

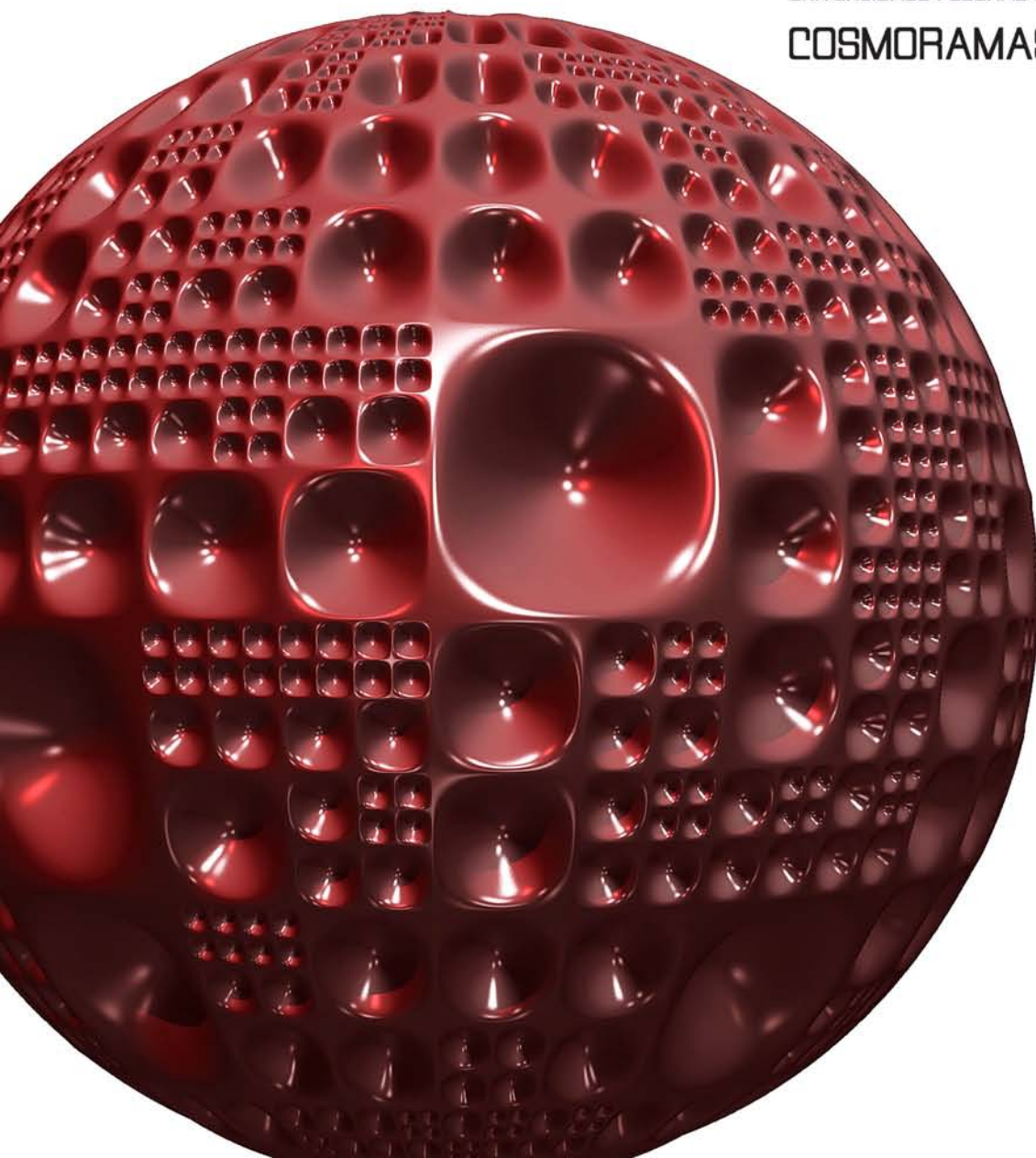
ISSN 01037595

V. 28, n. 1, Jan./Jun. 2015



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

COSMORAMAS





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 1-218, Jan./Jun. 2015

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, Jan./Jun. 2015

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cosmoramas

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Carlos Levi*

Vice-reitor: *Antônio Ledo*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Debora Foguel*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaresh, Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares e Maria Alice Volpe

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *Maria Alice Volpe*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Marcos Nogueira*

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20021-290
Tel.: 55 21 2240-1391
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934- .
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)
Semestral: 2010-2015 (v. 23 - v. 28)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5

ISSN 01037595



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

11	EDITORIAL
	ARTIGOS
17	Por uma ciência indisciplinada da música <i>Denis Laborde</i>
33	Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821-1850) <i>Martha Tupinambá de Ulhôa e Luiz Costa-Lima Neto</i>
63	Ernesto Nazareth, uma questão de gênero: entre manuscritos, edições e discos de época <i>Marcelo Verzoni</i>
87	Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e “work in progress” <i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>
107	As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri <i>Lutero Rodrigues</i>

141	<i>A ceia dos cardeais</i> , ópera de Arthur Iberê de Lemos: sua criação e estreia <i>Mauro Camilo de Chantal Santos e Adriana Giarola Kayama</i>
-----	--

MEMÓRIA

167	Beatriz Balzi (1936-2001): América Latina e contemporaneidade como opção <i>Eliana Monteiro da Silva</i>
-----	---

ENTREVISTA

179	Egberto Gismonti, música volátil <i>Ana Paula da Matta Machado Avvad e Nathália Martins</i>
-----	--

ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

199	Introdução à <i>Romanza senza parole "T'Amo"</i> (versão para quarteto duplo de cordas), de Meneleu Campos <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa e Maria Alice Volpe</i>
-----	---

209	<i>Romanza senza parole "T'Amo"</i> (versão para quarteto duplo de cordas) (edição de Mário Alexandre Dantas Barbosa e Maria Alice Volpe) <i>Meneleu Campos</i>
-----	--



CONTENTS

13	EDITORIAL
	ARTICLES
17	For an undisciplined science of music <i>Denis Laborde</i>
33	Cosmoramas, lundus, and caxuxas in Rio de Janeiro (1821-1850) <i>Martha Tupinambá de Ulhôa and Luiz Costa-Lima Neto</i>
63	Ernesto Nazareth, a matter of genre: on manuscripts, sheet music, and recordings <i>Marcelo Verzoni</i>
87	Villa-Lobos's in the 1930s and 1940s: transcriptions and "work in progress" <i>Manoel Aranha Corrêa do Lago</i>
107	On some characteristics of Camargo Guarnieri's musical language <i>Lutero Rodrigues</i>

141	<i>The Cardinals' supper</i> , opera by Arthur Iberê de Lemos: its composition and première <i>Mauro Camilo de Chantal Santos e Adriana Giarola Kayama</i>
-----	---

MEMORY

167	Beatriz Balzi (1936-2001): Latin America and contemporaneity as choice <i>Eliana Monteiro da Silva</i>
-----	--

INTERVIEW

179	Egberto Gismonti, volatile music <i>Ana Paula da Matta Machado Avvad e Nathália Martins</i>
-----	--

BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE

199	Introduction to <i>Romanza senza parole "T'Amo"</i> (version for double string quartet), by Meneleu Campos <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa and Maria Alice Volpe</i>
-----	---

209	<i>Romanza senza parole "T'Amo"</i> (version for double string quartet) (edition by Mário Alexandre Dantas Barbosa and Maria Alice Volpe) <i>Meneleu Campos</i>
-----	---



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* inicia sua nona década de existência celebrando a música brasileira e suas intersecções com o pensamento musicológico internacional e sua irmandade com a América Latina. A *RBM* consolida sua política editorial de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento, e busca promover o aprofundamento das abordagens musicológicas e seu redimensionamento por posturas interdisciplinares.

O eixo temático “Cosmoramas”, deste volume, evoca as diversas visões de mundo instauradas pela música em sua diversidade cultural, estilística e ideológica, ao lado de uma proposta de ciência indisciplinada da música. O título sugestivo “cosmoramas” apropria-se da experiência daquelas “instalações” da cultura urbana dos séculos XIX-XX, que simulavam paisagens por onde as pessoas passavam sob efeitos especiais de aparelhos óticos e grandes painéis de pintura, cuja artificiosidade pode ser equiparada à “visão do mundo” instaurada pela disciplina musicológica.

O resgate de uma musicologia *tout cour* é proposto por Denis Laborde (Centre National de la Recherche Scientifique), no artigo de abertura, a partir de uma abordagem heurística compartilhada que vise a amalgamar a heterogeneidade de conhecimentos. O segundo artigo, de Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio) e Luiz Costa-Lima Neto (UniRio), discute a construção de narrativas fundadoras de identidade nacional balizada por uma memória seletiva, apresentando um estudo sobre o lundu que tomou como fonte de pesquisa os periódicos e as partituras de época. O artigo de Marcelo Verzoni (UFRJ) oferece um estudo documental analítico da obra de Ernesto Nazareth que demonstra que as denominações de gênero musical da música brasileira popular do final do século XIX e início do século XX não estiveram necessariamente atreladas a concepções estilísticas, mas sobretudo à condicionantes do mercado musical. O artigo de Manoel Aranha Corrêa do Lago (Academia Brasileira



de Música) propõe uma nova visão sobre alguns procedimentos composicionais de Villa-Lobos, que supera o juízo de valor pejorativo que tem permeado a apreciação estética da obra do compositor brasileiro, ao estabelecer novos parâmetros para o entendimento de seu processo composicional. Seguindo a senda dos estudos de estilo sobre o modernismo nacionalista, o artigo de Lutero Rodrigues (UNESP) oferece uma discussão sobre as características marcantes da linguagem musical de Camargo Guarnieri, reequacionando as diversas fases de sua trajetória criativa. O artigo de Mauro Camilo de Chantal Santos e Adriana Giarola Kayama (UNICAMP) ocupa-se dos diversos momentos que pontuaram a composição de uma ópera do compositor paraense Arthur Iberê de Lemos (1901-1967).

Na seção Memória, Eliana Monteiro da Silva (USP) oferece preciosa pesquisa sobre a pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi, que atuou sistematicamente para a divulgação da música latino-americana no Brasil, com especial ênfase na música contemporânea, estabelecendo pontes entre as Américas de língua hispânica e de língua portuguesa. A entrevista deste número, conduzida por Ana Paula da Matta Machado Avvad e Nathália Martins (UFRJ), tem o privilégio de contar com a valiosa colaboração do compositor e multi-instrumentista renomado internacionalmente Egberto Gismonti, que generosamente compartilhou sua musicalidade e seu espírito crítico, inquieto, questionador e excepcionalmente criativo.

Na seção Arquivo de Música Brasileira, Mário Alexandre Dantas Barbosa e Maria Alice Volpe (UFRJ) apresentam um texto introdutório e a edição musicológica de *Romanza senza parole "T'Amo"* (versão para quarteto duplo de cordas), do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927), cujos manuscritos estão localizados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A *Revista Brasileira de Música* agradece reiteradamente à equipe editorial pela dedicação a este projeto, ao diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, ao ex-coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Nogueira, pelo apoio contínuo a esta publicação, saudando o recém-empossado coordenador do PPGM, Pauxy Gentil Nunes, estende os agradecimentos aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM*, e muito encarecidamente aos membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas. Agradeço reiteradamente à Márcia Carnaval pelo belíssimo projeto gráfico e a Francisco Conte pelo site.

Que esta publicação incite o leitor para uma visão mais abrangente da musicologia e da música brasileira.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) begins its ninth decade celebrating Brazilian music and its intersections with international musicological thought as well as its brotherhood with Latin America. The *RBM* consolidates its editorial policy of internationalization and democratization of access to knowledge, and seeks to promote the improvement of musicological approaches and to reformulate its interdisciplinary postures.

This issue proposes the theme “Cosmoramas,” which evokes the various worldviews brought by music in its cultural, stylistic and ideological diversity, alongside a proposal for undisciplined science of music. The suggestive title “cosmoramas” appropriates the experience of those “installations” of the urban culture of the 19th-20th centuries, which simulated landscapes where people passed under special effects of optical devices and large painting panels, whose artificiosity can be equated with the “world view” brought by the musicological discipline.

The opening article by Denis Laborde (Centre National de la Recherche Scientifique) proposes the restoration of a *tout cour* musicology by promoting a shared heuristic approach that seeks to amalgamate heterogeneous knowledge. The second article, by Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio) and Luiz Costa Lima Neto (UniRio), discusses the construction of founding narratives of national identity rooted in a selective memory, by presenting a study on the Afro-Brazilian genre *lundu* that approached coeval sources such as journals and scores. The article by Marcelo Verzoni (UFRJ) offers an analytical documental study on Ernesto Nazareth’s works which shows that the designations of music genre of Brazilian popular music of the late nineteenth century and early twentieth century were not necessarily linked to stylistic concepts, but above all to the conditions of the music market. The article by Manoel Aranha Corrêa do Lago (Brazilian Academy of Music) proposes a new insight



into some compositional procedures of Villa-Lobos by establishing new parameters for the understanding of his compositional process, which leads to overcoming the pejorative value judgment that has permeated the aesthetic appreciation of some works by Brazilian composer. Following the path of the style studies on the nationalist modernism, the article by Lutero Rodrigues (Unesp) provides a discussion of some characteristics of Camargo Guarnieri's musical language, reassessing the various stages of his creative trajectory. The article by Mauro Camilo de Chantal Santos and Adriana Giarola Kayama (UNICAMP) deals with the various moments that marked the composition of an opera by the composer from Pará, Arthur Iberê de Lemos (1901-1967).

In the Memory section, Eliana Monteiro da Silva (USP) provides a valuable research on the Argentine-Brazilian pianist Beatriz Balzi, who worked systematically for the dissemination of Latin American music in Brazil, with special emphasis on contemporary music, building bridges between the Spanish-speaking and the Portuguese-speaking Americas. The interview of this issue, conducted by Ana Paula da Matta Machado Avvad and Nathália Martins (UFRJ), has the privileged to count with the valuable collaboration of the world-renowned multi-instrumentalist and composer Egberto Gismonti, who generously shared his musicality, his critical thinking, and restless, questioning, and exceptionally creative spirit.

In the Brazilian Music Archive section, Mário Alexandre Dantas Barbosa and Maria Alice Volpe (UFRJ) present an introduction to the edition here published of *Romanza senza parole "T'Amo"* (version for double string quartet), by the composer from Belém do Pará, Otávio Meneleu Campos (1872-1927), based on the manuscripts held by the National Library of Brazil in Rio de Janeiro.

RBM wishes to acknowledge its editorial team for their dedication to this project; the Director of the School of Music of UFRJ, André Cardoso, and the former Head of the Graduate Studies Program in Music, Marcos Nogueira, for their continued support to this publication. *RBM* Editorial Board welcomes the new Head of the Graduate Studies Program in Music, Pauxy Gentil Nunes. Thanks also to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee; and further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands. Thanks repeatedly to Marcia Carnival by the fine graphic design she provided to *RBM*, and to Francisco Conte for its site.

May this issue incite the reader to a broader view of musicology and Brazilian music.

