831; *La jolie fille du Faubourg*, 1840), Mesquita voltava-se a um escritor que era conhecido como mestre do “*roman gai*”, autor de histórias cheias de vivacidade, humor, sentimentalismo e frivolidade, de retratos alegres da gente do povo e da vida parisiense e que tratou da “*grisette*” como personagem literária, tipo da mulher francesa de costumes fáceis.⁷ Teria sido pela orquestra da *Closerie des Lilas* que o estudante brasileiro apresentara a sua overture *L’étoile du Brésil* e no âmbito desses bailes que alcançara sucesso com a sua quadrilha *Les soirées brésiliennes*. Também seria nessa atmosfera que se poderia considerar a sua obra *Une nuit au château* ou *Noivado em Paquetá* com as suas graciosas sugestões amorosas e levemente frívolas.

187

Redescobrimto de um repertório e de uma esfera cultural

Uma reavaliação da obra de Henrique Alves de Mesquita deveria assim ser procurada na sua inserção em contextos internacionais e em cooperação

⁷ Ver nota 6 acima.

com os esforços que atualmente se desenvolvem no sentido de redescobrimto da música festiva de danças de Paris do século XIX, em particular na tradição da assim chamada “*musique musardienne*”, ou seja, daquela impregnada pelo espírito de Philippe Musard (1792–1852) e do seu rival Louis-Antoine Jullien (1812–1860). Nas tentativas de levantamento de fontes e de nomes de compositores dessa esfera musical do século XIX tem-se constatado a presença de músicos de regiões extra-europeias, tais como Eugène Dédé, das Antilhas, e, sobretudo, da sua repercussão em vários países, sobretudo nas colônias francesas e em outras regiões marcadas mais intensamente pela França. Abrem-se aqui novas perspectivas para estudos histórico-musicais em contextos internacionais e que, necessariamente, exigem ser conduzidos de forma teoricamente refletida segundo perspectivas dos estudos culturais da atualidade.



2. Elpídio de Brito Pereira, cultura do Norte do Brasil e o popular no bailado parisiense — pressupostos do sucesso de *Les pommes du voisin* no “*Théâtre de la Gaité*”⁸

Na Europa, a partir de 1974, esses trabalhos e iniciativas receberam a colaboração de muitos estudiosos franceses no decorrer das décadas, e, entre os brasileiros residentes na França, deve-se salientar Luiz Heitor Corrêa de Azevedo pelo seu empenho no desenvolvimento institucional e pela sua

⁸ Apresentado originalmente na seção “Brasileiros em Paris à época e a partir do Centenário da Revolução Francesa” do v. 121 (2009, v. 5) da *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*.

participação em muitas iniciativas. Ao encontro de Royaumont em 1984 sob sua égide remontam impulsos que marcaram a orientação antropológico-cultural do ISMPS [*Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes*] e da ABE [*Academia Brasil-Europa*]. Os trabalhos seguiram impulsos do Colóquio Filosofia Francesa Contemporânea e Estudos Culturais pela morte de Jacques Derrida (2004), do Congresso Internacional “Música e Visões” pelos 500 anos do Brasil e triênio subsequente (1999–2004) e eventos precedentes, devendo lembrar-se da Primeira Semana de Música França-Alemanha realizada por iniciativa brasileira em 1983 em Leichlingen/Colônia.

Pareceu ser oportuno, para sumarizar e favorecer o prosseguimento ao trabalhos em seminários europeus, recordar alguns nomes de brasileiros e de franceses que atuaram sobretudo em Paris na contextualização de sua época. Essa aproximação antes pessoal facilita os estudos para estrangeiros e traz à consciência o papel mediador desempenhado por muitos brasileiros que estudaram e viveram na França, trazendo impulsos ao Brasil que devem ser analisados sob o pano de fundo da época em que estudaram e atuaram. Os estudos tiveram como objetivo principal oferecer uma contribuição à formação de uma consciência histórica adequada àqueles residentes na França ou descendentes de brasileiros.

A diversidade da vida cultural de Paris em fins do século XIX e início do século XX, correspondendo à diversidade de correntes e esferas da história política e social, exige que se considere diferenciadamente a presença de brasileiros na capital francesa. Na situação atual das pesquisas, ainda insuficientemente desenvolvidas, é sobretudo com relação ao meio musical que se pode detectar e examinar contextualmente diferentes correntes e tendências. Na situação atual das pesquisas, ainda insuficientemente desenvolvidas, é sobretudo com relação ao meio musical que se pode detectar e examinar contextualmente diferentes correntes e tendências na presença brasileira. Tem-se, assim, brasileiros que se filiaram à escola e à tradição de César Franck e ao círculo de influência da *Schola Cantorum*, com todas as suas implicações e inserções, tais como Francisco Valle e

Sylvio Deolindo Fróes. Essa corrente, marcada pelo rigor teórico-musical e pela disciplina contrapontística, encontraria poucas possibilidades de desenvolvimento no Brasil, o que condicionaria o destino trágico de Valle e a vida silenciada de Fróes.⁹ Foi uma corrente que, após a Primeira Guerra Mundial, pertencia ao passado.

Houve, porém, músicos brasileiros que trouxeram outros pressupostos na formação obtida no Brasil e seguiram outra orientação. Alguns deles, sintomaticamente, alcançariam sucesso apenas no período posterior à Primeira Guerra. Percebe-se, assim, que as diferentes esferas da vida musical muito tinham a ver com as relações de aproximação e afastamento entre a França e Alemanha. Uma das figuras que mereceriam ser reconsideradas segundo questionamentos mais atuais dos estudos culturais é a de Elpídio de Brito Pereira (1872–1961). O significado de um estudo dessa natureza reside no fato de ser esse músico um representante da cultura interiorana do Norte do país na Europa e que se transformaria sobretudo em compositor de música para canto, cena e bailados integrados na tradição francesa do gênero. Além do mais, foi um músico que passaria ao serviço consular e desempenharia significativo papel na comunidade de brasileiros em Paris no período posterior à Guerra.

190

Perspectivas teórico-culturais

Os estudos relativos a Elpídio Pereira encontram-se em estado insuficiente. Sem o levantamento e o conhecimento mais aprofundado de sua vida e obra pouco se pode considerar a respeito de seu desenvolvimento, posição e significado. Entretanto, surge como singular que um compositor brasileiro, que alcançou como poucos considerável sucesso em Paris — mas que retornou e veio viver no Brasil — tenha recebido tão pouca atenção por parte da crítica e dos historiadores.

Tudo indica que o esquecimento de Elpídio Pereira seja devido a questões não propriamente relacionadas ao significado e a qualidade de suas

⁹ Ver http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Francisco_Valle.html e <https://www.revista.brasil-europa.eu/121/Deolindo-Froes.html>.

composições, mas sim a uma inadequação da orientação teórico-cultural da pesquisa. A sua vida obra e suas tendências estéticas não puderam ser consideradas apropriadamente segundo os critérios de uma historiografia musical de cunho nacional e nacionalista desenvolvida à época em que o compositor alcançava o seu maior sucesso na capital francesa. Significativamente, constata-se que uma apreciação mais pormenorizada e de teor positivo se encontre justamente em obra de autor não vinculado às correntes estéticas predominantes a partir dos anos de 1920.

Elpídio Pereira demonstrou desde a sua primeira infância uma acentuada vocação para a música, estudando, pode-se dizer, por si próprio os primeiros rudimentos musicais, o violino, e compondo polcas, valsas, quadrilhas e marchas que as bandas musicais da localidade executavam com alegria em homenagem às primeiras inspirações do inteligente jovem. O pai, observando o ambiente assaz modesto em que vive, privo de recursos artísticos com os quais o filho pudesse desenvolver a sua vocação musical, preparou-se, malgrado os escassos recursos, sendo chefe de uma numerosa família, para proporcionar-lhe uma parca renda com a qual pudesse completar os estudos nos centros mais evoluídos da arte. Elpídio escolhe a capital francesa, Paris, para onde transfere-se em 1891. Transcorridos poucos meses, é admitido como aluno ouvinte no Conservatório daquela cidade, estudando harmonia na classe do professor [Antoine] Taudou, ao mesmo tempo em que prosseguia no estudo do violino com o maestro [Domenico] Ferroni. Mas as dificuldades materiais, que não raro afligem muitos talentos — se não todos — no início de seus estudos, obrigam Elpídio Pereira a abandonar, após um ano, para tristeza dos seus professores, o curso de seus estudos e voltar à pátria, para procurar no ensino de sua ainda não enriquecida arte, os recursos pecuniários da existência. Após cinco anos, transcorridos entre o Pará e o Amazonas [...], pôde, graças à subvenção concedida a ele pelo Estado, retornar a Paris, onde [...] concluiu o seu curso de harmonia, contraponto e composição, justificando o seu progresso com o sucesso de dois concertos sinfônicos, com programas exclusivamente de obras suas, por ele regidas, com o concurso da célebre orquestra Lamoureux. Quanto ao estilo do nosso maestro, diremos que as suas primeiras tentativas na arte de compor são voltadas em direção a uma idealidade sincera, sem o desejo e o capricho de imitar os novos compositores, cuja arte foi causa de tantos desastres e conflitos deploráveis. Dando portanto essa sucinta menção à vida e ao talento do artista lutador, não hesitamos em afirmar que Elpídio Pereira é um digno soldado do exército militante dos nossos compositores trabalhadores. Ainda melhor, atesta isso o próprio elenco das suas obras, nas quais, se não há tudo que deseja-se para atingir seus objetivos, transparece o compositor que leva à arte nacional um tributo simpático e louvável. Entre as suas tantas composições,

são dignas de menção: *Prelúdio sinfônico*, *Abertura de Tiradentes*, *Após a vitória*, *Une nuit à la belle étoile*, *Marcha nupcial*, *Marcha solene*, *Marcha triunfal*, *Marcha do calvário*, *A eterna presença*, *Jan i Nadine* (bailado pantomima em dois atos e três quadros); e para instrumentos de arco: *Minuet*, *A canção do soldado*, *Meditação*, com harpa e harmônio, e a sua ópera *Calabar*, drama lírico em três atos e quatro quadros, libreto de Eugène e Edmond Adenis, episódio da guerra holandesa em Pernambuco, no qual brasileiro Calabar fez-se o herói maior. Esta ópera é ainda inédita, mas em um dia não muito distante será representada, dada a perseverança de propósitos do autor (Cernicchiaro, 2022, p. 620-621).