Maria Alice Volpe
Editor





Por uma ciência indisciplinada da música*

Denis Laborde**

Resumo

Nesta contribuição, a palavra musicologia significa “a ciência da música” em sua acepção mais ampla, como uma abordagem do conhecimento trazido por disciplinas díspares e que têm em comum a música como objeto de estudo. No entanto, todos os indicadores (cursos universitários, reuniões de especialistas, literatura especializada, maratonas enciclopédicas...) testemunham que aqueles que dedicam suas vidas ao estudo da música não desistem da ideia de construir uma ciência englobante. Nós não desistimos da busca do ideal do conhecimento totalizante, de uma musicologia federativa, rica pela sua variedade infinita de áreas e de especialidades que a integram. Não sonhamos, todavia, com essa musicologia geral que deixou sua marca na França? Crescemos imunes a essa evidência e nossas instituições a administram. É preciso um amálgama que consolide sob uma mesma rubrica os empreendimentos de conhecimentos heterogêneos que, longe de torná-los autônomos no panorama institucional das ciências da música, busque agregá-los sob a reivindicação de que sejam abrigados sob uma denominação comum. Consequentemente, esse esforço de generalização – que visa reunir, sob os auspícios da ciência musicológica, segundo diferentes graus de relevância, os estudos ou as abordagens do conhecimento dos mais diversos – se aparenta muito mais a uma justaposição heteróclita e constantemente mutante de disciplinas instituídas (ou em vias de o serem) do que à implementação de uma abordagem heurística compartilhada. Esta contribuição propõe uma inversão de perspectiva a partir de uma análise de caso.

Palavras-chave

Epistemologia – enciclopédia – ontologia – música – etnomusicologia – musicologia.

Resumé

Dans cette contribution, le mot musicologie désigne “la science de la musique”, dans son acception la plus large, comme démarche de connaissance portée par des disciplines disparates qui ont en commun d’avoir la musique pour objet. Or, tous les indicateurs (cours universitaires, rencontres d’experts, ouvrages spécialisés, marathons encyclopédiques...) en portent témoignage: ceux qui consacrent leur vie à l’étude de la musique ne renoncent pas à l’idée de construire une science englobante. Nous ne renonçons pas à l’idéal d’une totalisation des savoirs, d’une musicologie fédératrice, riche de l’infinie diversité des domaines de spécialité qui la composent. Ne rêvons-nous pas encore de cette musicologie générale qui fit la marque distinctive d’une musicologie à la française? Car il faut un ciment, nous avons grandi à l’abri de cette évidence, nos institutions l’administrent. Il faut un ciment pour rassembler sous un même intitulé des entreprises de connaissance disparates qui, loin de s’autonomiser dans le panorama institutionnel des sciences de la musique, cherchent au contraire à s’y agréger et revendiquent pour cela d’être abritées sous un intitulé commun. Il s’ensuit que cet effort de généralisation - qui vise à rassembler sous les auspices de la science musicologique, mais selon des degrés de pertinence variables, les études ou les démarches de connaissance les plus diverses - s’apparente bien davantage à une juxtaposition hétéroclite et sans cesse mouvante de disciplines instituées ou en voie de l’être qu’à la mise en œuvre d’une démarche heuristique partagée. Cette contribution propose d’inverser la perspective à partir d’analyse de cas.

Mots-clés

Épistémologie – encyclopédie – ontologie – musique – ethnomusicologie – musicology.

* Artigo intitulado “Pour une science indisciplinée de la musique”, publicado originalmente em Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, Geza zur Nieden (orgs.). Musik, Kontext, Wissenschaft: Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmnH, 2012, p. 25-33. Tradução de Lúcia Campos e Emília Chamone, autorizada pelo autor.
** Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, Paris, França. Endereço eletrônico: dlaborde@msh-paris.fr.



Este ensaio visa refletir sobre as relações que se estabelecem entre as disciplinas científicas que estudam a música. Questiona as fronteiras disciplinares e defende a renúncia à construção de uma “teoria geral da música”, como esta é sustentada na França, por uma tradição intelectual encarnada por Jacques Chailley, esse professor de conhecimento enciclopédico cujo livro, *Précis de Musicologie* (1958), marcou várias gerações de estudantes e professores, tendo marcado também a organização institucional da disciplina. Venho afirmar aqui que, de fato, uma ciência unificada da música é impossível de ser construída se partimos do ponto de vista da instituição que procuraria unificar administrativamente o conjunto das disciplinas que estudam a música. Uma tal proposta parece reduzir a “unificação” a um mero inventário de abordagens disparatadas e a generalização a uma simples coleção de exemplos. Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas “a partir de baixo”, numa perspectiva *bottom-up*¹.

Para inverter a perspectiva, é preciso partir da atividade concreta de produção de conhecimento daqueles que tem a música por objeto. Fazendo isto, eu me posiciono sobre a linha de divisão – que muitas vezes tenho dificuldade em identificar, mas que baliza nossa paisagem universitária – entre ciências humanas que trabalham sobre objetos singulares e ciências sociais, supostamente preocupadas com a generalização². Neste sentido, minha contribuição pode ser lida como uma tentativa de “recolocar no lugar” a atividade de produção de conhecimento³. Ela procura responder à questão central da musicologia, que é também a questão central das ciências humanas e sociais: “como podemos generalizar a partir de descrições de configurações singulares?” (Lacour, 2005, p. 2)

Para responder a esta questão, me inscrevo por um lado na tradição epistemológica weberiana, procurando mobilizar, por outro lado, toda a fecundidade dos projetos

¹ Este artigo retoma a discussão que apresentei na conferência inaugural do IX Seminário Nacional de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Goiás – “Rumos da criação, *performance*, pesquisa e ensino musical” – realizada a convite do departamento de musicologia da UFG, em Goiânia, no dia 13 de outubro de 2009. Agradeço aos professores Glacy Antunes (diretora do Departamento de Música da UFG), Ana Guiomar Rego Souza e Anselmo Guerra de Almeida pelo convite, pela acolhida e pela atenção dada ao meu trabalho. Agradeço igualmente aos professores Maria Alice Volpe, Vanda Freire, Diósnio Machado Neto e Pablo Sotuyo Blanco pelas críticas ao mesmo tempo cultas e veementes endereçadas às minhas ideias expostas naquele dia. Procurei levá-las em conta na escrita deste texto, mas se permanecem ainda algumas aproximações a fazer, elas são de minha inteira responsabilidade.

² Sobre este ponto podemos ler o panorama elaborado por Stanley Nider Katz (2005) sobre as organizações profissionais norte-americanas da área de Humanidades; algumas delas se ocupam do setor musical. Neste contexto, a linha de divisão aparenta estar claramente desenhada entre duas prestigiosas associações: a *American Council of Learned Societies* (ACLS) para o clã das humanidades; e o *Social Science Research Council* (SSRC) para o grupo das ciências sociais. E de acordo com a atenção dada à “obra em si mesma” ou à organização institucional da arte, nós nos afiliamos a uma ou à outra dessas organizações. Mas Stanley Katz, que redige o prefácio desse livro, não está satisfeito com essa dicotomia. Antigo presidente da ACLS e membro do escritório do SSRC, basta que ele convide um virtuoso do pensamento sociológico, que é também pianista, a assumir a direção de um trabalho coletivo de uma destas associações sem, entretanto, pedir-lhe que negue sua afiliação à outra, para que as linhas de separação que pareciam anteriormente tão definidas percam sua evidência pretendida. É desta maneira que Howard Becker, a quem farei muitas vezes referência neste ensaio, garantiu uma forma de reconciliação entre as orientações esboçadas acima, que não parecem mais tão opostas ou dicotômicas.

³ Faço aqui referência à obra coletiva publicada por Jean-Claude Passeron e Jacques Revel (2005) e à preciosa exegese redigida sobre esse livro pelo filósofo Philippe Lacour (2005).



de conhecimento desenvolvidos pelas tradições casuísticas. Esses dois projetos de conhecimento possuem em comum a renúncia a uma análise *top-down* dos fatos de sociedade compreendidos a partir de simples aparelhos nomotéticos, que dizem o fato antes de analisá-lo. Esses projetos intelectuais renunciaram a partir de um modelo pré-existente para em seguida apresentar “casos” como uma coleção de exemplos: eles invertem a perspectiva e, ao contrário, partem do caso para examinar, num segundo momento, como é possível, ou não, generalizar. Assim, toda a nuance reside no fato de que não se trata de *pensar o caso*, mas sim de *pensar por casos*.

A força heurística dessa postura nasce do fato de que o caso não é um exemplo. Um *exemplum* é uma narrativa apresentada como verídica que se encontra inserida dentro de um discurso de alcance geral, onde o *exemplum* visa demonstrar uma verdade. Na tradição cristã, os *exempla* são uma coletânea de sermões-modelo destinados ao uso de pregadores, nomotetas a serviço de uma crença, que interpretam a realidade através de um prisma maniqueísta de um mundo que eles desejam ver se concretizar. Ora, uma mudança de perspectiva deve permitir que se reduza a influência desses modelos nomológicos. Partindo do caso, compreendido não mais como um *exemplum* de uma teoria da qual ele figuraria como uma simples ilustração, mas concebido como fundamento de uma construção teórica que se organiza em torno do princípio heurístico de “subida em generalidade⁴”, abrindo assim o trabalho de comparação à surpresa e ao inédito⁵.

Essa orientação de pensamento é familiar aos antropólogos cuja atividade de conhecimento oscila entre jogos de escala às vezes incompatíveis. Na realidade, eles devem gerenciar a coexistência, no seu projeto disciplinar, de dois formatos de conhecimento incomensuráveis. Por um lado, o antropólogo se dedica à realização de pesquisas de campo estritamente localizadas: esta é a parte da sua atividade profissional dedicada à construção de uma etnografia sobre uma sociedade humana. Por outro lado, ele busca formular hipóteses teóricas de alto nível de generalização; nisso consiste a parte consagrada à Antropologia. Essa tensão foi teorizada por Claude Lévi-Strauss no célebre texto “Place de l’anthropologie dans les sciences sociales et [aux] problèmes posés par son enseignement” [O lugar da antropologia nas ciências sociais e [sobre os] problemas colocados por seu ensino], publicado pela UNESCO em 1954 e retomado na conclusão de seu livro *Anthropologie Structurale* [Antropologia Estrutural] de 1958. O trabalho seria então claramente dividido entre um etnógrafo que descreve a sociedade por ele observada; um etnólogo que teoriza esse trabalho e realiza uma comparação entre descrições sobre várias etnias ou povos; e enfim

⁴Nota das tradutoras (NT): A expressão “subida em generalidade” (“montée en généralité” em francês) sintetiza imagetivamente o programa metodológico proposto pelo pensamento por casos: ao invés de partir de uma teoria que existiria antes e “acima” dos objetos por ela estudados, uma generalização será construída a partir da análise de casos, invertendo assim o sentido da produção do conhecimento que não mais ocorreria “de cima para baixo”, mas “de baixo para cima”.

⁵Sobre o tema do *exemplum*, ver Berlioz e Beaulieu, 2000.



o antropólogo, que se esforça, a partir desse material, por construir verdades de alcance geral sobre as sociedades humanas.

Nós poderíamos ser tentados a ver, nessa tensão, uma contradição a eliminar. Mas algumas vezes se levantam, do lado da antropologia, para sugerir que, ao contrário, é necessário manter essa tensão entre a pesquisa de campo e a generalização pois ela carrega uma contribuição distintiva ao conhecimento das coisas humanas. É nesses termos que o antropólogo Maurice Bloch resumiu sua própria postura de pesquisa por ocasião de sua conferência inaugural pronunciada no *Collège de France* no dia 23 de fevereiro de 2006:

Eu gostaria de tentar apresentar uma justificativa a esta empreitada, tão dividida em sua aparência, [...], nos explica Maurice Bloch. Não é que eu pretenda, como outros, sair de um impasse no qual a Antropologia estaria capturada [...]. É bem mais que isso, pois me parece que essa estranha combinação entre pesquisa de campo estritamente localizada – a etnografia – e a formulação de hipóteses teóricas de alto grau de generalidade – a antropologia – oferece uma contribuição específica ao conhecimento das coisas humanas (Bloch, 2006, p. 17).

Não tentarei aplicar aqui à musicologia essa reflexão tão preciosa que Maurice Bloch propôs à antropologia, mas me apoiarei sobre esse posicionamento para primeiramente afirmar que a tensão entre o caso e a generalização, ou entre a abordagem focalizada pelos quadros disciplinares e a produção de conhecimento compartilhado por aqueles que possuem em comum a música (ver em seguida) não constitui, também neste caso, uma contradição a combater. Ao contrário: essa tensão entre investigação pontual e “subida em direção à generalização” é uma ferramenta heurística de primeira importância sobre a qual este artigo gostaria de apresentar algumas de suas conseqüências⁶.

A MUSICOLOGIA E O ESFACELAMENTO DISCIPLINAR

Nossos dicionários e nossos ensinamentos universitários se esforçam em construir uma acepção incontestável da palavra musicologia. Todos nós nos lembramos da famosa introdução de Jacques Chailley ao seu livro *Précis de musicologie* (1958). Ele traçava a voz de uma ciência sem concessões:



Os alemães a chamam de *Musikwissenschaft*, “ciência ou conhecimento da música”. Efetivamente, nós poderíamos defini-la como a “ciência” que nos permite ir mais longe do que nossos predecessores no “conhecimento” da música e da sua história. Nós vemos aqui em que ela se distingue da história da música, que é simples conhecimento, e da musicografia, que consiste em escrever sobre a música, sem julgar antecipadamente sobre o conteúdo daquilo que escrevemos. Não existe musicologia se não há um *trabalho novo e de primeira mão* a partir de fontes, desembocando num crescimento do conhecimento em relação àquilo que existia anteriormente. (Chailley, 1984 [1958], p. 19).

De uma maneira mais geral, essa musicologia à qual fazemos referência nas universidades e nos dicionários franceses é definida como “ciência da teoria, da estética e da história da música” (Dicionário Le Robert). Mas esta inversão de perspectiva na qual eu me insiro não se satisfaz com essas acepções. Proponho então compreender aqui a palavra musicologia de uma maneira mais próxima de sua etimologia e de considerá-la como um termo acolhedor que, ao preço de uma imprecisão da qual nós esperamos tirar vantagem, nos permitirá designar a “ciência da música” na sua acepção mais abrangente, como projeto de conhecimento desenvolvido pelas diferentes disciplinas que possuem como ponto comum o estudo da música.

Ora, todos os indicadores (cursos universitários, encontros de experts, obras especializadas, maratonas enciclopédicas) testemunham que aqueles que dedicam suas pesquisas à música não renunciaram ainda à ideia de uma ciência totalizante. Não sonharíamos com uma totalização dos saberes, com uma musicologia federativa, rica da infinita diversidade das especialidades que a compõem? Não sonharíamos ainda com uma *musicologia geral*? Pois queremos acreditar que é necessário um cimento que nos permitiria reunir sob um mesmo título projetos de conhecimentos diferentes que, longe de se tornarem autônomos no panorama institucional das ciências da música, procuram ao contrário se agregar e reivindicam para isso serem abrigados sob esse mesmo título comum. Consequentemente, o esforço de generalização parece mais uma justaposição heteróclita e movimentada de disciplinas instituídas ou em via de institucionalização, do que a construção de um possível projeto heurístico comum entre elas.