Constata-se, na série das obras de Elpídio Pereira, que esse compositor não descuidou de assuntos nacionais, pelo contrário, uma vez que escreveu obras de maior envergadura dedicadas a Tiradentes e a Calabar, além de *Canção do soldado* e marchas militares, uma delas para grande orquestra, intitulada *Saldanha da Gama*. O desinteresse pela sua obra por parte da historiografia de tendências nacionalistas reside, assim, não na orientação política do compositor, mas no aspecto mais propriamente estético da linguagem musical e do estilo. Assim, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo testemunhou uma “pura formação francesa” do compositor.

192

Compositor de pura formação francesa é Elpídio Pereira, nascido em Caxias, no Estado do Maranhão, a 16 de outubro de 1872, cujo bailado *Les pommes du voisin* obteve o mais franco sucesso, em Paris, no Teatro de La Gaieté Lyrique, em 1923. Residiu longos anos nessa cidade onde estudou com Antoine Taudou, D. Ferroni e Paul Vidal. Sua obra inclui, além do já citado bailado, a ópera de assunto colonial brasileiro Calabar, ainda não ouvida integralmente, o noturno em um ato *L'éternelle présence* (texto de André Dumas), diversas peças sinfônicas, uma Sonata para violino e piano, peças para piano, canto e piano etc. Afastado da vida artística, Elpídio Pereira passou a viver em uma pequena cidade da Serra do Mar, perto do Rio de Janeiro (Azevedo, 1950, p. 104).

Mais recentemente, a pesquisa regional dirigida ao levantamento de fontes histórico-musicais despertou a atenção aos fundamentos culturais brasileiros na formação de Elpídio Pereira e que relativiza a afirmação de sua “pura formação francesa”. João Mohana, no seu trabalho referente à música no Maranhão, menciona obras levantadas em diferentes acervos de cidades do interior do Estado, além daquelas conservadas no Museu Artístico e Histórico do Maranhão e na Seção de Música da Biblioteca Nacional (Mohana, 1974, p. 43-44). No seu trabalho de local de fontes,

deu particular atenção a Caxias, cidade de Gonçalves Dias (1823–1864), onde atuou Alfredo Belleza, antigo mestre da *Banda Euterpe Cariman* e de destaque na memória cultural regional. Essa cidade possuiu, no passado, arquivos significativos, entre eles o da União Artística e do Centro Artístico Caxiense, hoje perdidos (Mohana, 1974, p. 19–20).

A formação brasileira de Elpídio Pereira surge assim estreitamente vinculada com a esfera da prática musical de bandas de meados do século XIX, merecendo assim ser melhor examinada a partir de critérios adequados a essa prática nas suas implicações histórico-culturais, políticas e sociais. O repertório dessas corporações, ainda que de relevante significado na configuração de gêneros que posteriormente seriam identificados como nacionais, compunha-se de marchas, dobrados e de gêneros provenientes do repertório de danças difundidas no Brasil, tais como polcas, *schottisches* e valsas, além de arranjos de aberturas e outras obras de maior envergadura do repertório europeu. Sob esse pano de fundo, compreende-se que um músico assim formado tivesse uma outra concepção da cultura brasileira relativamente àquela posteriormente designada como nacional.

Com essa proximidade à banda de música, o universo cultural de Elpídio Pereira foi marcado necessariamente pela atuação dessas corporações em procissões, desfiles políticos e escolares, feiras populares, retretas, festejos tradicionais em praças, parques de diversão e circos, o que abre caminhos para a compreensão de sua futura inserção em determinadas correntes culturais e estéticas da França. O elo que manteve com a vida comunitária de sua cidade natal se manifesta, entre outros testemunhos, no fato de ter escrito um *Hino caxiense*, com letra de Theodoro Ribeiro Júnior. Há, porém, um outro contexto de sua formação brasileira que não deveria ser ignorado: o da música sacra. A esfera tradicional por excelência nas comunidades do interior do Brasil era a da prática musical nas igrejas, cultivada por mestres conscientes do passado local e do repertório, também nas suas conotações emocionais e no seu significado para a identidade cultural de localidades e regiões. Elpídio Pereira teve a

sua formação em época de transição na história da música sacra, quando a prática coro-orquestral passou a ser criticada como demasiadamente profana e substituída por obras corais sem acompanhamento instrumental de maior porte ou somente pelo órgão ou harmônio.

Elpídio Pereira teve porém a sua socialização na esfera da tradição orquestral como ápice da vida musical comunitária, como indica o fato de ter escrito obras religiosas, entre elas uma *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Também seria a partir dessa inserção na prática orquestral de igreja que se compreende o fato de ter-se dedicado ao violino. Fora da participação em execuções por ocasião de missas solenes, novenas e grandes festas religiosas, havia para um executante de violino apenas possibilidades de atuação no âmbito da música doméstica e de salão. No levantamento de Mohana, tem-se a citação da primeira composição de Elpídio Pereira, uma valsa intitulada *Recordação*. Uma outra valsa, de título *Vicentina de Paulo*, e peças de títulos como *Dolente*, *Garbosa* e *Saltitante* sugerem que o compositor inseriu-se na sua juventude numa cultura urbana de salão que, como se conhece de outras regiões, foi marcada por dedicações a pessoas e instituições de destaque na comunidade e pelos gêneros mais em voga na sua época.

194

Sob esse pano de fundo contextual é que se poderia considerar mais adequadamente o fato de Elpídio Pereira surgir como um dos relativamente poucos compositores brasileiros de sua época que escreveram para violino. Há, porém, um aspecto que mereceria ser melhor examinado e que diz respeito à relação entre a flauta e o violino na obra de Elpídio Pereira, um relacionamento que tem dado margens a mal-entendidos. É possível que o compositor haja também dominado a flauta na sua prática de banda de música ou por razões da formação instrumental múltipla que recebiam os músicos no ensino tradicional proporcionado pelos antigos mestres. Assim, a sua produção da época inclui uma *Legenda* para flauta com acompanhamento de piano, dedicada a seu colega Adelman Correa, com transcrição feita pelo próprio autor para violino e piano. O violino, aqui, substitui da flauta como instrumento melódico. A mesma função

exerce o violino na peça *Nostalgia*, sendo aqui acompanhado por piano e violoncelo e, sobretudo, na Sonata para violino e piano. O instrumento é utilizado assim tanto na tradição camerística como na solística.

Segundo Mohana, o Museu Artístico e Histórico do Maranhão também conserva algumas composições com título em francês, entre elas um *Romance sans paroles* n.º 1, para violoncelo e piano, um *Romance sans paroles* n.º 2; a peça *L'éternelle présence* e um *Noturno* em um ato, música de cena com libreto de André Dumas. Tudo indica que tais composições foram criadas já na Europa e trazidas ao Maranhão quando do retorno do compositor. O fato de ter escrito romances sem palavras indica a sua orientação romântica, uma vez que sugere as canções sem palavras de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), termo também utilizado por outros compositores, tais como Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840–1893). Digno de ser examinado com maior atenção é se um melodismo da tradição seresteira do ambiente de formação de Elpídio Pereira aqui se relaciona com o melodismo cantável das “canções sem palavras” da tradição europeia.

Mohana menciona também algumas obras de Elpídio Pereira conservadas na seção de música da Biblioteca Nacional, entre elas composições para canto e piano, por exemplo uma *Berceuse*, com texto de Antonio Salles, e *Rapelle-toi*, romance com versos de Alfred de Musset (1810–1857) e *Rosas*, com texto de Belmiro Braga, além do drama lírico *Calabar*, em redução feita pelo autor e, sobretudo, a música do bailado *Les pommes du voisin*, em dois atos.

195

Maranhão-Portugal-França

Além de considerar-se a sua primeira formação no ambiente tradicional das bandas de música, da música de igreja e da modesta prática doméstica da música de sua cidade natal, Caxias, onde foi aprendiz dos mestres Antonio Cariman e Antonio Coutinho, Elpídio Pereira necessitaria ser examinado à luz da vida musical de São Luís, centro musical de particular relevância na segunda metade do século XIX e também de Lisboa. Sabe-se que já estava na capital maranhense em 1890, onde empenhou-se em

conseguir meios que pudessem financiar uma viagem de estudos à Europa. O objetivo, como sempre, era o de poder realizar um aperfeiçoamento na França. Para isso, porém, reconhecia-se a necessidade que se preparasse adequadamente para prestar os exames de admissão no Conservatório de Paris. Ao contrário de outros músicos de sua época, que primeiramente se dirigiram ao Rio de Janeiro, Elpídio Pereira foi enviado primeiramente a Portugal, passando então a Paris.

No Conservatório, foi admitido como aluno-ouvinte. Passou a assistir cursos de harmonia com Antoine-Barthélémy Taudou (1846–1925). Taudou era violinista e pedagogo de nome, formado no Conservatório. Como compositor, alcançara, em 1869, o primeiro prêmio de Roma com a cantata *Françoise da Rimini*. Era, desde 1883, professor de harmonia. Elpídio Pereira, com ele estudando, inseriu-se numa série de discípulos que inclui, entre outros, Francisco Braga (1868–1945), Charles Koechlin (1867–1950), Jacques de la Presle (1888–1969), Joseph-Ermend Bonnal (1880–1944) e Louis de Serres (1864–1942). Diferentemente de Francisco Braga, Elpídio Pereira nele encontrou um mestre que executava o mesmo instrumento seu e que atuava em diferentes orquestras de teatros, de concertos e que dirigia um quarteto de cordas que trazia o seu nome (*Quatour Taudou*). Tratava-se de um músico que possuía uma certa proximidade à música de teatro como autor de *Le Luthier de Crémone*, de François Coppée (1842–1908), escritor de tendências políticas, que se empenhara no caso Dreifus, fundador da Liga Francesa de Direitos Humanos e interessado na vida do homem simples e de meios sociais modestos da capital francesa. Tudo indica ter sido na esfera social e cultural do *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, a cuja orquestra pertencia o seu professor, que Elpídio Costa integrou-se na vida musical parisiense de operetas e de comédias.

Um ponto a ser melhor esclarecido pela pesquisa é o estudo de composição que teria desenvolvido com Domenico Ferroni. Já Vincenzo Cernicchiario observara que aqui poderia haver algum engano, uma vez que Ferroni seria sobretudo flautista — “Ferroni, violinista? Não é exato. O

instrumento predileto do insigne maestro é a flauta” (Cernicchiaro, 2022, p. 620). Elpídio Pereira teria obtido aulas particulares de harmonia com esse músico, podendo-se supor ter antes recebido uma formação acadêmica, sem maiores ambições estéticas e inovadoras. As relações entre Elpídio Pereira e Ferroni foram porém bastante estreitas, uma vez que o músico brasileiro, retornando posteriormente à Europa para dar prosseguimento a seus estudos, voltou a procurar esse professor.

Amazonas à época do apogeu da borracha

A volta ao Brasil, já em 1892, foi causada por problemas financeiros que atingiu a sua família com a crise econômica dos primeiros anos da República. Possibilidades mais promissoras de vida e de trabalho oferecia a Amazônia, então no período de florescimento da extração e da exportação da borracha. Dirigiu-se primeiramente ao Pará, lecionando por algum tempo em Belém matérias teóricas e violino. Seguiu dali a Manaus, onde já viviam parentes e amigos, em particular o negociante Joaquim António de Freitas, influente personalidade local que havia obtido, do rei D. Carlos I de Portugal, em 1893, o título de Visconde de Vila Gião.

Elpídio Pereira inseriu-se, assim, por caminhos complexos, à corrente de migrantes do Maranhão e do Nordeste do Brasil que se dirigiam ao Amazonas nesses anos de expansão econômica da região. O apoio que recebeu em Manaus deveu-se em grande parte a Adelelmo Nascimento (1848–1898), violinista e regente baiano de prestígio nacional. Havia-se aperfeiçoado com um músico italiano de passagem em Salvador e salientara-se como regente de obras líricas no teatro São João. Atuara no Pará, onde formara uma orquestra e gozara o apoio do Governo, enviando-o à Europa com o objetivo de estudar os métodos mais modernos de ensino. Passou os seus últimos anos em Manaus como diretor do Conservatório e como personalidade acatada no Ginásio Amazonense e na Escola Normal (Cernicchiaro, 2022, p. 511–512).

Em Manaus, apresentou a sua *Serenade brésilienne* para violino e piano, criada em Paris, no âmbito de um recital de Adelelmo do Nascimento.

Essa composição, de título traduzido para *Serenata brasileira*, foi adaptada para canto e piano, em 1904, com o título de *Minha terra*, baseada na *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. Aliás, a adaptação dessa poesia a diversas melodias, incluindo casos curiosos como a de “*Deutschland über alles*” já foi apontada por alguns pesquisadores (Almeida, 1942, p. 356, nota 411).

Realizou a seguir, no âmbito de uma visita à sua cidade natal no Maranhão, apresentações em Belém, Teresina e São Luís. Nesta cidade, a convite de Joaquim Franco, passou a pertencer a uma orquestra de companhia de óperas que percorria o Norte do país. Estabeleceu residência por dois anos em Belém, transferindo-se para Manaus acompanhando o seu pai, então agente da Companhia de Navegação Maranhense. Elpídio Pereira passou a exercer funções de professor do Ginásio Amazônico. Tomou parte também em apresentações realizadas na Catedral de Manaus.

198

Passagem do século na França (1898–1902)

Gozando da amizade de Raul de Azevedo, escritor e crítico teatral, chefe de gabinete do Governo, alcançou uma bolsa do Estado do Amazonas para uma nova estadia destinada a completar os seus estudos na Europa. Elpídio Pereira foi assim um dos brasileiros que vivenciou a passagem do século na França, onde permaneceu como bolsista de 1898 a 1902. Alcançou no fim de sua estada o sucesso de ver executadas as suas composições em concerto levado a efeito na Sala Hoche, onde regeu conjunto formado por elementos da orquestra dos *Concerts Lamoureux*. O solista desse concerto regido por Elpídio Pereira foi o violinista Edgardo Guerra, músico de prestígio nacional, que havia estudado com José White e se aperfeiçoado na Europa. Em 1903, realizou-se um novo concerto na mesma sala. Elpídio Pereira pertenceu, assim, aos vários compositores jovens que tiveram as suas obras apresentadas em concertos no início do século em Paris, entre outros o brasileiro Sylvio Deolindo Fróes.¹⁰

¹⁰ Ver <https://www.revista.brasil-europa.eu/121/Deolindo-Froes.html>.

Passando por Lisboa, a caminho do Brasil, apresentou-se também na capital portuguesa.

Atividades em Manaus e em outras cidades do Brasil

Em Manaus, as suas obras foram apresentadas no Teatro Amazonas com grupo de câmara formado por músicos de destaque no meio, em grande parte da Academia Amazonense de Belas Artes. Em maio de 1904, Elpídio Pereira apresentou-se como regente e compositor em São Paulo e no Rio de Janeiro, aqui no Instituto Nacional de Música. Em 1906, retornou a Manaus, tendo a esperança de alcançar uma nova bolsa para estudos na Europa, considerando o período promissor sob o governo de Antônio Constantino Nery. Na capital amazonense, atuou também como crítico, sob o pseudônimo de “Elpis”, escrevendo comentários sobre a temporada de 1907 para o jornal *A Plateia*. Apresentou-se em concertos na Catedral de Manaus, com a participação de músicos da Companhia Lírica Francesa, cuja vinda havia sido organizada pelo maestro Joaquim Franco. Compôs o *Hino escolar do Amazonas*, executado em 1907 por duas bandas militares e um coro de cerca de mil escolares. Em 1908, realizou uma excursão pelo Norte e Nordeste do Brasil

199

No dia 19 de março de 1907, Elpídio Pereira realizou um concerto no Teatro Amazonas com a colaboração de músicos locais. Por adoecimento, o tenente Paulo Silva foi substituído pela Sra. Schiavinato, cantora. O programa constou de obras para violino e piano, executados por Elpídio Pereira e Celeste Ramos, entre elas *Scène de ballet*, de Charles de Bériot (1802–1870). Incluiu obras para conjunto de cordas e piano, sendo aquele formado por Elpídio Pereira, R. Felgueiras, Gentil Bittencourt, César Vesce, D. Roque, Pedro Belfort e Fulgêncio Souza; para flauta e violino com acompanhamento de piano, executados por Adelaide C. Costa (piano), Paulino de Melo (Violino), Sobreira Lima (Flauta); peças de Henryk Wieniawski (1835–1880), por Elpídio Pereira e Edelvira Prager (piano); peças para piano solo, de Moritz Moszkowski (1854–1925), por Adelaide Carneiro Costa; peças para piano solo de

Cécile Chaminade (1857–1944) por Celeste Ramos; obras de Chopin, B. Godard (1849–1895) pela pianista Edelvira Prager; quarteto para flautas de F. Kuhlau (1786–1832), executado por R. Benayon, Sales Vieira, Manuel de Campos e Sobreira Lima.

A última parte constou de abertura de *Tannhäuser* para piano a quatro mãos, violino e violoncelo, por Edelvira Prager, Adelaide C. Costa, César Vesce e Elpídio Pereira; *Vision* e *Am Bach*, quinteto de cordas e flauta, de G. Cornetto, constituído por Paulino de Melo, Gentil Bittencourt, Pedro Belfort, César Vesce, Fulgêncio Souza, Sobreira Lima e G. Cornetto; peças de Jan Kubelík (1880–1940) para piano e violino, por Elpídio Pereira e Celeste Ramos; conjunto de instrumentos de cordas, quatro flautas e piano, formado por Elpídio Pereira, Paulino de Melo, R. Felgueiras, Gentil Bittencourt, Pedro Belfort, Cesar Vesce, Fulgêncio Sousa, Benayon, Sales Vieira, Sobreira Lima, M. Campos, Domingos Roque e G. Cornetto (Monteiro, 1966, p. 758).

200

Primeira Guerra Mundial, estudos com Paul Vidal (1863–1931)

Uma nova e importante fase na vida de Elpídio Pereira deu-se com a sua viagem à Europa em 1913, agora como pensionista do Governo Federal. Foi, assim, um compositor que gozou do apoio tanto do Estado do Amazonas quanto da União, ao contrário de outros compositores e artistas que não receberam auxílios quando da passagem da monarquia à República, ainda que contando com renome e prestígio alcançados através de obra de valores reconhecidos. Em Paris, passou a estudar composição com Paul Vidal (1863–1931). Recebeu, assim, uma formação agora mais à altura das tendências estéticas contemporâneas. Vidal estudara no Conservatório com Jules Massenet (1849–1895) e César Franck (1822–1890) e ganhara em 1883 o prêmio de Roma. Ensinava desde 1884 no Conservatório e era regente na Ópera de Paris e na *Opéra-comique*.

A sua obra mais conhecida era o balé *Maladetta*, de 1893. Através de Vidal, Elpídio Pereira intensificou as suas relações com o mundo lírico da Ópera e, sobretudo, da *Opéra-comique*, o que seria favorável para

os sucessos que alcançaria após a Guerra. Também sob o ponto de vista composicional acentuaram-se as suas tendências à música para cena e *ballet*. Como aluno de Paul Vidal, inseriu-se no rol de seus muitos discípulos, entre os quais se contam Jacques Ibert (1890–1962) e o violinista argentino Mario Casella (1891–1948). Em 1914, Elpídio Pereira criou a obra que lhe traria maior sucesso, o bailado *Les pommes du voisin*. A sua atuação junto à comunidade brasileira da França intensificou-se como regente em festival de música brasileira no contexto dos concertos Montreux.