UM CALEIDOSCÓPIO MULTICOLORIDO E HETEROGÊNEO

Nesse vasto movimento, os exemplos proliferam. Encontramos assim a defesa de uma zoomusicologia (François-Bernard Mâche, 2001), de uma etnomusicologia dos cantos de pássaros (Steven Feld, 1982) ou a favor da entrada das *'phtongonomies'*⁷ de animais na família das disciplinas musicológicas (Peter Szendy, 1998). Podemos igualmente ler irrefutáveis argumentações em prol da instalação definitiva da musicoterapia nas cartografias do saber instituído, decifrar as análises fisiológicas sobre as relações com o tempo, descobrir programas de pesquisa sobre a emoção musical vista da perspectiva das ciências cognitivas (Bigand, 2006), encarar o desafio – o mais ousado sem dúvida – que consiste em apreender o processo cognitivo de criação musical (Donin, Theureau, 2007; Patel, 2008), mas também acompanhar a reivindicação de uma antropologia dos afetos (Düring, 1989), os inventários dos novos gestos musicais (Genevois, de Vivo, 1999), uma atenção voltada à performance (Ravet, 2005), às palavras e aos sons do slam (Jacono, 1998), às improvisações musico-poéticas populares (Laborde, 2005), ou aos *"menus objets de culture"*⁸ (Cheyronnaud, 2002), aos estudos sobre as maneiras de se fazer música juntos (Schütz, 1951), que abrem o caminho a uma preciosa sociologia das redes ou dos *"attachements"*⁹ (Hennion, 1993 [2007]). Essa proliferação de iniciativas veio se agregar "aos eixos estabelecidos" do saber musicológico, constituídos pelos estudos em paleografia musical e às monografias eruditas, que se focalizam sobre os músicos ou sobre as instituições musicais (Born, 1995; Gayou, 2007).

Este vasto movimento terá buscado nos trabalhos de inspiração hermenêutica de Anthony Newcomb, Roger Scruton ou Carolyn Abbate, entre outros, uma posição cardinal sob o título de *new musicology*. O caleidoscópio é infinito e se renova incessantemente, cada faceta mostrando-se como uma procura de "novos sistemas que possam incitar à investigação" (Grabócz, 1999, p. 110). Ao ponto de o etnomusicólogo britânico Henry Stobart imaginar novas (etno)musicologias (2008) no âmbito de um livro coletivo, o que permite a Nicholas Cook proclamar em seu artigo: "Agora somos todos (Etno)musicólogos" (*in* Stobart, 2008, p. 48), o que se lê como um eco à imprecisão endereçada em 1988 pelo sociólogo Howard Becker (1989) ao etnomusicólogo Charles Seeger, na ocasião do congresso anual da *Society for Ethnomusicology*, em Tempe, no Arizona.

⁷ NT: De acordo com a teoria de Marin Mersenne, as vozes dos homens diferem como os seus semblantes, assim *phtongonomies* estão para a voz como a fisionomia para o semblante. Peter Szendy faz referência em seu livro às *phtongonomies* de animais ou "vozes dos bichos".

⁸ NT: Essa expressão pode ser traduzida por "pequenos objetos de cultura", ela remete ao livro de Jacques Cheyronnaud, *Musique, politique, religion: De quelques objets menus de la culture*, no qual o autor privilegia o estudo aprofundado e minucioso de "pequenas atividades musicais".

⁹ NT: Preferimos manter a palavra *"attachement"* em francês pela dificuldade em encontrar um termo equivalente em português que contenha toda a multiplicidade de sentidos caros a esse conceito forjado por Antoine Hennion. Ela deriva do verbo *s'attacher*: nutrir simpatia por algo, ter um sentimento positivo em relação a alguma coisa, engajamento, sentimento de ligação e união a alguma coisa; elos que ligam afetivamente pessoas, animais, objetos, coletividades, etc. Dicionário em linha Tesouro da Língua Francesa: <http://atilf.atilf.fr>.



Entretanto, apesar dessa agitação fértil, a musicologia, sempre compreendida como ciência da música, não consegue se libertar do espaço domesticado previsto para ela pelas montagens institucionais de nossas universidades e de nossas instituições de pesquisa. É de se surpreender. Pois essa condição não se compara à onipresença da música nas sociedades contemporâneas, desde esse *iPod*, que governa uma escuta nômade e convida a música dentro dos nossos cérebros de maneira quase contínua, até os grandes trabalhos realizados pela construção de prestigiosas filarmônicas no quadro dessa vasta competição internacional à qual se entregam as grandes metrópoles na cena globalizada dos equipamentos culturais, escolhendo aqui como exemplo duas ordens de grandeza extremas. Podemos explicar uma tal defasagem entre a música na instituição e a música no mundo? Nós, os “outros”, que prestamos toda nossa atenção à música, teríamos nos enganado de objeto?

DA DIVISÃO SOCIAL DO TRABALHO

Assumamos a hipótese de que essa defasagem deva-se em parte à repartição do trabalho que, há muito tempo, entre as disciplinas que tem a música por objeto, elege o estilo como princípio de demarcação, confiando o funk carioca ao especialista de filosofia moral e Stockhausen ao filósofo, Victor Jara ao especialista de ciências políticas e a Lambada ao economista, Beethoven somente ao musicólogo e Glenn Gould ao psicanalista... Ora, o filósofo não poderia (legitimamente) se dedicar a uma ontologia do rock e o arquiteto a uma análise de *In/Auf* de Stockhausen? O neurologista não poderia se interessar por Mozart e o musicólogo pela Elbphilharmonie de Hamburgo ou pela Philharmonie de Paris? O urbanista não poderia esticar os seus ouvidos até o Vieux Port de Montreal quando lá ressoa *Sirenes volantes*, uma obra que Jean-François Laporte compôs para sirenes de trem e de barcos preparadas?

Levantar tais questões significa questionar o espaço cadastrado do nosso mundo acadêmico, fazendo a interrogação recair não sobre as engrenagens organizacionais ou sobre os arranjos disciplinares que estabilizam nossas paisagens institucionais, mas sobre nossas próprias práticas de análise. Pois trata-se justamente de colocar essas práticas de análise concretamente a serviço, admitindo, por um lado, que uma herança disciplinar não é um legado testamentário e, por outro lado, que uma reconfiguração dos saberes é possível a qualquer momento¹⁰.

¹⁰O que é, aliás, o modo de ser das disciplinas científicas. Em um ensaio magistral que faz eco ao livro de Stéphane Ferret, *Le Bateau de Thésée* (1996), o antropólogo Gerard Lenclud mostrou que acontece com as identidades coletivas o que acontece, em uma tradição analítica enraizada no pensamento de David Hume, com a identidade dos objetos ou a identidade individual: é sob a condição de mudar consideravelmente que elas continuam elas próprias (Lenclud, 2009). Não é assim que acontece com as disciplinas instituídas? Não é em se reformando consideravelmente, inclusive ao preço de uma aglutinação com as outras disciplinas ou de uma fundação inteiramente nova, que o saber que elas elaboraram tem alguma chance de perdurar? É neste sentido que uma herança intelectual não é um legado testamentário: a admiração que se pode experimentar por um pensamento fundador não proíbe evitar um trabalho de replicação para assumir o risco de descobrir outras pistas de inteligibilidade do real.



De fato, se renunciamos ao caleidoscópio multicolor das disciplinas instituídas para nos concentrarmos sobre a produção do saber, renunciamos *eo ipso* a qualquer ambição totalizante. Renunciamos ao sonho de uma teoria unificada de análise dos fatos musicais e examinamos cada caso pelo que ele é. Ora, “pensar por caso” (Passeron e Revel, 2005) torna-se então uma forma de reduzir a influência de modelos nomológicos, pois numa tal perspectiva, “o estudo de caso” não é mais considerado como um meio que visa ilustrar uma hipotética teoria geral da música.

Quando Heinrich Schenker se esforça em construir uma “teoria do conhecimento orgânico” (Schenker, 1993 [1935], p. 13), ele encontra em algumas composições as recorrências que permitem sustentar sua proposição. Mas como se alcança a generalização?

Em 1996, Xavier Schenker dedica um estudo de referência à obra de Franz Schubert, no qual ele aplica os preceitos schenkerianos à análise das obras. Essa tentativa magistral consiste justamente na aplicação de um modelo de análise a obras realizadas. O estudo dos exemplos é então pensado com o intuito de ilustrar uma teoria que deve ser reforçada sustentando sua pertinência. Ora, renunciar à defesa das categorias instituídas para examinar a forma como elas são instituídas por nossas práticas implica renunciar a considerar um estudo de caso (a análise de uma partitura) como uma ilustração da teoria, para dirigir nossa atenção ao alcance em generalidade que permite (ou não) a coleção de casos. Logo, não se trata mais de examinar a pertinência de uma teoria geral, mas justamente de examinar se precisamos de uma teoria para descrever muito concretamente aquilo que observamos. E é aqui que nós mudamos ao mesmo tempo o referente e a dimensão da análise: questionando o modo como o instrumento de análise se articula ao princípio de generalização, um pensamento “por caso” permite considerar uma unificação que não repousa na justaposição das disciplinas instituídas, mas, antes, que repousa sobre a configuração epistemológica das disciplinas que tem a música por objeto.

Logo, não se trata mais de construir uma ciência unificada com base em colagens caleidoscópicas de ilustrações ou de exemplos reunidos sob um mesmo título, pois nossa ambição de conhecimento não leva mais à defesa das disciplinas instituídas, ela leva à configuração epistemológica dos processos de conhecimento. O que está em jogo se situa antes das linhas de divisão às quais nossos organogramas institucionais nos habituaram. Não se trata mais de trabalhar pela defesa e pela ilustração das categorias instituídas cimentadas por um título disciplinar, trata-se de questionar a instituição das categorias procurando fazer desse questionamento um motor de conhecimento comum.



DISTINGUIR SABER E DISCIPLINA

Para realizar isso, convém ratificar o princípio de uma disjunção entre os conceitos de saber e de disciplina, que não se referem a uma mesma ordem de realidade.

De um lado, a disciplina. O que é de fato uma disciplina? O antropólogo francês Gerard Lenclud nos diz que é “uma convenção de gênero, produzida por uma história que não era a única possível, gerada por instituições acadêmicas e, sobretudo, sustentada por uma comunidade aliada” (Lenclud, 2006). Uma disciplina é então uma organização da produção de saber que repousa sobre o consenso de uma comunidade científica que concorda em fazê-la existir como tal. Logo, é uma modalidade efêmera, historicamente situada e culturalmente contextualizada, de organização da produção de saber.

Do outro lado, o saber. O saber trabalha para estabelecer um conhecimento que é verdadeiro naquilo em que ele tem a propriedade de sê-lo (Lenclud, 2006).

Ora, se a produção de saber – mais do que a defesa das disciplinas instituídas – é o alvo do nosso trabalho intelectual, nós nos colocamos na posição de dar mais atenção àquilo que reúne do que àquilo que divide: instalamos no primeiro plano do nosso próprio engajamento intelectual esse desejo de conhecimento e de reconhecimento, esse desejo que leva todo ser humano a apreender o real somente com os instrumentos do conhecimento e que Jean Louis Fabiani, fazendo-se exegeta de Santo Agostinho, designa sob o nome de *libido sciendi* (Fabiani 2006, p. 11). O surgimento dessa *libido sciendi* nos permite lembrar a natureza das tentativas de divisão realizadas entre as disciplinas que tem em comum a música por objeto. Essas tentativas de divisão são, em todos os pontos, parecidas com aquelas que Gerard Lenclud descreveu recentemente para a etnologia: ela é genética (de instrumentação conceitual) e não genérica (de discriminação do real). Ora, a partir do momento em que essas tentativas de divisão são construídas, nada se opõe a que nós as contestemos em nome de um descerramento da influência nomológica dos modelos instituídos.

A interdisciplinaridade aparece assim (paradoxalmente?) como o instrumento de uma heurística que permite fazer passar toda a defesa e a ilustração de uma disciplina para o segundo plano, em favor da preocupação compartilhada de produção de conhecimento que nos situa acima das doxas disciplinares e direciona nosso olhar para a ordem das práticas. Daí em diante, estamos aptos a elaborar em conjunto os procedimentos de análise que reúnem tanto compositores e músicos engajados em atividades de criação, musicólogos preocupados com estilos e estratégias composicionais, historiadores analisando a fabricação social da arte, pesquisadores decifrando a forma como as novas tecnologias modelam as estratégias de escuta, sociólogos perscrutando os modos de presentificação de seus fluxos sonoros ina-



preensíveis, filósofos analisando nossos modos de descrição da música, informaticistas em busca de sons inéditos, especialistas da cognição perscrutando nossas representações mentais, mas também arquitetos construtores de salas de concerto, diretores de instituições criadores de programações, etnólogos trabalhando em uma antropologia da música no contexto de uma mundialização musical... Nada mais se opõe a que artistas, produtores culturais e pesquisadores trabalhem em conjunto no contexto de processos de conhecimento abertos à reflexividade, pois as análises dos profissionais da pesquisa não são separadas daquilo sobre o que elas prestam contas: elas mesmas fazem parte do mobiliário desse mundo de músicas que elas procuram tornar inteligível (Hennion, 2007).

FAZER A MÚSICA: A ARTE COMO ATIVIDADE

Se fosse preciso sugerir um princípio unificador a esses procedimentos, certamente o procuraríamos no fato de considerar a arte como atividade, sob o ângulo de uma mobilização coletiva. Assim, se os personagens institucionais que encontramos nessa reconfiguração são familiares (a obra, a criação, o instrumento, o concerto, o lugar, a escuta, o festival...), a atenção renovada que temos sobre eles nos convida a nos interessarmos, não a partir de quadros existentes que justificam sua existência e os explicam retrospectivamente, mas a partir da ação daqueles que fazem esses personagens institucionais existir: não se trata mais de trabalhar sobre as categorias instituídas, mas de trabalhar sobre a instituição de categorias.

O fato de examinar a arte enquanto experiência (Dewey, 1934) foi recentemente retomado, em uma abordagem coletiva, pela equipe que o sociólogo Howard Becker reuniu no âmbito do projeto *The Work of Art Itself* (New York, Fundação Rockefeller) e que deu origem à publicação do livro *Art from Start to Finish* (2006) ao qual eu faço alusão no início deste artigo. Esse importante livro focaliza a questão da fabricação social e da demarcação da obra de arte (Laborde, 2008). De um modo geral, essa abordagem do conhecimento leva a uma questão a qual poderíamos escolher colocar logo no princípio: o que é “fazer a música”?

Analisar o que “fazer a música” significa – e não “fazer música” – implica então em não mais considerar a música como uma entidade mensurável da qual tiraríamos “pedaços”¹¹ e nem o verbo fazer como um verbo de atividade (no sentido em que faríamos música como fazemos ciclismo ou judô). “Fazer a música” significa que apreendemos “a música” de forma genérica e o verbo fazer como um verbo de criação: o que faz, no sentido mais restrito, a música estar aqui ou ali? Nesta

¹¹ NT: em francês, um *morceaux de musique*, expressão que designa “uma música”, seria literalmente um “pedaço” de música. Em português, poderíamos fazer um paralelo com a noção de “peça” musical, *pièce musicale* em francês, que também remete à música como uma “entidade mensurável” da qual aquela peça é apenas uma parte.



perspectiva, a música não é um fato adquirido que bastaria descrever: é este fato, precisamente, que é questão de observar e analisar, pois, numa abordagem de inspiração foucaultiana, reconhecemos então que aquilo que é criado se explica pelo fazer e não o fazer pelo que é criado. O processo de conhecimento consiste, portanto, em descrever, muito positivamente, o que os seres humanos fazem e, pelo que eles fazem, contribuem a fazer ser.