Calabar na *Salle des Agriculteurs*

Em 1921, foi nomeado auxiliar do Consulado Geral do Brasil em Paris. Paralelamente, procurou possibilidades para a apresentação de suas obras e retomada de sua carreira no período favorável para artistas de países aliados. Para isso, muito auxiliou a amizade que desenvolveu com João de Souza Lima (1898–1982), chegado em 1919 a Paris. Com os seus contatos na Ópera e na *Opéra-comique*, e com o excepcional talento pianístico de João de Souza Lima, desenvolveu-se um relacionamento que foi para ambos produtivo. Assim, pediu a Souza Lima que apresentasse, ao piano, a elementos do Corpo de Baile da Ópera de Paris. Dessa apresentação surgiram contatos que possibilitaram a Souza Lima que frequentasse regularmente as apresentações realizadas na casa de espetáculos.

201

Em outro concerto, na *Salle des Agriculteurs*, Souza Lima acompanhou, ao piano, cantores franceses quando da apresentação concertante da ópera *Calabar* de Elpídio Pereira. Essa obra, com libreto de Eugène Adenis (1838–1901) e Edmond Adenis havia sido iniciada no Amazonas, terminada porém na França, no segundo decênio do século xx. As dificuldades para a sua apresentação tinham sido muitas, e somente no início da década de 1920 o seu autor conseguiu levá-la, ainda que em redução para piano. Souza Lima deixou um depoimento a respeito dessa apresentação e da orientação estilística do compositor:

Este tornou-se muito meu amigo, e mais ainda, meu admirador. Músico sincero, sem preocupação de escrever obra de vanguarda, nem com feições excêntricas, era aluno do mestre Paul Vidal. Entre suas composições a mais importante era a ópera *Calabar*, que foi apresentada ao público em caráter de concerto na Salle des Agriculteurs, com intérpretes, todos cantores franceses, fazendo eu, no piano, as vezes de orquestra, naturalmente numa redução que já se achava impressa. Trata-se de um trabalho sincero, bem arquitetado, porém de construção ainda um pouco acadêmica. Seu autor, como já disse, não era dado a arroubos harmônicos, nem a faturas extravagantes. Foi bem cantada, contou com excelentes cantores e o público o recebeu com simpatia, ouvindo com atenção e interesse, tendo sido o libreto redigido pelos conhecidos libretistas irmãos Adenis. Trata-se de um episódio da nossa história: a guerra de conquista do Brasil pelos holandeses. A imprensa foi bondosa, destacando com elogios alguns de seus trechos, assim como a minha participação (Souza Lima, 1982, p. 83).

Les pommes du voisin no Théâtre de la Gaité

202 O maior sucesso de Elpídio Pereira foi a apresentação do bailado *Les pommes du voisin* em 1923, no *Théâtre de la Gaité*, onde foi levado 76 vezes. Esse teatro era considerado o teatro de Boulevard por excelência. Possuía uma história movimentada, remontante ao século XVIII, então *Théâtre des Grands Danseurs du Roi*. Através de decreto de Napoleão, de 1807, passara a limitar-se à apresentação de pantomimas, não podendo levar bailados. Após a Restauração, em edifício reconstruído, tornou-se local de apresentação de melodramas populares. Após um incêndio, foi reconstruído e, à época da remodelação de Paris, demolido, em 1861. Em novo edifício, sob a denominação de *Théâtre de la Gaité-Lyrique*, tornou-se uma das principais casas dedicadas à opereta. O significado do *Théâtre de la Gaité* após a Primeira Guerra Mundial deveu-se à apresentação dos *Ballets russes* de Serguei Diaghilev (1872–1929), em 1918.

O considerável sucesso de *Les pommes du voisin* de Elpídio Pereira dirige a atenção a uma esfera da cultura francesa, sobretudo daquela de teatros de Boulevard e de espetáculos de pantomima e de bailados marcada por um interesse pela cultura popular urbana, pelos divertimentos do homem simples das cidades. Se, em círculos de tendências nacionais do passado e daquelas mais conservadoras o interesse havia sido voltado

sobretudo para um folclore regional e rural, houve correntes mais voltadas à vida popular da grande cidade. Essas tendências seriam gradativamente suplantadas com a influência norte-americana na vida cultural urbana.

Antes de o *Music-hall* tomar o lugar que ocupa na sociedade moderna, o honesto operário voltava para casa e ia pacatamente distrair-se ao som das charangas de feira. Estas músicas de feira eram para o operário o que são as canções para os camponeses. Era o tempo dos cavalinhos de pau e dos circos ambulantes. Os musicistas não deixavam de aproveitar o humor um tanto grosseiro, mas sadio desses divertimentos. [...] Luís Ganne celebrava com bonomia a gente de circo nos *Saltimbancos* e Delibes divertia-se a fazer cantar um pitoresco *Marchand d'oublies*. A verve de Florent Schmitt espalhava a sua alegria sã nas seis peças das *Músicas forasteiras* [*sic; Musiques foraines*, op. 22]. Este riso franco e esta ingênua alegria foram pouco a pouco perturbados pelas sacudidas brutais e rígidas dos desengonços ingleses e americanos (Coeuroy, 1957, p. 125-126).

[...] Haverá sempre fabricantes de grandes óperas. Todavia é na pantomima, na comédia com música ou no bailado que a geração nova quer descobrir novos elementos. Quando digo a geração nova, quero assim designar não só aqueles que são novos pela idade, como também os compositores experimentados, que, apesar de providos de numerosa bagagem intelectual, não hesitam em abandoná-la à beira da estrada, para tentarem descobertas e dar curso à mocidade de seu espírito (Coeuroy, 1957, p. 143).

[...] Não é por capricho ou por mero acaso que V.[incent] d'Indy, aos 75 anos, escreve e rege pessoalmente a opereta *O sonho de Ciniras* [*Le rêve de Cinyras*, op. 80]. Que a música de opereta trate hoje de igual para igual a grande música é, talvez, uma revolução mais extraordinária que todas as atonalidades do mundo. Que o cômico e o bom humor se houvessem colocado ao lado do sublime, em todas as formas da música, [...] é talvez uma novidade de maiores consequências que toda a arte despojada (Coeuroy, 1957, p. 144).

[...] A música do bailado, em França é uma música que, tanto como a dança, mergulha as raízes numa ideia poética. Ampara gestos e passos, se estes fizerem parte e um conjunto dotado de algum sentido (Coeuroy, 1957, p. 152).

Les pommes des voisins de Elpídio Pereira, levada em casa de espetáculos de grande significado para a comédia, a opereta, a pantomima e para o bailado, e experimentando considerável sucesso, adquire sob esse pano de fundo um significado muito mais relevante do que até hoje a ela emprestado. É possível que, na sua fatura musical, manifeste a ausência

de pretensões apontada por músicos de formação erudita. Entretanto, é justamente essa simplicidade que pode indicar a sua inserção numa esfera de tendências estéticas e político-culturais de particular relevância para a história cultural francesa do início do século xx. Paris havia recebido nas últimas décadas impulsos diversificados, entre eles dos Estados Unidos, da música russa e das tradições sonoras de colônias francesas do Oriente e da África. A corrente que levava porém à vida do homem simples e a seus divertimentos adquiriu nova pluridimensionalidade de significados na atmosfera criada pela Guerra. Talvez uma das expressões mais representativas desse desenvolvimento seja a *Parade* de Erik Satie (1866–1925) segundo concepção de Jean Cocteau (1889–1963).

Uma consideração adequada de Elpídio Pereira, porém, não pode ser desenvolvida exclusivamente sob a perspectiva histórico-musical ou mesmo da história da dança e do teatro. Somente um enfoque de cunho teórico-cultural poderá fundamentar exames mais diferenciados das relações aqui sugeridas entre a cultura tradicional marcada pelas bandas de música, dos festejos populares e das feiras do Norte do Brasil com determinadas tendências francesas voltadas à vida de folga do trabalhador, do circo e do carrossel. Nesse contexto, mereceria também uma maior atenção o papel que Elpídio Pereira desempenhou junto à comunidade brasileira na França, uma vez que chegou até mesmo a afastar-se da vida artística para dedicar-se a suas atividades consulares. Subsídios para esses estudos fornecem o seu livro de título *A música, o consulado e eu*, publicado em 1957.



3. “*L’arte è perfetta quando realizza la delizia in grado culminante*”¹¹ — Latinidade e estética em Carlos Gomes segundo Vincenzo Cernicchiaro¹²

A reintensificação de ideias e ímpetos nacionais, nacionalistas e identitários na Europa da atualidade justifica a retomada de atenções ao compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836–1896). O seu nome e a sua obra surgem na literatura através das décadas sempre relacionados com múltiplas questões relativas ao nacional e ao nacionalismo. A ocupação com o compositor brasileiro pode assim abrir perspectivas a uma maior diferenciação de concepções relativas ao nacional e ao nacionalismo no presente. Nem sempre essas questões têm sido consideradas de forma adequada relativamente à época e aos contextos em que viveu na Itália e no Brasil, nem sempre foram elas diferenciadas daquelas que se levantam relativamente a visões e mesmo instrumentalizações posteriores de sua vida e obra em décadas marcadas por regimes autoritários nacionalistas. Os múltiplos problemas que se levantam foram já há muito reconhecidos como de relevância para as reflexões sobre história e a estética no Brasil.

205

No ano da homenagem a Carlos Gomes no conservatório que trazia o nome do compositor, em São Paulo, em 1966, tomou-se consciência dos graves problemas historiográficos causados pela perspectivação de autores nacionalistas nos anos que se seguiram à Primeira Guerra e que levaram a uma desqualificação do passado musical no Brasil como ainda por demais preso a modelos e desenvolvimentos europeus. Reconheceu-se que aqui se tratava de problemas resultantes de complexas intera-

¹¹ “A arte é perfeita quando deleita no mais elevado grau” (Cernicchiaro, 2022, p. 381).

¹² Lembrando trabalhos pelos 50 anos da *Storia della musica nel Brasile* em Milão, em 1976, após dez anos do seminário “Migração e Estética”, Universidade de Colônia / ABE, 2006.

ções recíprocas entre visões e apreciações de desenvolvimentos históricos e de reflexões estéticas. Também os intentos de superação dos problemas constatados deveriam considerar essas interações, ou seja, a propugnada mudança de orientação através de um direcionamento da atenção a processos deveria também valer para o tratamento de questões estéticas para que estas perdessem o questionável cunho apodítico que tinham tomado com afirmações peremptórias de autores representativos do pensamento nacionalista do passado.

Historiografia e estética: os 50 anos da edição da *Storia della musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro em 1976

206 Essa discussão teve o seu prosseguimento na primeira metade da década de 1970 na área de estética da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e na de estética e etnomusicologia da Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo. Esse debate relativo a problemas de historiografia e estética tiveram continuidade com o início do programa euro-brasileiro na Europa em 1974. Intensificou-se no âmbito dos trabalhos internacionais do projeto “Culturas Musicais na América Latina do século XIX”, levados a efeito na Universidade de Colônia. A viagem de estudos e os encontros em Milão, no início de 1976 teve como um de seus principais fatores motivadores a passagem dos 50 anos da publicação em Milão de uma obra que surge como fundamental para a historiografia da música e mesmo para estudos estéticos relacionados com o nacional e o nacionalismo no Brasil: a *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549–1925)* de Vincenzo Cernicchiaro (1854–1928), publicada em 1926 junto ao “*Stabilimento Tipografico Editoriale Fratelli Riccioni*” de Milão.

Coube a Francisco Curt Lange (1903–1997), no âmbito do projeto, salientar o valor dessa obra como fonte de informações e a necessidade de sua reconsideração através de uma crítica das críticas a ela feitas. Publicada em época de intensos ímpetus nacionalistas no pensamento voltado à música e à cultura em geral no Brasil, superior já pela quantidade dos

dados nela registrados a qualquer obra escrita anteriormente, o livro de Cernicchiaro não poderia ter deixado de ser injustamente criticado e sobretudo desvalorizado nas apreciações e nas visões de desenvolvimentos nele contidas. Justamente por essa recepção ingrata e injusta, a *Storia della musica nel Brasile* evidencia ressentimentos em época na qual o meio musical de grandes cidades brasileiras sentia uma poderosa presença italiana. A necessária revisão de julgamentos das décadas passadas foi objeto de reflexões em encontros com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, um daqueles que, no ambiente marcado pelo nacionalismo e na sua permanência posterior tecera críticas a Cernicchiaro que hoje surgem como questionáveis, fato do qual estava consciente.

Sua obra é, sem dúvida alguma, muito útil; dificilmente poderá alguém escrever, hoje, sobre o passado musical brasileiro, sem consultá-la. Mas sua crítica tem um vício de origem. Italiano de nascimento e homem do século XIX, enfeitado pelo melodrama, Cernicchiaro tudo vê deformado pelo prisma da ópera... E isso o leva, muitas vezes a proferir julgamentos profundamente injustos. De resto ele se achara demasiadamente envolvido em meio século de vida musical brasileira para poder falar objetivamente de personalidades com as quais lidara, de fatos que presenciara e nos quais tivera um papel a desempenhar (Azevedo, 1956, p. 379).

207

A reconsideração de Cernicchiaro, porém, não se justifica apenas pelo fato de ser um repositório de dados não superado por qualquer outra obra anterior ou imediatamente posterior. Justamente pelo fato de ser resultado da vivência de um músico de idade avançada, pertencente a uma época passada nas suas observações e visões, ela surge como a mais adequada quanto ao tratamento de desenvolvimentos e personalidades da segunda metade do século XIX e início do XX nas suas próprias inscrições em contextos da época. Ela representa uma necessária correção à desvalorização de todo o passado musical do Brasil anterior em anos nos quais intelectuais e artistas partiram da convicção de que teria sido justamente na época em que viveram — a de entreguerras — que ter-se-ia consubstanciado uma arte de características nacionais.

Essa obra representa a maior contribuição de um músico italiano imigrado para os estudos histórico-musicais referentes ao país em que

viveu e atuou como músico, compositor e professor. Com essa obra, Cernicchiaro marcou de forma duradoura a presença italiana na musicologia histórica referente ao Brasil. É, no um documento expressivo da extraordinária atenção dedicada por um estrangeiro aos desenvolvimentos da vida musical do país e, através de suas reflexões, testemunho de seu empenho em conhecê-lo, estudá-lo e interpretá-lo. Neste sentido, a *Storia della musica nel Brasile* é uma obra que não pode deixar de ser considerada em estudos da imigração, das relações ítalo-brasileiras e de processos socio-culturais da época em que surgiu. Foi, assim, repetidamente considerada em colóquios e seminários, entre eles no seminário “Imigração e Estética”, levado a efeito na Universidade de Colônia em cooperação com a ABE em 2006.

“In altre parole, Carlos Gomes rimane latino”¹³

208

Em todo um capítulo, o compositor é tratado por um autor que esteve em contato com Carlos Gomes, seguiu a sua trajetória e melhor do que qualquer outro conhecia o meio em que se inscrevia na Itália.

Nós o conhecemos no auge da sua glória, estivemos a seu lado muitas vezes na intimidade a mais propícia, para recolher cada detalhe de seu caráter, e de seus defeitos, os quais não eram, no fundo, daqueles que se afogam na enchente da desordem moral, mas ao contrário na doçura e no conforto de tantos quantos, nos eventos de sua carreira artística, vinham bater à sua porta, que se abria caridosamente, lamentando não poder ser útil a todos os irmãos na arte, que viveram com ele na terra onde aprendeu a amar e compor (Cernicchiaro, 2022, p. 415).

Vincenzo Cernicchiaro inicia o seu capítulo sobre Carlos Gomes com pormenorizadas reflexões de natureza cultural e estética. Pouco lidas por aqueles que procuram na obra apenas dados “objetivos”, são justamente essas considerações de Cernicchiaro que assumem maior significado sob uma perspectiva musicológico-cultural. Elas revelam as principais concepções e visões filosófico-culturais e artísticas de desenvolvimentos histórico-musicais *a partir de uma posição italiana e ítalo-brasileira*. O autor salienta, de início, que dentre todos os musicistas que menciona na

¹³ “Em outras palavras, Carlos Gomes permaneceu latino” (Cernicchiaro, 2022, p. 383).

sua obra, cabia a Carlos Gomes o maior mérito, sendo que o seu nome entrara na história da música como o maior compositor melodramático que o Brasil até então tivera. Ele era o único artista compositor que podia vangloriar-se de ter pertencido à plêiade magnífica de musicistas célebres do século XIX, cuja obra, nascida sob a influência do movimento romântico, brilharam com grande luz inspiradora em todas as cenas líricas do mundo.

A seguir, Cernicchiaro trata da predisposição pessoal de Carlos Gomes, expondo concepções filosóficas do ato criador a partir de uma linguagem visual de antiga tradição. Gomes possuía o dom sagrado da inspirações musicais, filhas legítimas dos ideais que os espíritos modernos da arte dos sons estariam tentando em vão destruir. A estes faltaria o raio divino que fecunda na alma dos verdadeiros gênios a magnificência da natureza, a poesia com o ideal, o sentimento com a inspiração. Carlos Gomes era filho de uma não-degenerada idealidade que se fundamentava na filosofia poética de um Montesquieu (1689–1755), à qual a perfeição da arte seria aquela de dar ao homem o maior prazer. Desenvolvendo o seu talento em meio de sanos elementos que constituía a arte musical na Itália, professou rigorosamente até a sua morte aquela nobre teoria. Era essa doutrina que tinha feito e faria no futuro a arte como escopo do que é dileto, não apenas como ciência. Com essa orientação teórica, Gomes não se teria nunca subordinado à instabilidade das fugitivas tendências intelectuais de moda. Se o seu nome não alcança as alturas de um Mozart, de um Gluck, de um Rossini ou de um Verdi, não se poderia negar que fora um dos mais respeitados e gloriosos do seu tempo.

Cernicchiaro retoma, com essas considerações críticas à instabilidade das fugitivas tendências de moda, um tema que fora de significado já nas primeiras obras de Carlos Gomes na Itália em ambiente marcado pelo conservadorismo moderado e que teve a sua expressão mais evidente na revista *Nella Luna*.¹⁴

¹⁴ Ver http://revista.brasil-europa.eu/162/Nella_Luna_de_Carlos_Gomes.html. (Nota dos editores.)

Imagem da fecundação da alma pelo raio divino e o céu da Itália em Carlos Gomes

Voltando à imagem utilizada da fecundação da alma pelo raio divino, Cernicchiaro estabelece uma relação entre este e o céu da Itália, salientando como este tinha sido benéfico para a alma de Carlos Gomes. Disso resultara, evidentemente, que a sua arte revelasse a influência da escola italiana. Essa influência era natural, lógica, tratando-se de uma escola de paixão, de sentimento, de inspiração, enquadrada na técnica da qual conhecia todos os segredos mas cujos recursos para ele sempre permaneceram *como um meio e não como um fim*.

Utilizando outra imagem de antigas origens, Cernicchiaro diz que Carlos Gomes bebera de fonte de água límpida e sadia os princípios fundamentais da arte melódica. Fora dessa fonte que haviam sanado a sua sede os mais eminentes gênios musicais — Mozart, Gluck, Haendel, Meyerbeer, Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859) — e tantos outros que, procurando a clássica terra italiana, atravessaram os Alpes para enriquecer a mente no berço da poesia e música. Volveram-se à terra das produções geniais, cuja luz, de irradiações melódicas, nunca cessou de expandir-se no mundo, criando verdadeiras gerações musicais.