Esta direção de trabalho permitiria organizar, sobre bases renovadas, o trabalho em comum daqueles que estudam a fabricação da música? Parece-me que, renunciando às marcações disciplinares *a priori*, tal postura nos coloca em posição de não termos mais que nos preocupar com o espaço cadastrado do nosso mundo acadêmico, pois uma disjunção já se operou entre disciplina e saber. Desse ponto de vista, o ensaio desenvolvido por Vanda Freire e André Cavazotti (2007), para abrir novas vias de colaboração, particularmente pelo viés de uma fenomenologia da experiência musical, parece-me precioso para aqueles que dedicam sua existência à análise dos fatos musicais. De fato, tais orientações de pesquisa incitam a fazer com que todo projeto de conhecimento supere os títulos institucionais. A partir daí a forma disciplinar (com seus referentes, métodos, mestres e tradições) está separada da configuração epistemológica unitária das ciências que tem a música por objeto e que é o nível onde nos parece possível situar um ponto de acordo. Esse ponto de acordo permite destravar o fechamento disciplinar: cada um se vê convidado a renunciar às paisagens tranquilizadoras das evidências disciplinares e das convenções de gênero, para assumir o risco de um vigor heurístico que permita desenclavar as pesquisas sobre a música do nicho ecológico onde elas se encontram no panorama atual das ciências humanas e sociais. Um novo centro de gravidade poderia assim ser criado, para estudos que estejam talvez mais de acordo com o lugar privilegiado que nosso mundo atribui à música no cotidiano, a ponto de conferir a ela, mundialmente, uma parte do mercado anual de alguns quarenta bilhões de dólares¹².

¹² Ordem de grandeza do mercado mundial anual da música para o ano de 2008 (in Dehaene e Petit, 2009, p. 7).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayats, Jaume. "Identifier. Chez les Indiens Pumé de la savane vénézuélienne. Carnet de terrain". In: Laborde, Denis (org.). *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musique*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 23-47.
- Becker, Howard. "Ethnomusicology and sociology: a letter to Charles Seeger", *Ethnomusicology*, v. 33, n. 2, p. 275-285, Spring/ Summer 1989.
- Becker, Howard; Faulkner, Robert; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (orgs.) *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and other Improvisations*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2006.
- Berlioz, Jacques; Polo de Beaulieu, Marie Anne (orgs.). *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- Bigand, Emmanuel; Poulin-Charrinnat, B. "Are we all 'experienced listeners'?", *Cognition*, v. 100, p. 100-130, 2006.
- Blacking, John. *Le sens musical*. [Tradução do original em inglês de 1973]. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- Bloch, Maurice. *L'Anthropologie cognitive à l'épreuve du terrain. L'exemple de la théorie de l'esprit*. Paris: Collège de France, Fayard, 2006.
- Bödecker Hans Erich, Veit Patrice; Werner, Michael (orgs.). *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*. Berlin: BWV – Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH, 2008.
- Born, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Campos, Rémy; Donin, Nicolas (orgs.). *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*. Genève: Droz, HEM – Conservatoire Supérieur de Musique de Genève, 2009.
- Chailley, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris: Presses Universitaires de France [1958], 1984.
- Cheyronnaud, Jacques. *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Cook, Nicholas. "We are all (ethno)musicologists now". In: Sobart, Henry. (org.). *The New (Ethno)musicologies*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2008, p. 48-70.
- Cook, Nicholas; Everist, Mark (orgs.) *Rethinking Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.
- Dehaene, Stanislas; Petit, Christine (orgs.). *Parole et musique. Aux origines du dialogue humain*. Paris: Odile Jacob, 2009.



- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, [1934] 1980.
- Donin, Nicolas; Theureau, Jacques. "Theoretical and methodological issues related to long term creative cognition: the case of musical composition", *Cognition, Technology & Work*, v. 9, n. 4, p. 233-251, 2007.
- Düring, Jean. *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*. Paris, Téhéran: Institut français de recherche en Iran, 1989.
- Fabiani, Jean-Louis. "A quoi sert la notion de discipline?". In: Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (éd.), *Qu'est-ce qu'une discipline?*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. Enquête, 2006, p. 11-34.
- Fabiani, Jean-Louis. "La généralisation dans les sciences historiques. Obstacle épistémologique ou ambition légitime?", *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 2007, v. 1, p. 9-28.
- Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Ferret, Stéphane. *Le Bateau de Thésée. Le Problème de l'identité à travers le temps*. Paris: Editions de Minuit, 1996.
- Foucault, Michel. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère. Un cas de parricide au 19e siècle*. Paris: Gallimard/Julliard, 1973.
- Freire, Vanda; Cavazotti, André. *Música e Pesquisa, Novas Abordagens*. Belo Horizonte: Editos da Escola de Música da UFMG, 2007.
- Gayou, Evelyne. *Le GRM groupe de recherches musicales: Cinquante ans d'histoire*. Paris: Editions Fayard, 2007.
- Genevois, Hugues; Vivo, Raphaël de. *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille: Editions Parenthèses, 1999.
- Goodman, Nelson. *L'Art en théorie et en action*. [Tradução do original em alemão de 1984]. Paris: Editions de l'Eclat, 1996.
- Grabócz, Marta. *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- Hascher, Xavier. *Schubert, la forme sonate et son évolution*. Bern, Berlin: Peter Lang, 1996.
- Hennion, Antoine. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié, [1993] 2007.
- Jackendoff, Ray. "Musical parsing and musical affect", *Music Perception*, v. 9, p. 199-230, 1991.



Jacono, Jean-Marie. "Pour une analyse des chansons de rap", *Musurgia*, v. 5, n. 2, p. 65-75, 1998.

Katz, Stanley. "Why technology matters: the humanities in the twenty-first century". *Interdisciplinary Science Review*, v. 30 n. 2, p. 105-118, julho 2005.

Laborde, Denis. *Tout un monde de musiques*. Paris: L'Harmattan, 1996.

Laborde, Denis. *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne, Saint-Sébastien: Elkar, 2005.

Laborde, Denis. "La Main et l'outil. Entretien avec Pierre Boulez". In: Gontier, Philippe. *Incidences... Hommage à Pierre Boulez pour ses 80 ans*. Paris : Editions Musica Falsa, 2005, p. 179-203.

Laborde, Denis. "Resenha sobre o livro de Howard S. Becker, Robert Faulkner and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (eds.) *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations* (The University of Chicago Press, 2006). *Ethnologie française*, v. 1, p. 168-171, 2008.

Lacour, Philippe. "Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit". *Interdisciplinary Journal of Social Sciences*, 2005. Disponível em <http://www.espacestems.net/en/articles/penser-par-cas-ou-comment-remettre-les-sciences-sociales-a-lrsquoendroit-en/>

Lehrdal, Franck. *Tonal Spitch Space*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Lehrdal, Franck & Jackendoff, Ray. *Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.

Lenclud, Gérard. "En être ou ne pas en être. L'Anthropologie sociale et les sociétés complexes", *Anthropologie: état des lieux. L'Homme*, 1986, p. 151-163.

Lenclud, Gérard. "L'anthropologie et sa discipline". In : Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (orgs.), *Qu'est-ce qu'une discipline?*. Coll. Enquête. Paris, EHESS, 2006, p. 69-93.

Lenclud, Gérard. "Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps". Laborde, Denis (org.). *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 221-248.

Levinson, Jerrold. *L'Art, la musique et l'histoire*. [Tradução da edição em inglês de 1990]. Paris: Editions de l'éclat, 1998.

Levitin, Daniel J. *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Dutton, 2006.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Librairie Plon, 1958.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962.



Lortat-Jacob, Bernard; Nattiez, Jean-Jacques. “Ethnomusicologie”, *Présentation, Musique en Jeu*, Ed. du Seuil, v. 28, p. 2-3, 1977.

Lortat-Jacob, Bernard; Roving Olsen, Myriam. “Argument. Musique et anthropologie: la conjonction nécessaire”. *L’Homme, Musique et anthropologie*, v. 171-172, p. 7-26, 2004.

Mâche, François-Bernard. *Musique au singulier*. Paris: Editions Odile Jacob, 2001.

Nattiez, Jean-Jacques (org.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. 5 Tomos. Arles: Actes Sud, 2003-2007.

Patel, Aniruddh. *Music, Language and the Brain*. Oxford, Oxford University Press, 2008.

Passeron, Jean-Claude. *Le Raisonnement sociologique*. Nova edição aumentada. Paris: Albin Michel, 2006.

Passeron, Jean-Claude; Revel, Jacques (orgs.). *Penser par Cas*. Coll. Enquête. Paris: Editions de l’EHESS, 2005..

Ravet, Hyacinthe. “L’Interprétation musicale comme performance: interrogations croisées de musicologie et de sociologie”, *Musurgia*, v. 12, n. 4: p. 5-18, 2005.

Rice, Timothy. “Toward the remodeling of ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, v. 31, p. 469-88, 1987.

Ricœur, Paul. *Temps et récit. 1. L’intrigue et le récit historique*. Paris: Editions du Seuil, 1983.

Schaeffner, André. *Essais de musicologie et autres fantaisies*. Paris : Le Sycomore, 1980.

Schenker, Heinrich. *L’Ecriture libre*. [Tradução do original em alemão de 1956]. Liège: Mardaga, 1993.

Schutz, Alfred. *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

Searle, John. *La Construction de la réalité sociale*. [Tradução da edição em inglês de 1996]. Paris: Gallimard, 1998.

Stobart, Henry (org.). *The New (Ethno)musicologies*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2008.

Szendy, Peter. “Phtongonomies animales (chez Aristote, Mersenne, Kircher)”. In: Grabócz, Marta (org.). *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 11-29.



DENIS LABORDE, Doutor pela EHESS, Paris (1993), é director de pesquisa do CNRS, França, pesquisador associado de l'UMR 5478 IKER (Bayonne), editor geral da Collection Anthropologie du Monde Occidental, Editora L'Harmattan e membro do comitê de redação da revista de antropologia *Gradhiva* do Musée du Quai Branly (desde 2009). Foi membro do Centre Marc Bloch, Berlin (2008-2012), secretário geral da Société d'Ethnologie française (1994-96), presidente do Institut de Recherche sur les Musiques du Monde (Cergy, 1995), entre outros cargos e coordenações de pesquisa. Seus interesses de pesquisa incluem antropologia da música, etnologia da criação musical contemporânea, ontologias musicais e teorias de improvisação, diversidade cultural, orquestras filarmônicas e estratégias de gestão urbana. Suas publicações incluem dezenas de artigos, livros, coletâneas. Seu curriculum vitae está disponível em <http://centregeorgsimmel.ehess.fr/denis-laborde>.



Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821–1850)*

*Martha Tupinambá de Uihôa***

*Luiz Costa-Lima Neto****

Resumo

A construção de narrativas fundadoras de identidades nacionais faz uso de uma memória seletiva, enfatizando aspectos que tendem a ser revistos após retorno às fontes primárias. Este é o caso do lundu dança, eleito como um dos pilares fundamentais da história da música popular no Brasil. O Lundu (lundum, ondu, lundu), ao lado da caxuxa (ou cachucha), foi uma das várias danças exóticas apresentadas nas performances teatrais desde fins do século XVIII, em Portugal, e na primeira metade do século XIX nos palcos da América do Sul (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Viajantes estrangeiros que assistiram às performances de lundu (Debret, Rugendas, von Martius) compararam-no com as danças que eles conheciam na Europa (fandango espanhol, allemanda alemã). O estudo detalhado de informações extraídas dos periódicos e da análise comparativa de partituras do período (1821–1850) permite nova escuta do lundu, como parte da trilha sonora da época.

Palavras-chave

Música brasileira – música popular – lundu – caxuxa – historiografia musical.

Abstract

The construction of founding narratives of national identities makes use of a selective memory, prioritizing aspects that tend to be revised after a return to primary sources. This is also applies to the lundu dance, elected as one of the fundamental pillars of the history of popular music in Brazil. Lundu (lundum, ondu, lundú), together with the caxuxa (or cachucha) was one of many “exotic” dances performed during theatrical performances in the late 18th century in Portugal, and in the first half of the 19th century on South American stages (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Foreign visitors who saw lundu performances (Debret, Rugendas, von Martius) compared it with dances they knew from Europe (Spanish fandango, German allemanda). A detailed study of information taken from Brazilian newspapers and musical scores of the time (1821–1850) allows a new perception of the lundu, as part of the local sound track at the time.

Keywords

Brazilian music – popular music – lundu – caxuxa – musical historiography.

* Esta é uma versão do artigo publicado em inglês “Memory, history and cultural encounters in the Atlantic: The case of Lundu”. *The World of Music* (Wilhelmshaven). v.2, p. 47 - 72, 2013.

** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mulhoa@unirio.br.

*** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: costalimaneto.luiz@gmail.com.



“Cosmorama da Rua da Vala no. 130”. Participa-se ao respeitável Público que neste espetáculo se abriu um teatrinho mecânico, no qual se apresentará em vista de um bosque, seis figuras que farão bonitos movimentos e atitudes, *tudo ao compasso do miudinho e da maria caxuxa*; haverá vista de marinha, em que passará um navio de mouros, terminando com a vista de Napoleão na Ilha de Santa Helena, este o espetáculo que pela primeira vez vai à cena. O Diretor espera merecer do Ilustre Público o mesmo aplauso e proteção. (*Diário do Rio de Janeiro*, 30 de março de 1836; grifo nosso).

O surgimento da imprensa no Brasil foi marcado pelo controle estatal desde o início de sua história. Como comenta Sodré (1966), a impressão e a publicação de livros e periódicos eram privilégios de agentes da Coroa portuguesa e sofriam uma série de restrições editoriais. Não convinha à Coroa a circulação de notícias, jornais e livros numa colônia americana, por isso, desde 1808, após a chegada da corte de D. João VI, até 1821, um ano antes da Independência, só circulava na capital do Brasil, somente duas vezes por semana, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, “jornal oficial, feito na imprensa oficial”, como diz Sodré (1966, p. 23).

O anúncio colocado como epígrafe desse artigo foi publicado no DRJ, o primeiro periódico diário a circular na corte, entre 1821 e 1878 (Hallewell, 2012 [1985], p. 123). Como assinalado por Sodré (1966, p. 58), o DRJ – popularmente conhecido como “Diário do Vintém”, devido ao baixo preço (60 réis) – era um jornal que publicava anúncios relativos a escravos fugidos, leilões, compras, vendas, achados, aluguéis e preços de alimento, além de informações particulares, como furtos, assassinatos, reclamações e, o que nos interessa especialmente neste artigo, *divertimentos, espetáculos, venda de partituras e letras de músicas*. Ao incluir também anúncios de outros jornais e revistas, o DRJ nos possibilita entrever a cena cultural diversificada da primeira metade do século XIX, bem como de sua conturbada interface política.