Naquele ambiente, um solo abençoado no qual tiveram origem fundamentais desenvolvimentos da arte musical, Carlos Gomes completara os seus estudos. Fora naquela terra, berço de toda a beleza musical e de numerosas escolas antigas de composição, de Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa, Paisiello — orgulho e glória da escola napolitana que rivalizava com aquela de Veneza, de Lotti, Marcello, Caldara e Martini —, que o “cisne de Campinas” teria assimilado todos os recursos da arte da composição.

A fidelidade de Carlos Gomes a uma *idealità* artística italiana

O sentimento musical de Carlos Gomes permanecera fiel a esta *idealità* ou fé artística. Com essas considerações, Cernicchiaro referia-se à problemática wagneriana na Itália: à época de Gomes, a doutrina wagneriana começava a introduzir-se no espírito de um público especial e ainda redu-

zido, conduzindo promissores compositores a uma *idealità* contrária ao sentimento de raça e de nacionalidade. Gomes teria permanecido incólume a essas tendências estéticas em direção às “névoas nórdicas”. Permanecera no mundo dos crepúsculos róseos do céu sereno, onde a arte coloca ritmos nas vozes e não a orquestra. Cernicchiaro lembra aqui de Francesco Pastonchi (1874–1953), escritor, jornalista e pensador italianista, crítico do *Corriere della Sera*, formado e posteriormente professor de literatura em Turim.

Carlos Gomes não teria contrariado segundo o musicógrafo o elemento que tinha o belo como conceito e que era essência principal e única, guia de todos os engenhos latinos criadores de tantas formas poéticas. Graças ao sentimento espontâneo e pessoal e ao elemento que o cercava, poético inspirador de toda a beleza melódica, Gomes pôde observar serenamente aquela filosofia de uma nova arte musical que surgia, sem deixar-se envolver nas tramas dos novos símbolos poético-musicais de “povos místicos” do Norte. Ou seja, Carlos Gomes teria permanecido latino.

Esta convicção de Cernicchiaro volta a ser expressar no decorrer da história de vida que apresenta no seu capítulo sobre Carlos Gomes. Salienta neste sentido os estudos realizados sob a orientação e Lauro Rossi (1810–1885), autor da ópera *Contessa di Mons*, diretor do Conservatório de Milão, assim como os estudos autodidatas de Carlos Gomes de formas e de partituras que o levaram à fixação de seu estilo em estética que não renegava a “verdade”, uma verdade toda melódica, no sentimento da vida ideal latina: “Era sobre aquela estética que Carlos Gomes fixaria o seu estilo a fim de não renegar a verdade, verdade toda melódica, no sentimento da vida ideal latina” (Cernicchiaro, 2022, p. 390).

211

“... in arte, la scienza è il corpo; l’ispirazione è l’anima”¹⁵

Considerando o *Il guarany*, Cernicchiaro oferece análises guiadas pelas suas concepções estéticas que surgem hoje como valiosas para a percepção de qualidades segundo critérios adequados à época e ao contexto.

¹⁵ “...na arte, a ciência é o corpo, a inspiração é a alma” (Cernicchiaro, 2022, p. 398).

Cernicchiaro vê uma contribuição inovativa do compositor brasileiro à tradição romântica da balada em “*C’era una volta un principe...*”. Esta *ballata* seria toda feita de sensação poética, que tinha em si toda a beleza da época romântica dos bardos, destilada pela sentimentalidade do artista, o qual se afastara da forma romântica do passado para criar um tipo todo novo. Era a *canzone musicale*, que, pela espontaneidade melódica a bela forma pictórica, divergia com grande vantagem daquela dos compositores mais antigos, limitadas a um lirismo lânguido, sem procura de invenções rítmicas, baseadas apenas na transmissão popular. A inspiração de Carlos Gomes alcançara aqui um efeito duplo: o de dar uma visão suave do ambiente de um remoto passado colonial, reproduzindo com intensidade pictórica da expressão o fenômeno simbólico de uma época na qual a energia latina elevou ao céu da natureza tropical a primeira melopeia, recordando de forma nostálgica a pátria.

212

Nessas análises, Cernicchiaro entra no problema da coparticipação do intérprete no processo criador. Lembrando do pedido feito por cantor relativamente à *Invocazione* do terceiro ato, de que esta fosse um *Arioso* que pudesse colocar melhor em evidência as suas qualidades vocais,¹⁶ o autor lembra das constantes tentativas de executantes de intervir junto a compositores que se veem postos em situação embaraçosa, uma vez que desejam permanecer fiéis à sua obra e, concomitantemente, contentar intérpretes. Para o autor, essas pretensões de cantores seriam quase sempre absurdas e ilógicas:

[...] pede-se que o tenor cante com a prima-dona um dueto de amor, e que não falte no acorde da dominante um belo ‘si’, ou um estrepitoso ‘dó’ agudo, para obter aplausos; o barítono por sua vez exige um trecho heroico, fantástico, com uma cadência banal [...]; o baixo, destituído de bravura, quer o seu quinhão de frases amplas, expressivas, sentimentais, [...] pouco se importando se disso resulta um efeito desastroso para o drama, para a forma, para o desenvolvimento, para o equilíbrio da ópera [...]! É fácil, portanto, imaginar a inquietação, o constrangi-

¹⁶ A questão é comentada por Paulo Silva no célebre ensaio “Estudos de contraponto e fuga de Carlos Gomes”, in: *Revista Brasileira de Música*, v. 3, n. 2, 1936, p. 168–176 (uma republicação do qual encontra-se na mesma revista em seu v. 33, n. 1, 2020, p. 19–30). (Nota dos editores.)

mento do maestro-compositor, frequentemente obrigado a sacrificar conceitos musicais adequados à ação do drama para satisfazer as absurdas exigências de certos artistas, os quais acreditam que a beleza da arte, do bel canto, reside unicamente no potencial da sua voz (Cernicchiaro, 2022, p. 396).

Carlos Gomes destacara-se neste sentido por ser um artista “sério pela sua educação moral e artística”, orientando-se segundo as exigências da situação dramática; ele evitara “o abuso dos gorjeios banais, os vocalises desenfreados, cujo estilo nem sempre se entrelaça harmoniosamente com a verdadeira expressão dramática”. Em *Il guarany* se encontraria apenas uma peça de “virtuosismo acrobático”, a “*Polacca sortita di Cecilia*”, do primeiro ato: “*Gentile di cuore*” (Cernicchiaro, 2022, p. 396). Esta, porém, justificava-se pela sua função dramática, uma vez que era o canto de uma jovem em alegre volubilidade. Considerando críticas negativas quando à vulgaridade de alguns trechos, como a canção do aventureiro “*Senza tetto, senza cuna*”, e o coro “*L’oro è un ente si giocondo*”, o autor lembra que nas óperas latinas “o estilo simples, mediano se quisermos” podia responder “com boa lógica ao efeito da expressão” (Cernicchiaro, 2022, p. 397). Cernicchiaro lembra aqui nada menos do que exemplos de Giuseppe Verdi (1813–1901), tal como a “*La donna è mobile*” do *Rigoletto*. Assim, a canção “*Senza tetto, senza cuna*”, embora vista como vulgar por intransigentes, tinha a sua razão lógica, uma vez que refletia “espírito vulgar de um personagem com a alma endurecida” (Cernicchiaro, 2022, p. 397).

213

Concluindo. Cernicchiaro salienta que Carlos Gomes possuiu “a riqueza dos recursos, os processos técnicos, o conhecimento dos variados timbres da orquestra, das vozes, e, enfim, todos os recursos indispensáveis ao compositor destinado a compor páginas de obras teatrais e deleitar o público” (Cernicchiaro, 2022, p. 397). O público reconheceu que o jovem brasileiro de “alma ardente” não tinha a preocupação de falsos ideais, tendo encontrado a virtude “da medida, [...] do equilíbrio”, guiado pelo ideal “de um espírito incapaz de trair a arte e o seu desígnio, mascarando o pensamento, trucidando a expressão, para passar assim por sábio”. Foi um exemplo de que, “na arte, a ciência é corpo, a inspiração é

alma”. A “centelha divina”, as “chamas fecundas da inspiração” seriam duas forças superiores à ciência musical (Cernicchiaro, 2022, p. 398).

Cartas de Carlos Gomes transcritas por Cernicchiaro

Do ponto de vista documental, deve-se considerar que o capítulo dedicado a Carlos Gomes de Cernicchiaro inclui cartas do compositor a ele enviadas. Em carta de 16 de março de 1893, Gomes dá testemunho dos estreitos elos de amizade e familiaridade com Vincenzo Cernicchiaro. Escrita em italiano, dirigia-se a este quando se encontrava na sua cidade natal de Torraca, na Província de Salerno, Campagna. Para além do seu interesse em revelar aspectos de tratos governamentais, surge como significativa por demonstrar o peso dado a conceitos de família nas relações ítalo-brasileiras. Carlos Gomes lembra encontrar-se Cernicchiaro no seio da “*famiglia antica*”, imaginando as saudades que teria da “*famiglia nuova*”, ou seja, aquela que ficara no Brasil. “Os corações bons como o teu amam o que existe de melhor no mundo: a família” (Cernicchiaro, 2022, p. 409).