Vários anúncios relacionados ao Cosmorama da Rua da Vala (atual Rua Uruguaiana, no centro da cidade do Rio de Janeiro) se sucederam naquele ano de 1836. Em 9 de abril, o DRJ anunciou que as figuras do teatrinho mecânico fariam seus “bonitos movimentos e atitudes” ao compasso do “Lundum da Marroá” (também chamado “Lundu de Monroi” ou “Lundu de Mon Roi”) – ao invés do miudinho e da “Maria Caxuxa”. O “respeitável público” assistiria equilibristas dançando o solo inglês sobre um arame e, por fim, o cosmorama exibiria “vistas” de um navio de mouros e do general francês Napoleão Bonaparte, em seu exílio forçado na Ilha de Santa Helena, costa da África. Em julho e setembro de 1836, foram mostradas “vistas” da “grande batalha do Bucaço em Portugal e do temerário assalto à Praça de Badajoz”, Espanha. Havia, ainda,



I na Igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa, em 1834. Os cosmoramas – um termo que se referia tanto aos teatrinhos mecânicos, quanto ao brinquedo ótico e ao local de apresentação – também exibiam animais exóticos, como onças, peixes, cobras gigantes e até carneiros com duas cabeças.

Na trilha sonora internacional do Cosmorama da Rua da Vala as assim denominadas “lindas e aparatosas danças” “Maria Caxuxa”, “Lundum de Monroi”, miudinho e solo inglês estavam relacionadas ao cenário político e econômico internacional, protagonizado por países como Brasil, Portugal, Espanha, Inglaterra e França. Os personagens do teatrinho mecânico e das “vistas” do cosmorama eram imperadores, generais, comandantes e soldados que lutavam na defesa do Antigo Regime monárquico absolutista ou das ideias antiaristocratas, republicanas e liberais relacionadas à Revolução Francesa.

A construção de narrativas fundadoras de identidades nacionais faz uso de uma memória seletiva, enfatizando aspectos que tendem a ser revistos após o retorno às fontes primárias. Enquanto, na década de 1830, os anúncios acima referidos mostravam o Rio de Janeiro como uma cidade cosmopolita, homens de letras da época elaboravam um projeto construtor da nacionalidade algo monolítico. Na literatura este projeto foi expresso por meio da idealização do ameríndio nativo, tendo as paisagens exuberantes brasileiras como representação romântica do passado nacional. Na música, há dois pilares fundadores: de um lado, a “escola” – como Manuel Araújo de Porto-Alegre (1806-1879) a denominou – do compositor mulato, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), o qual compunha principalmente música religiosa e, de outro, os gêneros musicais da modinha e do lundu. Como veremos neste artigo, tanto como dança de senhoras de alta classe ou como canção satirizando o governo regencial na década de 1830, a estilização (branca) do lundu foi o pré-requisito para sua nacionalização, seguindo uma agenda política conservadora que apoiava a monarquia constitucional e o imperador Pedro II.

O lundu (*lundum*, *ondu*, *lundú*) foi uma das muitas danças “exóticas” apresentadas nos teatros na primeira metade do século XIX em palcos sul-americanos (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima). Os visitantes estrangeiros que viram performances do lundu o comparavam com as danças europeias, como o fandango espanhol (dança solo com castanholas e movimentos ondulados), mas também à *allemanda* (um nome para dança de par solto no século XIX). Por volta de 1850, o lundu desaparece temporariamente dos palcos, bem como a caxuxa espanhola¹ – outra dança central neste artigo – ambas as danças sendo esquecidas em favor da polca.

Como o lundu foi frequentemente mencionado nos relatos de viagem de estrangeiros que visitaram o Brasil nos anos de 1810 e 1820, especialmente Carl Friedrich

¹ Enquanto, em Portugal e Espanha, caxuxa era escrita com “ch” (cachucha), no Brasil, grafava-se a mesma palavra com “x”: caxuxa (dança) e “Maria Caxuxa” (canção). Por uma questão de clareza, usaremos a ortografia brasileira, assinalando a origem geográfica quando necessário.



Philipp von Martius, esta dança desempenhou um papel importante na elaboração dos princípios que estabeleceram a história da música no Brasil. Manuel de Araújo Porto-Alegre – membro fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, criado em 1838), instituto responsável por documentar a geografia e a história do Brasil – foi o primeiro a declarar a modinha e o lundu como gêneros musicais representativos do “caráter” ligado a certas províncias brasileiras; a saber, o lundu como dança da Bahia e a modinha como canção de Minas Gerais. Araújo Porto-Alegre foi também o autor da letra do lundu “Lá no Largo da Sé”, de várias maneiras relacionado ao anúncio acima mencionado do Cosmorama da Rua da Vala.

Neste artigo, nós contemplaremos não apenas o lundu “Lá no Largo da Sé”, mas também outros lundus, além da caxuxa, a partir de levantamento feito principalmente nos anúncios publicados no DRJ, entre os anos de 1821 a 1850.² Por meio destes anúncios é possível vislumbrar a cidade, percebendo a variedade de atividades comerciais e recreativas disponíveis e, principalmente, imaginar sua paisagem sonora, constituída pelos ruídos das ruas e pelos pregões de escravos vendendo bens e oferecendo outros serviços.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

As batalhas mencionadas nos anúncios de cosmorama tiveram como estopim o bloqueio continental da Inglaterra, decretado por Napoleão Bonaparte, em 1806. Tendo se recusado a aderir ao bloqueio e a ceder ao ultimato napoleônico de declarar guerra à Inglaterra, sua aliada política e comercial, Portugal foi invadido por tropas francesas e espanholas em 1807, obrigando o príncipe regente João VI a transladar-se com a sua Corte para o Brasil.

Esta fuga da Família Real para o Brasil, em finais de novembro de 1807, representa, em muitos aspectos, o fim apocalíptico e espetacular de uma era. Com a velha Rainha louca, o Príncipe Regente e o respectivo círculo familiar mais próximo partem ministros e diplomatas estrangeiros, grandes dignitários do Estado e pequenos empregados da Casa Real, altos magistrados judiciais e pequenos burocratas da Administração Pública, fidalgos titulares de primeira grandeza e figuras menores da nobreza da Corte, cantores da Capela Real e clérigos de todos os escalões da Capela Real, além de uma legião de criados de confiança sem os quais a Corte dos Braganças entende



não poder sobreviver no seu exílio forçado no Novo Mundo. Embora os historiadores continuem a debater o possível número total dos embarcados, poderão ter ascendido a qualquer coisa como quatorze mil almas, entre as quais se conta uma boa parte da elite dirigente da Monarquia portuguesa (Nery, 2004, p. 36).

De um dia para o outro, o Rio de Janeiro torna-se a capital do Império Ultramarino português e palco de mudanças profundas, com a recriação das instituições estatais no lado americano do oceano Atlântico. Em janeiro do mesmo ano, D. João VI decretou a abertura dos portos às nações amigas e, iniciando uma espécie de “projeto civilizatório”, criou o Desembargo do Paço, o Conselho da Fazenda, a Junta de Comércio, além da Imprensa Real, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, o Museu Nacional, a Escola de Belas-Artes, entre outras instituições (Schwarcz, 2011, p. 207). A música recebeu grande atenção do monarca; em 1808, ele fundou a Capela Imperial, com 50 cantores estrangeiros e nacionais, além de grande orquestra e, em outubro de 1813, inaugurou o Real Teatro de São João (Cardoso, 2008, p. 8-9).

O Real Teatro foi mandado construir em 1810, por Dom João VI, em frente à Igreja da Lampadosa, que abrigava uma irmandade católica, fundada originalmente por escravos negros em meados do século XVIII (Maurício, 1947, p. 109). Transplantadas para a América portuguesa durante a colonização as irmandades constituíam

...a única forma de associação em que os poderes constituídos reconheciam a congregação dos negros, [contribuindo] também para a construção de solidariedades grupais, as quais facultaram o estabelecimento de graus relativos de autonomia mesmo diante da opressão do regime escravista. (Oliveira, 2008, p. 258)

Um dos membros da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa era o poeta e tipógrafo maçom Francisco de Paula Brito, descendente de escravos negros. Paula Brito foi letrista e editor pioneiro de lundus e periódicos para mulheres e negros, como *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada* (1832-1846) e *O Homem de cor* (1833) (Ramos Jr., 2010, p. 189; Hallewell, 2012 [1985], p. 175). A construção do Real Teatro São João contou com a colaboração financeira de acionistas e grandes comerciantes locais – como traficantes de escravos – visando à apresentação principalmente de óperas italianas, ligadas, desde o século XVIII, ao simbolismo da figura do soberano e ao poder “sagrado e maravilhoso” do monarca (Cardoso, 2011, p. 33). Tão logo o Teatro São João foi inaugurado, em 1813, duas companhias o ocuparam, uma de canto, dirigida pelo italiano Ruscoli, outra de bailado, dirigida pelo francês Lacombe. Logo depois, chegou a companhia portuguesa dramática, comandada por



Mariana Torres, à qual se juntaram artistas brasileiros (Sousa 1968: 163-5). O Teatro contava também com professores músicos brasileiros e estrangeiros, responsáveis pelo acompanhamento instrumental dos números vocais e pela execução de peças de música instrumental (denominadas “sinfonias”, neste caso, músicas instrumentais, à maneira de aberturas).

Enquanto as instituições estatais da metrópole eram transplantadas para os trópicos, na Europa os soldados portugueses e espanhóis resistiam, auxiliados pela Inglaterra, à invasão napoleônica na península ibérica. Em 1810, os franceses foram batidos pelo duque de Wellington em Bucaço e Torres Vedras, sendo perseguidos até os Pirineus pelas tropas aliadas portuguesas, britânicas e espanholas. Outras batalhas como a de Badajoz, Espanha, ocorreram antes da derrota definitiva de Napoleão, em junho de 1815, em Waterloo. Neste ano, Dom João VI alçou o Brasil à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves, enquanto Napoleão era exilado na Ilha de Santa Helena, onde morreu em 1821. Finda a ameaça napoleônica, as Cortes portuguesas exigiram o retorno de Dom João VI, o que acabou ocorrendo ainda em 1821. Como se sabe, Dom Pedro I contrariou o desejo da Corte portuguesa, se recusando a voltar a Portugal e, em setembro de 1822, proclamou a independência política do Brasil, sendo aclamado e coroado Imperador. Entre 1822 e 1831, mudou a percepção que os brasileiros tinham de si mesmos; se antes se consideravam

portugueses da América e coerdeiros das mesmas história e cultura que os da Europa, depois, passaram a tê-los como inimigos e a repudiar o legado lusitano. Valorizavam as raízes ameríndias, e muitos saíram em busca de seus antepassados indígenas e, quando não os tinham, os inventaram (Silva, 2011, p. 31).

O radicalismo nativista se acirrou e, em 1831, Dom Pedro I – visto pela população como um governante autoritário e acusado pelo Poder Legislativo de desejar reestabelecer o absolutismo (Cardoso, 2011, p. 367-412) – foi forçado a abdicar em nome de seu filho. O dia 7 de abril de 1831 marca “um acontecimento quase tão importante como a Independência, senão mais” (Carvalho, 2012, p. 87): pela primeira vez o país passou a se autogovernar. A sensação de liberdade foi acompanhada, contudo, pela emergência de uma série de revoltas federalistas e separatistas que ameaçaram seriamente a unidade nacional (Balaiada, Sabinada, Cabanagem e Farroupilha, entre outras).

O período regencial teve duas fases: a primeira correspondendo à vitória do liberalismo moderado (1831-1837); a segunda, marcada pela reação conservadora (1837-1840). Na passagem de uma fase para outra surgiu “um grupo de homens letrados convictos do seu projeto ao mesmo tempo civilizador e construtor da nacio-



nalidade” (Ulhôa, 2007, p. 7), liderados pelo escritor brasileiro Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Este grupo contava ainda com Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876). Porto-Alegre foi levado a Paris, em 1831, por seu professor, o pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Em Paris, os brasileiros Magalhães, Porto-Alegre e Torres Homem convivem com os franceses Eugène de Monglave, Debret e Ferdinand Denis, partilhando ideias e reflexões que deram origem ao romantismo nacionalista brasileiro.

NAPOLEÃO, O LUNDU E AS “IDEIAS SOBRE A MÚSICA”

“Tudo pelo Brasil e para o Brasil”. É a epígrafe de *Suspiros poéticos e saudades*, livro de poesias de autoria de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836, em Paris. Nesta publicação, considerada a obra inaugural do Romantismo no Brasil, Magalhães inclui seu poema “Napoleão em Waterloo”:

Da liberdade foi o mensageiro.
Sua espada, cometa dos tiranos,
Foi o sol, que guiou a Humanidade
Nós o bem lhe devemos, que gozamos;
E a geração futura agradecida,
NAPOLEÃO, dirá, cheia de assombro.

Apesar de Napoleão Bonaparte ter dado um golpe de Estado (o 18 Brumário), ter sido coroado imperador, criado uma nova nobreza e reestabelecido a escravidão nas colônias da França (Silva, 2011, p. 23), Magalhães o elogia anacronicamente como um herói romântico (“Acima dele, Deus – Deus tão somente!”) e um “mensageiro da liberdade” que “guiou a Humanidade” contra “os tiranos” do Antigo Regime. O poema de Magalhães é sintomático de seu conservadorismo político. Napoleão foi o mecenas de um grupo de artistas franceses que, em 1816, após a prisão de Bonaparte, veio a se constituir na assim chamada “Missão Francesa”. O pintor Jean-Baptiste Debret, por exemplo, fora, desde o início dos anos de 1800, muito próximo do governo napoleônico, tendo pintado cenas gloriosas da vida do imperador e de seu exército (Schwarz, 2008). De maneira semelhante a Napoleão na França, o Imperador Pedro II protegeu alguns artistas em troca destes louvarem sua figura e atos. Não é por acaso que Magalhães (depois, Visconde de Araguaia) e Porto-Alegre (depois Barão de Santo Ângelo) mantiveram uma relação muito próxima com Pedro II por meio do IHGB, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, constituindo uma *intelligentsia* em torno do Imperador, o qual comparecia pessoalmente às sessões regulares do instituto.



Em 1836, em Paris, Magalhães, Porto-Alegre e Torres Homem lançam *Nitheroy. Revista brasiliense – Ciências, Letras e Artes*. Nesta revista foram publicados dois artigos com a “intenção profunda de proclamar a especificidade do Império pelo delineamento de uma cultura definida como ‘brasileira’” (Squeff, 2004, p. 67). Os artigos são: “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil”, de Magalhães, e “Ideias sobre a música”, de Porto-Alegre.³

O texto de Porto-Alegre era, até bem pouco tempo de acesso difícil, mas um trecho dele foi popularizado no famoso livro de Debret *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de onde ajudou a mitificar a ideia de que as matrizes musicais brasileiras são a modinha e o lundu:

A música da Bahia é o *lundu*, cuja melodia excessivamente voluptuosa regula o ritmo de uma *alamanda* [*sic*] dançada por um homem e uma mulher. A música de Minas é a *modinha*, romance sentimental cheia de pensamentos delicados e que é cantada com acompanhamento muito cromático. Na Bahia tudo é doce, a terra produz o açúcar e se o habitante se estimula a si próprio com alimentos apimentados é unicamente para manter sua lasciva indolência (Debret, 1978, p. 107-108).⁴

A afirmação acima foi extraída do texto de Porto-Alegre publicado na *Nitheroy*, ao qual o autor de *Viagem pitoresca* acrescenta alguns detalhes demonstrando sua própria familiaridade com as práticas musicais mencionadas. Debret informa que o lundu era uma dança semelhante à *allemande* (ou *allemanda*) – termo francês usado nos séculos XVIII e XIX para danças de par solto –, e que a modinha teria um acompanhamento cromático, enquanto Porto-Alegre apenas escreveu:

... a música baiana é o *lundum*; e a mineira, a *modinha*. O *lundum* é voluptuoso em excesso, melódico; e a modinha é mais grave. Tudo é doce na Bahia, o terreno produz açúcar, e come-se chorando com o ardor da [pimenta] malagueta! (Porto-Alegre, 1836, p. 179).

³ Da efemeridade da publicação original da revista em 1836, republicada em 1978, pela Academia Paulista de Letras (em edição esgotada), só em 1999 o texto integral de Porto-Alegre foi transcrito por Luís Antônio Giron, em sua dissertação de mestrado pela USP (1999), intitulada “Minoridade Crítica - Folhetinistas Diletantes nos Jornais da Corte (1826-1861)”, posteriormente adaptada em livro (Giron 2004). Recentemente, em 2006, a editora Minerva Coimbra publicou em fac-símile os dois únicos números da revista *Nitheroy* (ISBN 972-798-183-6). Na atualidade, há uma versão disponível para download gratuito pela Brasileira – USP (<http://www.brasiliana.usp.br/>).

⁴ O original francês *Voyage pittoresque et historique au Brésil* foi publicado em fascículos entre 1834 e 1839. Nele, Debret relata as viagens feitas entre 1816 e 1831. A obra pode ser encontrada na coleção Brasileira da USP (<http://www.brasiliana.usp.br/>).



É pertinente ressaltar que Porto-Alegre considerava que o caráter dos povos – e, conseqüentemente de sua música –, era influenciado pelo clima: o mais intenso e caloroso favoreceria a “impetuosidade” e a “veemência das paixões”, além de músicos mais “sensíveis”, “entusiasmados” e “libidinosos”, produzindo uma música mais “melódica”. A presença da harmonia indicaria um estágio evolutivo de maior “progresso”. Enquanto a harmonia era considerada como um produto da ciência, a melodia, por sua vez, era a vista como a “filha da sensibilidade” (Porto-Alegre, 1836, p. 178). Nações industrializadas (como a Inglaterra) executariam a música com a perfeição da ciência, mas sem comparação com a França e a Alemanha. Segundo Porto-Alegre a sensibilidade do alemão “se desenvolve não por erupções, como [n]o habitante dos climas quentes, mas gradativamente, produz uma matemática musical, uma harmonia ditada pelo cálculo, e sancionada pela natureza [!], uma música filosófica, que, agradando aos sentidos, grava n’alma o grandioso...” Na comparação o italiano seria mais sensível que o alemão. Um pouco dissociado do clima quente o espanhol, apesar de “bizarro e voluptuoso” teria uma música com “passagens progressivas, harmonia elegante [...] acento nobre, e certamente uma das mais belas para a dança” (Porto-Alegre, 1836, p. 175).

Estas noções sobre o caráter da música e da dança estão conectadas com a noção de civilização, “desde a choupana até o paço [real], desde a praça da aldeia até o teatro da capital”. De acordo com Porto-Alegre, na floresta “selvagem” o canto dos indígenas era feito de uivos, enquanto que nas aldeias as melodias eram em uníssono e as danças em roda – a contradança do aldeão francês e a valsa alemã seriam menos primitivas, pelo fato de serem acompanhadas por uma orquestra. Nas vilas a dança se apresentava com passos complicados, enquanto que nas capitais os mesmos eram mais amaneirados (Porto-Alegre, 1836, p. 174-175).

Como mencionado acima, Porto-Alegre escreveu este artigo na França, na companhia de Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e de homens de letras ligados ao Instituto Histórico francês. Dentre estes, Eugéne de Monglave, o qual, junto a Ferdinand Denis, foi responsável pela divulgação do Brasil na França, bem como pelo impacto na formação dos jovens engajados em definir o “caráter” do Brasil recém-independente. Monglave faz uma apreciação sobre o primeiro número da *Nitheroy* no Instituto Histórico francês, cujo texto Debret sintetizou na *Viagem Pitoresca*. O que queremos destacar aqui é a rede de pessoas mencionadas, e como elas influenciam umas às outras. Enquanto Debret cita Porto-Alegre, tem seu livro, *Viagem pitoresca*, por exemplo, mencionado por Gonçalves de Magalhães na sessão biográfica da revista *Nitheroy*.

Ao retornar ao Brasil, Porto-Alegre, Torres Homem e Magalhães foram calorosamente acolhidos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), sendo listados



como Sócios Efetivos na página 121 do Volume 1, número 2 da *Revista do IHGB*,⁵ sendo sócios honorários Monglave e Martius. O IHGB, fundado em 1838, tem como objetivos inalterados até a presente data: “coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e a Geografia do Brasil [...]”. Em 1839, ano da fundação da *Revista do IHGB*, o instituto lançou um concurso de monografias cujo vencedor foi Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868), com o ensaio intitulado “Como se deve escrever a história do Brasil”. No início de seu ensaio menciona a necessidade de indicar os “elementos” necessários a concorrer para o “desenvolvimento do homem” (Martius, 1845, p. 381). Esses “elementos” são as três raças, “a da cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etíope [...] [que concorreram para a formação da] população [do Brasil], cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular”. Nesse triângulo, o português, “como descobridor, conquistador e senhor, [...] se apresenta como o mais poderoso e essencial motor” (Martius, 1845, p. 382). Martius reconhece o contingente numericamente grande da raça “etíope” em relação à raça branca no Brasil, mas a considera como inferior à última. Ele interpreta a presença negra como um estigma, mas levado por uma “filantropia transcendente” chega a “supor que as relações particulares, pelas quais o Brasileiro permite ao negro influir no desenvolvimento da nacionalidade Brasileira, designa por si o destino do país” (Martius, 1845, p. 383-4). Conclama os historiadores a resgatar a história e língua dos nativos, bem como o movimento dos portugueses na África, a tratar da colonização, evangelização, mas não menciona praticamente nada sobre os costumes das diferentes raças observadas por ele durante os três anos em que esteve viajando pelo país. É no livro *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*, publicado em coautoria com Johann Baptist von Spix (1781-1826) que aparecem observações sobre a disposição do brasileiro para o canto e a dança. Sobre Belém do Pará e Bahia comenta:

Para o jogo, a música e a dança está o mulato [de Belém do Pará] sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, do *lascivo lundu* ou no *desenfreado batuque*. [Diferentemente da alta sociedade em Minas e Bahia, um rapaz que] deixasse crescer a unha do dedo até um monstruoso tamanho, para melhor ferir as cordas do violão, mal escaparia aqui aos motejos da sociedade. (Martius, 1981 [1823-1831] vol. III, p. 29). [No entanto, *na Bahia, ao final de jantares nas casas mais ricas*] [...] aparece no fim um grupo de músicos, cujos acordes, às vezes desafinados, convidam ao



lundu, que *as senhoras costumam dançar com muita graça* (p. 150) (ênfase adicionada).

Similar ao que Porto-Alegre assinala com relação aos estilos de dança, Martius cria uma diferenciação de “civilidade” entre, de um lado, as senhoras ricas dançando o lundu “com muita graça” e, de outro, o “lascivo lundu ou batuque rompante” dos mulatos – ou seja, quanto mais “civilizado”, mas “amaneirado”. É provável que, em Paris, Porto-Alegre tenha tido contato com o terceiro volume de memórias dos cientistas bávaros Spix e Martius, publicado em 1831, onde é publicado um lundu instrumental.

Viagem pelo Brasil inclui um anexo com treze partituras de música, uma das quais é intitulada “Lundum, Brazilian. Volkstanz”. Como observado por Silvio Merhy (2010) as transcrições de Martius aparecem como “meio de divulgação da música distante, considerada banal ou exótica”, tratadas não “como objeto estético, mas como documento ou como objeto de estudo pertencente mais às Ciências Humanas do que à História da Música” (Merhy, 2010, p. 176-180). Este lundu instrumental contém somente uma linha, enquanto que as outras partituras foram escritas para voz e piano forte. Edilson Lima (2010) examinou este lundu (além de outros manuscritos musicais e partituras impressas), identificando a forte presença de padrões repetidos e a insistência de arpejos. Estas características, somadas às descrições de uma suposta performance “monótona”, levam Lima a concluir que a música do lundu dança era improvisada.

Em uma revisão extensa de fontes musicológicas brasileiras e portuguesas Castagna (2006) afirma haver “uma clara ligação entre o lundu [dança] e as variações instrumentais renascentistas e barrocas ibéricas, cuja origem remonta às *diferencias* espanholas do século XVI.” No verbete “Brazil”, do *Grove Music Online*, Gerard Béhaque discute outras interpretações do lundu, definindo-a como uma dança profana usualmente associada aos negros.

Em suas “Ideias sobre a música”, contudo, Porto-Alegre somente menciona os negros quando diz ser a música: “cultivada desde a senzala ao palácio; de dia e noite soa a marimba do escravo, a guitarra, e a viola do Capadócio, e o piano do senhor” (Porto-Alegre, 1836, p. 180). Ao falar sobre como surgem as artes no Brasil Porto-Alegre somente se refere ao português e ao indígena (os “filhos da floresta”):

Os proscritos e aventureiros de Portugal deram princípio à Nação Brasileira. Privados de qualquer elemento que desse pasto à prosperidade, circunscritos nos limites da agricultura e do tráfico, cansados e alimentados pelo sol do equador, lançavam-se nos braços do amor, e o amor os inspirava; e nos transportes d’alma choravam sua sorte. O amor produziu as artes da imaginação, e o entusiasmo as



elevou ao sublime; e os filhos da floresta envoltos da mais rica louçania [elegância] da natureza cantavam, e sua Música semelhante ao balanço da rede, que oscilando no ar forma um zéfiro [brisa, aragem] artificial, que tempera a calidez (sic), apresenta o cunho melódico: é uma nênia [elegia, canto fúnebre] amorosa onde respira o bálsamo misterioso da voluptuosidade, é a prolação [prolongamento] do gemido do infeliz, é uma Música do coração (Porto-Alegre, 1836, p.179).

Esta linguagem rapsódica parece sintomática da necessidade de Porto-Alegre conciliar elementos contraditórios como, de um lado, a presença massiva da escravidão e, de outro, o desejo de construir a memória e a história de uma nação em vias de ser “civilizada”. Ele mencionou o lundu como proveniente da Bahia porque, segundo Martius, lá aquele era dançado “com graça” pelas senhoras nas ricas casas baianas. Ele não fornece nenhuma informação a respeito de o lundu ser ou não popular em todas as classes sociais. Na realidade, Porto-Alegre devaneia sobre um ideal de cultura musical numa trajetória evolutiva, da aldeia para o teatro, da marimba para o piano, do batuque “rompante” dos escravos negros para a dança “graciosa” das ricas senhoras brancas.

O levantamento feito no *Diário do Rio de Janeiro* tendo como palavras-chave as quatro danças “lundu”, “caxuxa”, “solo inglês” e “miudinho”, utilizadas no Cosmorama da Rua da Vala, abrangendo o período 1821-1850, parcialmente contradiz os enunciados nacionalistas de Porto-Alegre. O lundu é mencionado 41 vezes, seguido pela caxuxa, com 40 entradas, enquanto que o solo inglês é referido 34 vezes. O miudinho (algumas vezes grafado como “mindinho”) aparece 32 vezes ao total, sendo 12 como estilo musical e 14 como designação referente ao vestuário (“vestidos e camisas de xadrez miudinho”) ou às características corporais de escravos fugidos (“andar miudinho”, “miudinho das feições”)⁶. Note-se que a valsa e a polca têm cerca de, respectivamente, 130 e 190 citações no DRJ. Assim:

Apesar de a história da música ter consolidado o lundu como uma das matrizes da música brasileira, uma visita às fontes sugere o quanto tem de construída e até certo ponto, artificial, esta formulação repetida e consolidada na literatura. Em nossa pesquisa em periódicos do século XIX, o lundu aparece muito menos que a valsa e a polca, gêneros que sem dúvida foram abasileirados e têm uma importância histórica significativa que não foi ainda explorada pela historiografia musical no Brasil (Ulhôa, 2011, p. 70).⁷

⁶ As demais entradas para “miudinho” são: a) grãos de café e feijão (2); b) tipos de pano de linho e toalha (2); c) “homem miudinho” (1) no Folhetim intitulado “O Judeu errante” e; d) (1) menino perdido, com feições “miudinhas”.

⁷ Transcrições de anúncios de música podem ser encontradas no banco de dados *Música em periódicos do século XIX*: <http://www.unirio.br/mpb/bib/>, acesso em 25 de fevereiro de 2014.



As danças caxuxa, miudinho e solo inglês não foram mencionados no ensaio de Araújo Porto-Alegre, mas estavam muito presentes nas práticas musicais do Rio de Janeiro oitocentista. Como discutiremos a seguir, o lundu afro-brasileiro e a caxuxa espanhola eram, em 1836, danças transnacionais, muito tempo antes de Nestor Garcia Canclini cunhar o termo “hibridismo” (Canclini, 2008). Em efeito, a tentativa de propor uma representação coerente do “caráter” da música brasileira pela intelligentsia do século XIX entra em conflito com as novas possibilidades de interpretação que temos atualmente. A distância temporal e o acesso ao estoque de anúncios dos periódicos nos permitem reconstruir o horizonte de expectativas da época para além do discurso oficial.

O COSMORAMA DA RUA DA VALA E SUA TRILHA SONORA

O cosmorama era uma câmara óptica, que “consistia de uma caixa simples em cujo interior eram projetadas imagens distorcidas por espelhos” e vidros de aumento (Simionato, 2009, p. 21). Ao mesmo tempo em que servia como divertimento o aparelho trazia “em seu bojo a perspectiva da civilização, pois era apresentado como novidade europeia, científica e instrutiva” (Miranda, 2005, p. 5). As imagens, chamadas “vistas”, mostravam paisagens “belas” ou fúnebres, como um “bosque com elefantes”, as Pirâmides do Egito, ou o “enterro de Dom Pedro I” e o “magnífico sepulcro dos reis de Espanha”. Havia cenas de eventos marcantes, como a despedida de D. Pedro I após sua abdicação em 1831, ou batalhas como a de Waterloo, ocorrida em 1815, na qual Napoleão Bonaparte foi derrotado pelo exército inglês. O preço da entrada do cosmorama custava em média 320 réis – cerca de um terço do valor pago pelo ingresso mais barato (um mil réis) do principal teatro da Corte, o Teatro Constitucional Fluminense (inaugurado como Real Teatro de São João, em 1813, depois denominado Teatro de São Pedro de Alcântara, atual João Caetano)⁸. Além das “vistas” o público do Cosmorama da Rua da Vala assistia “lindos teatrinhos mecânicos” onde “militares escoceses”, “dois bailes mascarados” e “jardineiros ricamente vestidos” se movimentavam e dançavam ao som de danças tocadas por realejos e caixas de música.