214

Na segunda carta, de Milão, de 2 de maio de 1893, em português, Carlos Gomes responde a carta enviada por Cernicchiaro de Lisboa, a bordo do paquete que o levava de volta ao Rio de Janeiro. Embora encontrando-se em época plena de dificuldades materiais e às vésperas de partir para Chicago, procurara corresponder à constante amizade de Cernicchiaro, ocupando-se do que pedira, ou seja da criação de um desenho para um frontispício de jornal de título “*A Arte*”, que o compositor sugere que seja “*Bellas-Artes*”. Com essa mudança, Gomes revela a sua convicção de que é a arte em geral que deve ser salientada, sem exclusivismo deste ou daquele ramo “das artes irmãs” (Cernicchiaro, 2022, p. 410). O pedido de Cernicchiaro teria sido feito durante um jantar conjunto em Milão e ao qual esteve presente o autor do desenho em aquarela que enviava, o “compadre Manduca Guimarães”, o Malaguti. Carlos Gomes sugere a Cernicchiaro também que todos os números do jornal incluíssem uma máxima: “*Arte — Rainha dominante do Mundo, sem trono, sem pátria*”.

A última carta, enviada de Milão, a 25 de novembro de 1895, em italiano, manifestava o seu contentamento pelo sucesso alcançado por Cernicchiaro em concerto realizado no Cassino Fluminense. Lembrava que este tinha sido sempre um amigo fiel, não deixando passar nenhuma ocasião de dar prova da sua estima. Mencionava a possibilidade que se abria no Pará, mas pedia pelo amor de Deus que não comentasse nada a respeito com jornalistas: “Tu sabes que a imprensa, com as suas notícias erradas, arruína, inventando...” (Cernicchiaro, 2022, p. 413).



4. Dos altos e à distância — visões dos diálogos euro-brasileiros relativos ao Pe. José Maurício Nunes Garcia e a Heitor Villa-Lobos¹⁷

215

Há muitas razões que explicam a atenção que o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) e Heitor Villa-Lobos (1887–1959) despertam na Europa de língua alemã e nos estudos voltados às relações Alemanha-Brasil e Áustria-Brasil. Há muitas razões também para que as atenções a esses compositores brasileiros na Europa Central sejam consideradas no Brasil. Elas explicam e justificam a realização, em 2017, de ciclos de estudos e de reflexões encetadas no outono europeu voltadas a esses dois grandes vultos da música no Brasil promovidos pela Academia Brasil-Europa e pelo *Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes* (ISMPS). Neste ano, comemoram-se os 250 anos do Pe.

¹⁷ Reflexões de outono nos Alpes pelos 250 anos de nascimento do Pe. José Maurício Nunes Garcia após 30 anos do Primeiro Congresso Brasileiro de Musicologia no ano do centenário de Villa-Lobos (1987).

José Maurício Nunes Garcia e completam-se três décadas do centenário de Villa-Lobos, que deu ensejo à realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Musicologia em São Paulo, em 1987, em cuja preparação e realização o instituto e outras instituições alemãs desempenharam relevante papel. O centenário deste maior vulto da música do século xx do Brasil foi então também celebrado na Alemanha, tendo o ISMPS colaborado, sob os auspícios da Embaixada do Brasil, à realização e ao acompanhamento musicológico de eventos comemorativos.

216

Essas cooperações inseriram-se em longo desenvolvimento de relações e iniciativas. Sobretudo desde o início do programa euro-brasileiro iniciado em 1974, como não poderia deixar de ser, José Maurício e Villa-Lobos foram focos particularmente privilegiados de atenções em concertos, conferências, encontros, cursos e seminários em instituições de ensino e de estudos musicais de diferentes níveis, de institutos de musicologia e escolas de música, de institutos de pesquisa e, em geral, em eventos dedicados ao Brasil na Alemanha. Se a consideração do Pe. José Maurício em países de língua alemã é compreensível por motivos estilísticos da sua obra, por razões histórico-contextuais e pelo fato do seu valor ter sido reconhecido pelo mais importante discípulo de Joseph Haydn, Sigismund von Neukomm (1778–1858), um ponto de partida e principal razão do interesse por Villa-Lobos na Alemanha reside no fato de que, com as suas *Bachianas brasileiras*, o compositor brasileiro, como nenhum outro, faz referência expressa a J. S. Bach (1685–1750), um dos maiores vultos da história da música alemã. Compreensivelmente, considerações dessas relações e seus significados, em particular sob a perspectiva da história dos estudos referentes a Bach e ao movimento Bach nas suas irradiações no mundo constituíram desde o início dos trabalhos euro-brasileiros importante foco das atenções.

Antecedentes no Brasil: direcionamento da atenção a processos nos estudos musicais

As preocupações relativas ao nacional e ao universal nos estudos culturais, em particular na música, não são recentes. Elas marcaram o movi-

mento renovador iniciado em São Paulo na década de 1960 e que levou à fundação da organização voltada a estudos de processos culturais (Nova Difusão, 1968), ponto de partida de um desenvolvimento que, desde 1974, tem prosseguimento em âmbito internacional. Às bases desse movimento encontrava-se na constatação de que a literatura e a tradição do pensamento nacionalista levavam a problemas historiográficos e de interpretação na pesquisa empírica. Entre esses problemas, salientava-se a desvalorização de grande parte do patrimônio cultural, artístico e musical do passado brasileiro devido à perspectivação da história resultante de uma referenciação em situação político-cultural, ideológica e estética dos anos posteriores à Primeira Guerra e da década de 1930.

É significativo que essas preocupações tenham sido despertadas no âmbito de uma instituição que trazia o nome de um dos compositores brasileiros cuja valoração surgia como ambivalente em colocações nacionalistas: Antônio Carlos Gomes. Posições nacionalistas do passado faziam-se sentir também e em particular na área dos estudos do folclore, onde hipóteses pouco fundamentadas quanto a origens e sentidos de expressões tradicionais colocavam obstáculos a procedimentos mais propriamente científicos. Esses problemas refletiam-se na criação musical nas suas relações com desenvolvimentos contemporâneos, assim como na permanência — ainda que não com a virulência das décadas anteriores — de antagonismos entre compositores e intérpretes.

Essas diferenças de posições e intuítos tinham consequências para empreendimentos de difusão cultural, para a organização de programas, de repertórios, nas atividades de coros e orquestras e em redes de contatos e cooperações. Essa problemática manifestava-se sobretudo na área do ensino e da formação de professores, constituindo o âmago de debates que acompanharam o fim do Canto Orfeônico e a sua substituição gradual pela Educação Musical, logo a seguir dando lugar ao conceito mais amplo de Educação Artística. Esse processo marcou não só o fim ou a transformação de instituições, como o agonizante Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, mas sim um questionamento de objetivos

de um ensino musical que continuava vinculado a concepções de formação cívico-nacional numa tradição profundamente marcada pelo nome de Heitor Villa-Lobos. Após dez anos de sua morte, levantavam-se questões relativas à permanência ou não de motivos condutores de seu pensamento na experiência de antigos representantes do movimento orfeônico em São Paulo confrontados com a sua decadência.

No contexto mais amplo de posicionamentos estéticos na composição e na vida musical, as principais trocas de ideias deram-se entre criadores e intérpretes que continuavam a defender concepções de cunho nacionalista e aqueles que procuravam tornar conhecidas novas obras e tendências da música contemporânea internacional. É significativo que à mesma época que se fundava a sociedade destinada a estudos e a uma prática refletida e crítica de difusão musical, criava-se uma sociedade pró-música brasileira que revelava orientações de cunho nacionalista.

218

O desenvolvimento e ampliação das reflexões na Europa a partir de 1974

Essa problemática brasileira continuou a ser discutida na Europa a partir de 1974. Esse fato explica-se não pela permanência de tendências estéticas nacionalistas na criação musical contemporânea europeia, uma vez que seria impensável que compositores alemães contemporâneos tivessem interesse em fazer música adjetivada como “alemã” com referências à música folclórica de regiões como a Baviera em reelaborações híbridas de elementos descontextualizados de polcas, *schottisches*, canções das mais diversas épocas ou marchas de bandas.

A discussão dessa problemática decorreu sob o signo de outras preocupações, entre elas com aqueles voltadas ao movimento Bach e à sua recepção no Brasil. Iniciados em Lüneburg, um centro de estudos de Bach no Norte da Alemanha, os estudos se voltaram logo à Áustria, uma vez que o movimento Bach no Brasil, representado pela Sociedade Bach de São Paulo, vinculou-se historicamente sobretudo com Salzburg. Os compositores brasileiros e suas obras foram tratados em cooperação com musicó-

logos alemães e pesquisadores de outros países em projetos mais amplos, voltados à América Latina ou à música em contextos internacionais em geral, sendo que essas reflexões influenciaram o desenvolvimento do pensamento e a preparação programática de eventos.

O interesse por esses compositores — e por questões concernentes à cultura musical do Brasil em geral — intensificou-se sobretudo na esfera dos estudos sacro-musicais. A preocupação com a concretização adequada das orientações conciliares e com as tendências que se observavam na prática em países como o Brasil pressupunha estudos mais aprofundados em diferentes contextos. Com a fundação do *Institut für Hymnologische und Musikethnologische Studien* em 1977, cuja seção de Etnomusicologia ficou sob a responsabilidade brasileira, um problema fundamental logo se evidenciou: teólogos, músicos e intelectuais em geral europeus preocupados com o patrimônio musical de séculos, tendiam a manter uma diferença entre o europeu e o extra-europeu.

Constatou-se que, para estudiosos europeus, o intuito de criação de uma música sacra ou religiosa adequada culturalmente através do emprego de elementos de tradições locais de acordo com a sua aptidão à liturgia e à pastoral era visto como primordialmente concernente a países extra-europeus ou “de missão”. Para a Europa, a principal preocupação deveria ser a do risco de perda do seu patrimônio artístico-musical. Essa visão contribuía para uma revivificação de correntes estéticas e procedimentos de cunho nacionalista do passado em países que, como o Brasil, já contavam com longa história de interações com a Europa. Tratava-se aqui de uma intervenção em processos culturais e na criação artística que ultrapassava a esfera mais especificamente sacro-musical ou religiosa em geral.