Os realejos – espécie de órgãos mecânicos portáteis – eram geralmente importados da Inglaterra e da França. Tocavam sonatas, contradanças, marchas, hinos, minuetos, gavotas e outras danças, além de variações de ouvertures de ópera (como *Tancredi*, do italiano Gioachino Rossini e *Artaxerxes*, do inglês Thomas Arne). A compra e venda de realejos era intensa. Em 18 de junho de 1831, por exemplo, o DRJ anunciava a venda de um realejo (“fingindo um órgão”) pelo preço de 80.000 réis, além de um “piano forte, com cinco oitavas”, por 120.000 e uma escrava jovem, por 360.000 réis. Em 2

⁸ Na década de 1840, os preços dos ingressos do Teatro de São Pedro de Alcântara e do Teatro de São Francisco eram: a) Geral – 1000; b) Cadeira – 2000; c) Camarote de 2ª ordem – 5000 e d) Camarote de 1ª ordem – 6000 réis. Ver Sousa, 1968.



de abril de 1834, “o proprietário do cosmorama da Rua do Ouvidor n. 175, tendo de regressar a Espanha [...] de onde emigrou em 1825” oferecia à venda o seu cosmorama completo. Em 16 de setembro de 1836, era a vez de um cosmorama com 42 “vistas” ser anunciado pelo “diminuto preço de 20.000 réis”.

Nas ruas e festas da Corte os realejos eram frequentemente tocados por “escravos de ganho”. Eram assim chamados por terem como obrigação entregar, diária ou semanalmente, uma determinada importância em dinheiro aos seus “donos”. Eles desempenhavam os mais diversos trabalhos: “entre as mulheres, o de vendedora ambulante de comidas e doces, e, entre os homens, o de carregador” (Silva, 2011, p. 45). Alguns almejavam ganhar mais do que o devido ao dono e assim tentavam juntar um pecúlio para adquirir a liberdade.⁹

Nas igrejas cariocas o realejo foi utilizado muitas vezes como o principal instrumento acompanhante da liturgia católica. O repertório musical destes instrumentos mecânicos, bem como o dos organistas contratados pelas Irmandades podia, contudo, entrar em conflito com as expectativas dos fiéis, como revela a carta a seguir, escrita para o periódico *Mercantil*, em 1846:

Observa-se em muitas igrejas do Brasil os realejos suprimindo os órgãos: é um meio muito econômico na verdade, mas pouco decente: nada mais ridículo do que entrar num Templo, ver sair o padre para o altar e ouvir o negro no cortejo rodar o realejo, que geralmente só contem estas árias populares que nenhum cabimento tem na casa do Senhor. Entra-se em dúvida se estamos na Igreja ou n’um *cosmorama* e *teatrinho de bonecos* (*Mercantil*, 27 de abril de 1846 – nosso grifo).

Os cosmoramas também eram anunciados nos periódicos como “museus científicos”. Ao som do realejo tocado pelos negros de ganho eram exibidos “oito mil objetos da natureza” e “raridades de todas as partes do mundo”, incluindo animais exóticos como “peixes diodon”, pelicanos, cobras gigantes dentro de gaiolas de ferro (“surucucu, cascavel, jiboia”) e onças vivas enjauladas. Havia ainda seres disformes e fantásticos, como “carneiros com duas cabeças”, “bezerros de oito pernas” e até “cabeças de gentios da Nova Zelândia”.

Os cosmoramas na cidade do Rio de Janeiro estavam em lugares de grande afluxo de público, como na Rua do Ouvidor; em festas populares – como nas barracas do Divino

⁹ A compra da alforria pelos escravos de ganho era uma tarefa difícil, além de demorada, pois o preço cobrado pelas manumissões era extremamente elevado. No ano de 1837, o preço de um escravo em Recife (PE) era de 300.000 a 400.000 réis, enquanto que em 1841, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), a alforria de um escravo adulto custava 600.000 réis. O mesmo escravo era comprado a um preço equivalente a 100.000 réis em Luanda, África (Reis, 2010, p. 60, 114-5, 169).



Espírito Santo, no Campo de Santana –; em praças próximas a teatros e nos Largos de igrejas (Largo de São Francisco, da Igreja do Rosário) e chafarizes (da Carioca). O Cosmorama da Rua da Vala estava próximo à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a mesma que, entre os anos de 1737 a 1808, havia sido a Sé da cidade do Rio de Janeiro, abrigando a maior Irmandade de negros, iniciada em 1669 (Maurício, 1947, p. 159). Os documentos sugerem que havia elos ligando as irmandades negras e a maçonaria. O editor, poeta e tipógrafo negro Paula Brito, por exemplo, era maçom e, ao que tudo indica, membro da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa, enquanto que o político influente e Grão-mestre da maçonaria Jose Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) advogou em benefício da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em 1822.¹⁰

Disseminadas pelas Lojas Maçônicas as “novas ideias” francesas começaram a circular transnacionalmente a partir de fins do século XVIII, enquanto as irmandades negras se tornavam mais sociais e menos religiosas (Scarano, 1979, p. 3). Os ideais iluministas foram adaptados às realidades locais. Paula Brito e outros maçons negros brasileiros criticavam os republicanos norte-americanos e acreditavam que a Constituição dos EUA, de 1787, promovia a segregação racial. Paula Brito não defendia a república ou a velha ordem monárquica absolutista, mas sim a monarquia constitucional e o Imperador Pedro II (Azevedo, 2010, p. 47, 102-116).

Em 1836, o Brasil estava sob a regência do Padre Diogo Antônio Feijó (também maçom), ex-inimigo de D. Pedro I e rival de José Bonifácio, tutor de Pedro II. Neste ano, Porto-Alegre lamentava, em Paris, que a música do Brasil estivesse numa fase de “decadência em que a colocou a Administração Governamental, destruindo a Capela Imperial – a única flor que nos punha a par das nações civilizadas e que nos distinguia sobre toda a América” (Porto-Alegre, 1836, p. 182). Como assinalado por Cardoso (2011), logo após a abdicação de Dom Pedro I, os músicos letrados da Capela e da Câmara Imperiais e do Teatro Constitucional Fluminense, cantores de ópera e instrumentistas, foram demitidos e se viram forçados a buscar novas formas de sobrevivência, como trabalhar como professores particulares e organizar associações. Uma dessas associações era a Sociedade de Beneficência Musical, fundada em 1834, para oferecer concertos e “academias” em recintos alternativos, em palcos menores (Teatro da Rua dos Arcos e da Praia de Dom Manuel) e, depois, em bailes das elites, como o do Catete e dos Estrangeiros. As danças contavam com grandes orquestras, que reuniam o mesmo público que, no Primeiro Reinado, frequentava o Real Teatro de São João. Nestes bailes, as quadrilhas de contradanças, valsas e galopes podiam dividir espaço com músicas instrumentais clássicas, como a Primeira Sinfonia de Beethoven, apresentada em 1839.¹¹ Em 09 de janeiro de 1831, o francês Pierre Laforge,

¹⁰ Informação coletada no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a “Representação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário”, 27 de fevereiro de 1822. Localizador II-34, 28, 25.

¹¹ *Correio das Modas*, 16 de fevereiro de 1839.



ex-flautista e oboísta da Câmara e da Capela Imperiais (Andrade, 1999 [1944], p. 215; Cardoso, 2011, p. 427-8), anunciou uma “academia” num salão de uma casa, que contou com a participação do ex-aluno de José Maurício Nunes Garcia, o cantor e instrumentista Cândido Inácio da Silva – também compositor de modinhas e lundus –, além do clarinetista alemão João Bartolomeu Klier, do flautista Francisco da Mota e dos cantores italianos Salvador Salvatori e Miguel Vaccani.

A crise do teatro lírico e da música sacra, que perdurou durante toda a década de 1830, favoreceu, por outro lado, o surgimento de um teatro nacional em prosa e atraiu os investimentos de empresários interessados em procurar lucro em formas mais populares (Mammi, 2001). Neste período, se multiplicam nos teatros da Corte as assim denominadas “farsas ornadas em música”. Os anúncios mencionam modinhas, lundus, árias, canções, coros e duetos de compositores como Gabriel Fernandes da Trindade (1799-1854), músico da Capela Imperial, cantor e violinista. Anúncios de venda de música de entretenimento pululavam nos periódicos da época, incluindo, além de lundus e modinhas, valsas, variações sobre o tema do miudinho, adaptações de árias de ópera ou rondós com a caxuxa, escritos geralmente por compositores que se mantinham no anonimato.

CACHUCHA ESPANHOLA E “MARIA CAXUXA” BRASILEIRA

Como a ilustração a seguir demonstra, no período das Regências (1831-1840), a caxuxa foi mais mencionada do que o lundu nos anúncios publicados do *Diário do Rio de Janeiro*.

	Caxuxa	Lundu
Primeiro Reinado (1822-1831)	6	6
Regências (1831-1840)	21	17
Segundo Reinado (1840-1850...)	13	18

Figura 1. Dados estimados de anúncios de caxuxa e lundu publicados no DRJ (1822-1850)

Diferentemente do lundu, que, ao longo do período 1820–1850 aparece cada vez menos nos palcos teatrais, enquanto passa a ter suas letras e partituras publicadas de maneiras avulsa ou em periódicos, a caxuxa espanhola – dança – e a “Maria Caxuxa” brasileira – canção – permaneceram ligadas ao palco.

As primeiras referências à caxuxa na Espanha surgem em fins do século XVIII, como dança-canção popular andaluza ao som de castanholas, em compasso 3/8 ou 6/8, que começava em andamento moderado e acelerava até o vivo. Ela era interpolada com outras danças em apresentações teatrais, sempre como dança lasciva a



tentar os homens. Como assinalado por Laura Calvo (2012, p. 384-403), a caxuxa se tornou “música patriótica” no período em que Napoleão Bonaparte ocupou a Espanha (1808-1814). Os espanhóis mudaram as coplas originais da caxuxa para cantar libelos antinapoleônicos, embora também antiliberais, pois apoiavam a volta do rei espanhol deposto, Fernando VII.

Danças populares como a caxuxa, a gaditana, a tirana de Cádiz, os boleros e fandangos foram, posteriormente, adotadas pela burguesia espanhola como símbolo de nacionalidade e autenticidade (Lopes, 2010, p. 34), sendo adaptadas para piano em partituras comercializadas entre artistas e o público frequentador de teatros, cafés e salões (Calvo, 2012, p. 129). Em Portugal, nas décadas iniciais do século XIX, a caxuxa espanhola foi novamente reapropriada e a letra da canção passou a fazer menção a uma personagem popular, licenciosa e farsesca, a “Maria Cachucha”, que dorme acompanhada de um gato preto e bravo que a “arranha” no traseiro ou de um certo frade Bento.¹²

A primeira referência sobre a caxuxa que encontramos no DRJ data de 31 de outubro de 1823, cerca de um ano após a Independência, quando o periódico anunciou um programa no Real Teatro de São João, em benefício da atriz e dançarina brasileira Estela Sezefreda (1810-1874). Após a “sinfonia” ou overture foi apresentada a comédia em 2 atos, *Os Salteadores* e, no fim do 1º. ato, Estela e o bailarino francês Luís Lacombe dançaram a caxuxa. Os anúncios das décadas de 1820 em diante revelam um padrão: a caxuxa era apresentada quase sempre no bailado antes da farsa final¹³. Ao mesmo tempo em que a caxuxa estava próxima do universo da farsa, desta se distinguia por sua “graça sensual” (Boigne citado por Beaumont, 1953, p. 28, vol. I). A associação com o “gracioso” possibilitou que a caxuxa fosse dançada por meninas nos teatros, como, por exemplo, a mencionada dançarina (e atriz) Estela Sezefreda, a qual, desde os 13 anos, dançou a caxuxa, o lundu e praticamente todos os gêneros conhecidos de dança da época, incluindo o solo inglês, que ela dançava vestida de homem.

A partir da Regência (1831-1840) a caxuxa esteve relacionada às novas práticas de sociabilidade das camadas médias incipientes da Corte, ilustrando como as novas ideias e costumes liberais franceses colidiam com a moral patriarcal tradicional. Os anúncios publicados nas décadas de 1830 e 1840 adjetivam a coreografia da caxuxa como “linda” e, principalmente, “engraçada”, mas também a criticam por ser “voluptuosa, com aplaudidos requebros, reboleios e saracoteios”, enquanto que a roupa

¹² A letra original da canção portuguesa: “Maria Cachucha [com “ch”], com quem dormes tu? Durmo com um gato, que me arranha o cu.” Ver Teixeira, 1981, p. 81.

¹³ Os programas teatrais eram divididos geralmente em três partes básicas: a) tragédia, drama, ópera ou comédia (frequentemente antecedidas por uma “sinfonia” à maneira de overture instrumental); b) bailado; c) farsa ou entremez (Sousa, 1968, p. 183). Entremezes ou farsas (*farças*, segundo a ortografia da época) eram “pequenos atos variados, com uma linha de ação central, que se aproveitavam do teatro popular de improvisação, somado às burlas [enganos], músicas e danças” (Levin, 2005, p. 12).



das dançarinas de caxuxa foi referida como um “indecente saiote”. Ela aparece nos anúncios junto a outras danças “lascivas”, como a do “Barbeiro de Sevilha” (provavelmente o fandango), o lundu, o solo inglês, o miudinho, os boleiros [boleros] e, a partir de 1844, a polca.

Assim como o miudinho e o “Lundu de marruá”, a música da caxuxa tornou-se tema de coleções para pianistas, como exemplifica o volume 2 das *Recreações da Jovem Fluminense*, para piano – vendido pela tipografia de Pierre Laforge, por 500 réis –, do qual constava o “Rondó com o tema da caxuxa”, de um certo F. Hunter. A caxuxa espanhola era tocada, ainda, em realejos e caixas de música, como revela um anúncio publicado no DRJ, em 15 de outubro de 1841, sobre uma caixinha roubada, que tocava a “Caxuxa”, a “Marselhesa”, o “Postillon de Madame Ablon” (uma quadrilha de Philippe Musard) e outra “coisa fanhosa”.

A música da caxuxa podia ser acompanhada pela coreografia de outras danças, como sugere o anúncio a seguir:

Um pouco mais retirado, as barracas e que barracas! E no meio de tudo isto, onças, surucucus, a nunca acabar. [...] Vejo uma sala com muitas pessoas em pé prontas para dançarem. Bravo! Chegemos mais para perto. Avançamos mais quatro passos e encostando-se na janela da casa, presenciamos uma revolução bailarina. Não havia nem viola, nem rabeca e nem piano, porém sim um velho realejo só tocava a *Caxuxa*. (*O Correio das Modas*, 15 de junho de 1839 – nosso grifo).

A seguir incluímos a letra e a partitura (Figura 2) da “Maria Caxuxa”.



Figura 2. “Maria Caxuxa”. Reproduzida a partir de Alvarenga, 1982, p. 184-185.



Maria Caxuxa
 Quem te caxuxou?
 Foi o frade Loyolo
 Que aqui passou.

Maria Caxuxa
 Quem é teu amor?
 É um soldadinho
 Que rufa tambor.

Maria Caxuxa
 Com quem dormes tu?
 Eu durmo sozinha
 Sem medo nenhum.

Maria Caxuxa
 Que vida é a tua?
 Comendo e bebendo
 Passeando na rua.

Em 1836, em Paris, a bailarina vienense Fanny Elssler dançou uma coreografia estilizada da caxuxa espanhola, por ocasião da estreia de *Le Diable Boiteux* (O diabo coxo), com música de Casimir Gide, libreto de Edmond Burat de Gurgy e coreografia de Jean François Coralli. A caxuxa de Elssler alcançou enorme sucesso na Europa e nas Américas.