219

José Maurício e Villa-Lobos na abertura do Simpósio Internacional de 1981

Entre os impulsos nascidos de reflexões e estudos em comum pode-se salientar aqueles que levaram a que o tema “José Maurício Nunes Garcia e Heitor Villa-Lobos” fosse escolhido para a inauguração do Simpósio

Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”. Sob este título, em concerto realizado no Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, em 1981, sob a regência de Eleazar de Carvalho, tematizaram-se questões fundamentais da historiografia, do pensamento e da pesquisa cultural no Brasil. Em particular, trouxe-se novamente à consciência já no início dos debates do simpósio as já antigas mas fundamentais questões do binômio “universal / nacional” e a necessidade de tratá-lo nas suas inscrições em processos histórico-culturais.

Esse evento teve como escopo mostrar a riqueza do patrimônio sacro-musical de todas as épocas e de tradições do calendário festivo que deveriam ser valorizadas nos seus respectivos contextos e não desqualificadas a partir de perspectivas determinadas por ideologias e ideários. Interações entre posições, visões e critérios político-culturais do pensamento nacional e desenvolvimentos eclesiológicos eram muito mais complexas do que em geral se supunha, bastando lembrar que grandes representantes do nacionalismo musical do passado deixaram — de forma aparentemente paradoxal — obras sacro-musicais na tradição restaurativa e “universalista” cujo marco foi o *Motu Proprio* de Pio X (1903).

220

A Sociedade Brasileira de Musicologia e o projeto do primeiro congresso musicológico

Sendo fundada no âmbito desse simpósio a Sociedade Brasileira de Musicologia, preparada por encontros em vários Estados do Brasil e no Exterior, os seus trabalhos foram marcados desde o início pela preocupação em congregar em debate construtivo representantes de diferentes tradições de pensamento, concepções e posicionamentos na procura de visões esclarecedoras e mais amplas, salientando-se, neste intuito, aquelas já antigas e então singularmente revitalizadas relativas ao nacional e ao nacionalismo. Com esse escopo, planejou-se a preparação, após cinco anos, de um primeiro congresso que deveria reunir o maior número de instituições e estudiosos de vários Estados do Brasil e das diferentes áreas dos estudos e da pesquisa.

Nenhum tema poderia ser mais adequado para esse primeiro congresso do que a tentativa de obtenção de uma visão geral da situação dos estudos e das pesquisas relacionadas com a música no Brasil, das tendências do pensamento, de métodos, dos objetivos, dos questionamentos, de relações interdisciplinares, dos projetos em andamento, das instituições, do ensino e sob outros aspectos que permitissem balanços e orientações refletidas para o futuro. Nas preparatórias, conduzidas em diferentes ocasiões e contextos, em conferências, encontros e através de correspondência, tomaram parte destacadas personalidades da pesquisa musical e cultural em geral do Brasil e do Exterior. A focalização privilegiada da problemática referente ao nacionalismo nesse primeiro congresso de musicologia foi devida ao fato de que a data prevista para o congresso caía em anos marcados pela memória de dois grandes compositores brasileiros: Antônio Carlos Gomes no centenário de seu falecimento em 1986 e Villa-Lobos no centenário de seu nascimento em 1987.

221

A questão do nacional/universal tratada à luz de dois centenários

Esses dois maiores compositores do Brasil foram muitas vezes apresentados quase que como representantes de fases, situações ou correntes antagônicas, uma internacional, marcada por dependência europeia, ultrapassadas ou que deviam ser superadas pela outra, consciente de valores nacionais. O reconhecimento que esta colocação era indiferenciada e mesmo insustentável, exigindo análises mais acuradas de desenvolvimentos e esclarecimentos quanto a conceitos e posicionamentos ideológicos de autores, foi o ponto de partida para uma série de iniciativas que prepararam e acompanharam a celebração dos centenários de 1986 e 1987.

A divergência quanto a posicionamentos políticos e de orientações estéticas não tinha apenas causado celeumas e inimizades entre compositores e pesquisadores do passado, mas continuava a sentir-se no presente, ainda que de forma menos acérrima, relativizada ou não expressamente manifestada. Esta tensão de natureza ideológica ou político-cultural não tinha exercido só no passado influência nos estudos e na pesquisa,

mas também mantinha-se no presente, o que se manifestava através do peso dado a determinadas assuntos, nos questionamentos, nas análises e interpretações.

Impulsos do congresso pelo centenário de Villa-Lobos para cooperações internacionais

A realização do congresso no centenário de Villa-Lobos em São Paulo e os eventos desse ano comemorativo na Alemanha deram por sua vez impulsos ao desenvolvimento das reflexões e a iniciativas, também em relações Alemanha-Brasil. Entre elas, cumpre salientar o colóquio internacional dedicado a J. S. Bach e Villa-Lobos como um dos primeiros eventos do Centro de Estudos Brasil-Europa da Academia Brasil-Europa, inaugurado em 1997 sob o patrocínio da Embaixada do Brasil em Colônia, assim como a presença de Villa-Lobos no concerto inaugural e nas sessões do Congresso Internacional “Música e Visões” de abertura das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, também em Colônia, em 1999.

222

Razões para o interesse pelos compositores brasileiros na Europa de língua alemã

O interesse por José Maurício e Villa-Lobos nos estudos musicológicos na Europa de língua alemã pode surpreender numa primeira aproximação, sobretudo no caso de Villa-Lobos, uma vez que na literatura considera-se sobretudo os elos do compositor com a França, tendo sido em Paris que obteve os principais impulsos e alcançou a sua maior projeção. Um estudo mais atento da situação centro-europeia quanto à vida musical e às preocupações estéticas dos anos que se seguiram à Primeira Guerra, assim como o seu significado internacional para o desenvolvimento da música contemporânea abre caminhos para a compreensão de contextos, redes e elos que aproximam os estudos de ambos os compositores.

Atenção especial merecem as preocupações inovativas na esfera do *Mozarteum* de Salzburg sob Bernhard von Paumgartner (1887–1971),

onde, na procura de restabelecimento de elos internacionais cortados com a guerra, jovens músicos e compositores procuraram novos rumos aproximando-se de tendências da criação e do pensamento musical das potências vencedoras, em particular da França. Neste contexto político-cultural compreende-se o interesse despertado para o Brasil através da recepção de obras de Darius Milhaud (1892–1974), adquirindo as *Saudades do Brasil* até mesmo significado emblemático. Com esse desenvolvimento em Salzburg interrelacionou-se estreitamente o movimento de músicos, compositores e pensadores que, sobretudo no Norte da Itália até então sob a égide austríaca procuravam novos caminhos para a música italiana. Foi nesse contexto que obras de Villa-Lobos foram, em 1926, apresentadas ao lado de composições dos mais destacados representantes de tendências avançada da criação musical contemporânea. Músicos que participaram desse desenvolvimento em Salzburg, emigrando para São Paulo na segunda metade da década de 1920, trouxeram consigo visões e anelos que marcaram as suas iniciativas e atuações, salientando-se aqui compreensivelmente aquelas em meios austríacos da colônia de língua alemã paulista.

223

A vida musical em círculos austríaco-alemães — organizados em sociedades como a Donau e em grupos corais e de câmara — alcançou um alto nível qualitativo, destacando-se entre eles o *Schubertchor*. Como o mais capacitado coro da capital de São Paulo, essa sociedade desempenhou papel importante na estadia de Villa-Lobos em São Paulo. Os elos de Villa-Lobos com o Coro Schubert merecem ser considerados com maior atenção sob a perspectiva de processos culturais e de identidade de imigrantes. O nome de Schubert não significava que a sociedade apenas cultivasse obras do compositor, indicando antes um tipo de convívio social em fruição artística já conhecido da época do compositor e que se manteve através dos tempos na prática das “*Schubertiaden*”. Esses encontros artístico-sociais em círculos domésticos, marcados pela prática do canto e instrumental de câmara, onde, em ambiente descontraído e marcado por alegria obras eram lidas à primeira vista, levando posterior-

mente à apresentação pública em forma de concertos, desempenhavam compreensivelmente papel relevante na vida de europeus na imigração. Nesses encontros, podiam manter vivos, em saudades, os elos culturais e emocionais com a terra natal, fortalecendo sentimentos de destino comum e identidade e, ao mesmo tempo, trocar experiências quanto à sua integração na sociedade do país em que viviam.



Obras citadas

- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. 2.^a ed. Rio de Janeiro, 1942.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil 1800–1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549–1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549–1925)*. Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal, apresentação de Antonio Alexandre Bispo. Rio de Janeiro: Ricercare Editora e Fundação Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Editoração, 2022.
- Coeuroy, André. *Panorama da música contemporânea e história do jazz e sua decadência*. São Paulo: Atena, 1957.
- Mohana, João. *A grande música do Maranhão*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- Monteiro, Mário Ypiranga. *Teatro Amazonas* (3 v.). Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- Pereira, Elpídio de Brito. *A música, o consulado e eu*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1957.
- Siqueira, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.
- Souza Lima, João de. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música*. São Paulo: IBRASA, 1982.

ANTONIO ALEXANDRE BISPO

Após estudos no Conservatório Musical Carlos Gomes no Conservatório Musical do Jardim América (1966, 1971), obteve o título de Bacharel Arquitetura e Urbanismo (1972) pela Universidade de São Paulo (1972), completando ainda estudos de Graduação em Composição e Regência (1973) e Licenciatura Plena em Educação Musical (1972) pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, onde cursou ainda especializações em Etnomusicologia, Elementos de Música Contemporânea e História da Música (1972–1974). Em 1979 obteve o título de Doutor em Musicologia, Antropologia Cultural, História da Arte pela *Philosophische Fakultät* da *Universität zu Köln*, realizando a seguir Pós-Doutorado na mesma universidade (1981). Docente do *Musikwissenschaftliches Institut* da *Universität zu Köln*, é Presidente da *Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft*, Diretor do *Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes* (ISMPS), com publicações nos campos da antropologia simbólica, do diálogo de culturas e religiões, da etnomusicologia, dos fundamentos da cultura, da interdisciplinaridade e das tradições populares. E-mail: a.bispo@ismps.de