Foi necessário certo número de representações para acostumar o verdadeiro público, o espectador comum à Caxuxa. Aqueles requebros de quadris... aqueles gestos provocadores, aqueles braços que pareciam estender-se para abraçar um ser ausente, aquela boca que pedia para ser beijada, as castanholas, aquela indumentária estranha, a saia curta, o corpete entreaberto, tudo isso, e, acima de tudo, a graça sensual de Fanny, seu lascivo abandono e sua beleza plástica, era grandemente apreciado pelos binóculos da plateia e dos camarotes. Mas o público, o público de verdade, esse encontrava dificuldade em aceitar tais arranjos coreográficos (Boigne citado por Beaumont, 1953, p. 28, vol. I).

Influenciado por *Le Diable Boiteux*, o compositor austríaco Johann Strauss I (1804-1849) estreou seu “Cachucha-Galope, para orquestra. Op. 97”, em Viena, em 1837. Assim como a caxuxa, o lundu afro-brasileiro também foi apropriado por músicos eruditos de outros países.

LUNDU

A análise quantitativa dos anúncios mencionando o lundu no *Diário do Rio de Janeiro*, ao longo do período 1821-1850, revela um número decrescente de performances teatrais e, ao mesmo tempo, um aumento progressivo da publicação por meios impressos, seja em periódicos (*A Mulher do Simplicio*, *O Evaristo*, *O Simplicio às direitas*, *posto no Mundo às avessas*, *Lanterna Mágica*, *Teatrinho do Sr. Severo*), ou



em partituras avulsas editadas nas tipografias dos músicos João Bartholomeu Klier e Pierre Laforge. Como resultado, o espaço de performance do lundu gradualmente foi transferido do teatro para as casas, onde suas partituras eram tocadas, cantadas e dançadas.

Lundu	Teatro	Meios impressos/outros
Primeiro Reinado (1822-1831)	6	0
Período Regencial (1831-1840)	3	12
Segundo Reinado (1840-1889)	1	18

Figura 3. Anúncios de lundus no *Diário de Janeiro*, 1821-1850.

Enquanto que a caxuxa tendia geralmente a ser apresentada no bailado *antes* da farsa ou entremez com os quais os espetáculos eram concluídos no Real Teatro de São João, o lundu, por sua vez, era frequentemente cantado e/ou dançado *durante* a farsa. Farsa ou entremez e lundu apresentavam, de fato, certas semelhanças. Com o objetivo de provocar o riso, a farsa utilizava personagens típicos, máscaras grotescas, truques, mímicas, caretas, situações absurdas, confusões, cenas de pancadaria, gestos e palavras escatológicas ou obscenas (Pavis, 2001 [1996], p. 164). Da mesma forma, os títulos e letras de lundus tinham frequentemente um viés cômico e absurdo: “Lundu do rapé com mofo”, “Lundu do vidraceiro e sua mulher cantando glórias” ou “Qualquer mulher que encontrardes, seja bela, seja feia, gritai logo boca cheia: Jesus, nome de Jesus!”

Outra semelhança entre a farsa e o lundu dizia respeito ao fato de ambos poderem servir de crítica social e sátira política, por vezes ridicularizando advogados, juízes, governantes e outros poderosos (Costa, 1998, p. 145). Por exemplo, a primeira revista feminina do país, intitulada *A Mulher do Simplício* ou *A Fluminense Exaltada* anunciou, em 10 de agosto de 1833, a venda de um lundu, o primeiro publicado no Brasil: o “Lundu do cobre do chimango de meia cara”, cujo provável letrista foi o já mencionado Francisco de Paula Brito, também responsável por um dos primeiros jornais com temática racial no Brasil, *O Mulato* ou *O Homem de Cor*, publicado entre 14 de setembro e 4 de novembro de 1833 (Ramos Jr., 2010, p. 25). Aparentemente o “Lundu do cobre do chimango de meia cara” fazia referência aos políticos do Partido Moderado que governaram o país na primeira fase do período regencial (1831-1837), isto é, os “chimangos” (ou “ximangos”), como eram chamados pejorativamente. O termo “meia cara”, por sua vez, designava os escravos africanos contrabandeados. Ao que parece, a letra do lundu fazia referência à “lei para inglês ver”, como ficou conhecida popularmente a Lei de autoria do Padre Diogo Antônio Feijó (um “chimango”), promulgada em 07 de novembro de 1831. A lei determinava que todos os escravos que entrassem a partir daquela data no território do Brasil estariam livres



(Chalhoub, 2012, p. 46). A lei nunca foi cumprida e, no período 1831-1850, mais de 750.000 “meias-caras” foram contrabandeados da África para o Brasil.

O primeiro anúncio por nós encontrado mencionando o lundu no DRJ foi publicado em 26 de julho de 1821. Após a peça teatral *Astúcia contra astúcia* e uma dança em 5 atos, foi apresentado o *Entremez de Manoel Mendes*, onde os artistas portugueses Maria Cândida de Souza e Victor Porfírio de Borja cantaram um Lundum. Em 25 outubro e 06 de novembro do mesmo ano Maria Cândida cantou “lundus à brasileira” na farsa *O Chapéu pardo* e, em 14 de setembro de 1822, a dançarina brasileira Estela Sezefreda e o francês Luis Lacombe dançaram o lundu, antes da farsa *As Mulheres extravagantes*.

A presença de artistas portugueses cantando e dançando o lundu no Brasil dos anos 1820 não deve causar estranheza, pois desde as duas décadas finais do século XVIII, a modinha e, depois, o lundu estiveram presentes nos teatros de Portugal. Em 1789, por exemplo, quando a Rainha D. Maria I proibiu que as mulheres subissem à cena nos teatros públicos de Lisboa, os lundus continuaram a ser apresentados nos palcos, mas “dançados por pares em que o papel feminino era desempenhado por um bailarino maquiado e vestido de mulher” (Nery, 2004, p. 26). As danças afro-brasileiras, especialmente o lundu, conquistaram a sociedade lisboeta, sendo modificadas segundo o gosto do meio social no qual penetravam. Este foi, aliás, o caso do “Lundu de Marroá” (ou “Lundu de Mon Roi”) – uma das músicas tocadas no Cosmorama da Rua da Vala, em 1836.

Edilson de Lima (2010, p. 203) assinala que este lundu foi um sucesso na passagem do século XVIII para o XIX, como atestam as diversas variações encontradas na Biblioteca Nacional de Lisboa. O “Lundu de Marroá” “deve ter sido dançado nos salões mais abastados e, seguramente, serviu de mote para os músicos efetuarem variações sobre o tema, e estas, bem ao gosto clássico” (Lima, 2010, p. 204).¹⁴ Da mesma forma, desde as primeiras décadas do século XIX o lundu foi apresentado em salões, bailes, circos ou teatros de Buenos Aires, Montevideú, Arequipa, Santa Cruz de la Sierra, Valparaiso, Lima, entre outras cidades da América do Sul (Vega, 2007). Na América do Sul, sua coreografia se amalgamou com a do fandango espanhol, mistura que ocorreu também no Brasil, como exemplifica a Figura 4, pintada pelo alemão Johann Moritz Rugendas. À esquerda, vemos a mulher requebrando com as mãos na cintura, enquanto o homem – como na coreografia do fandango – está com os braços erguidos, tocando castanholas. À direita, um tocador acompanha com a viola a dança.

Desde 1833, os anúncios de lundus publicados nos periódicos cariocas não incluíam os nomes dos autores ou mencionavam apenas as letras iniciais de seus nomes,

¹⁴ A partitura do “Lundu de Monroi” está disponível no Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador N-I-13. Tipografia de Pierre Laforge (coleção de danças *Prazeres do baile*, para piano), 1839, Rio de Janeiro.



Figura 4. Lundu (detalhes). Johann Moritz Rugendas. Rio de Janeiro, 1821-1825.
(Reproduzido a partir de Diener e Costa, 2012, p. 513)

provavelmente na tentativa de esconder a identidade dos compositores – temerosos ante a possibilidade de censura política, por parte do governo regencial. Em fevereiro de 1839, contudo, o DRJ anunciou a venda do “Lundu das paixões para piano”, identificando sua autoria como sendo do português Bernardo José de Souza Queiroz (falecido em 1837), o qual também compôs e regeu a música de abertura do Real Teatro de São João, em outubro de 1813, *O Juramento dos Numes*.¹⁵ A partir de 1839 foram publicados anúncios de lundus compostos por Gabriel Fernandes Trindade, Cândido Inácio da Silva e José Joaquim Goyanno, ou arranjados por Januário Arvellos, o qual também oferecia seus serviços como copista.

Também, nos anos de 1833 a 1846, o já mencionado periódico *A Mulher do Simplicio*, anunciou a venda de diversos lundus, como o “Lundu do Grumete”, “Lundu das Toucas”, “Lundu do marido”, enquanto *O Simplicio às direitas, posto no mundo às avessas* vendia o “Lundu do ministro” e *O Evaristo* o “Lundu do Sr. Severo”, apresentado num entremez do Teatro do Valongo.

Em 05 de novembro de 1844, o jornal *Lanterna Mágica* anunciou a publicação de um “soberbo lundu para piano e canto”. A *Lanterna Mágica: periódico plástico-filosófico* foi publicado nos anos de 1844 a 1845, pelo pintor Manuel Araújo Porto-Ale-



gre, autor do artigo “Ideias sobre música”, antes referido – note-se que a “lanterna mágica” era um brinquedo ótico análogo ao cosmorama. O periódico foi o primeiro do país a ser ilustrado com caricaturas desenhadas pelo próprio Porto-Alegre.

Em 1837, após voltar de Paris, Porto-Alegre havia escrito a letra do lundu “Lá no Largo da Sé”, com música do cantor e instrumentista Cândido Inácio da Silva (1800-1838).¹⁶ Próximo à Sé velha eram expostos animais exóticos e defeituosos, exatamente (pasmem!) no Cosmorama da Rua da Vala, onde, em 1836, a “Maria Caxuxa”, o “Lundum de monroi”, o miudinho e o solo inglês eram tocados no realejo, por um escravo de ganho, acompanhando o teatrinho mecânico e as “vistas” de Napoleão.

Figura 5. Trecho inicial do lundu “Lá no Largo da Sé”: lundu brasileiro para canto e piano” (Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador Império F-III-33. Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, 18–, Rio de Janeiro).

Porto-Alegre utiliza de uma metáfora para satirizar o governo regencial – “cobra feroz que tudo ataca” –, enquanto critica o comércio afrancesado da Rua do Ouvidor e a fabricação de novidades importadas, como os sorvetes, “que nos sorvem os cobres [o dinheiro] sem a gente refrescar”. “Os progressos da nação” são, assim, satirizados. A crítica social e política do lundu “Lá no Largo da Sé” contrastava, segundo Mário de Andrade (1999 [1944], p. 223), com o “verdadeiro e legítimo” estilo do lundu: “sexual”, “cômico”, “gracioso” e “risonho” – note-se, contudo, que a crítica política já estava presente nos primeiros lundus com letra, publicados, em 1833, pelo periódico *A Mulher do Simplício*.

Diferentemente do “Lundu de Monroi” (ca. 1805) e do lundu-dança instrumental

¹⁶ Em seu artigo sobre Cândido Inácio da Silva, Mário de Andrade data a composição como de 1834, devido ao anúncio da chegada do navio com gelo no Rio de Janeiro (1999 [1944], p. 219); no entanto, neste ano, Araújo Porto-Alegre estava em Paris. Ele retornou ao Brasil apenas em 1837. Como Cândido Inácio faleceu em 1838, estamos datando a criação do lundu “Lá no Largo da Sé” como de 1837-1838 (Andrade, 1944 [1944], p. 215-233).



anotado por Spix e Martius (ca. 1817-1820), a melodia do lundu-canção “Lá no Largo da Sé” (1837-1838) emprega síncopes sistematicamente, mesmo em passagens entre compassos (compassos 7-8, 15-16). De acordo com Mário de Andrade, o lundu de Cândido Inácio da Silva, com música de Araújo Porto-Alegre, é pioneiro, porque na primeira metade do século XIX as síncopes eram “raras” e “tímidas” na música brasileira. Além disso, Andrade afirma que “Lá no Largo da Sé” marca a ascensão social do lundu, originalmente uma manifestação “afro-negra”, depois, “afro-colonial” e, finalmente, durante as Regências, “a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É nacional” (Andrade, 1999 [1944], p. 228).

Após rever as fontes e associar o lundu “Lá no Largo da Sé” com a “Maria Caxuxa” podemos dizer, contudo, que este lundu não é apenas nacional, é *também* nacional. Como se o lundu de Cândido Inácio e Araújo Porto-Alegre fosse ele mesmo um cosmorama, a primeira frase melódica do lundu “Lá no Largo da Sé” (compassos 1-5) remete ao início da melodia da “Maria Caxuxa” (compassos 1-8). O exemplo abaixo (Figura 6) mostra as duas melodias sobrepostas e seus respectivos contornos melódicos desenhados acima dos pentagramas. Trata-se, na verdade, da mesma melodia, pois 18 das 19 notas iniciais do lundu são idênticas às da caxuxa, sendo a variação um recurso muito utilizado na época, tanto nos lundus (como no “Lundu de Monroi”, em Portugal), na caxuxa espanhola ou na “Maria Caxuxa” brasileira.

Figura 6. Comparação dos perfis melódicos de “Maria Caxuxa” e “Lá no Largo da Sé”.

A melodia da “Maria Caxuxa” havia sido incorporada no cotidiano através dos re-alejos e caixas de música importados da Europa. Nada mais natural que Cândido Inácio da Silva usasse uma melodia já tantas vezes apropriada em seu trajeto híbrido, iniciado em Espanha, passando por Portugal, Brasil, França, Áustria e outros países. Ainda mais quando sabemos, pelos relatos e evidências musicológicas, que não havia um repertório tradicional de melodias para o lundu. Podemos até pensar na hipótese de Cândido Inácio da Silva não ter consciência de estar utilizando um fragmento musical conhecido.



CONCLUSÃO

No Cosmorama da Rua da Vala aparecem quatro músicas diferentes: “Lundu de monroi”, “Maria Caxuxa”, miudinho e solo inglês formando um conjunto ou suíte de danças relacionadas ao Brasil, Portugal, Espanha e Inglaterra. No seu texto sobre a música, ao mencionar o caráter das músicas dependendo do seu local de origem, Porto-Alegre (e Debret, considerando que *Viagem Pitoresca* foi muito mais disseminada que o texto da *Nitheroi*) considerou o lundu como representante do caráter musical baiano; nesse processo usou de uma memória seletiva e excluiu outras danças ou práticas da época. É irônico que parte da melodia da “Maria Caxuxa”, de procedência espanhola, tenha sido incorporada à composição do lundu “Lá no Largo da Sé”, cuja letra menciona o Cosmorama da Rua da Vala, com seus seres fantásticos e híbridos. As práticas musicais do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, refletem menos os enunciados nacionalistas de Araújo Porto-Alegre do que o Cosmorama. As “vistas” do Cosmorama aproximavam e simultaneamente sobrepunham o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro com imagens distantes: de batalhas ocorridas em Portugal, Espanha e França; de Napoleão na ilha de Santa Helena; dos Mouros na costa da África e das Pirâmides do Egito, tudo isso com a trilha sonora discutida neste artigo. Na realidade, ao escrever, como uma sátira política, a letra do lundu “Lá no Largo da Sé”, Porto-Alegre agiu de maneira semelhante aos espanhóis que modificaram as coplas originais da caxuxa devido a motivações políticas, durante a invasão napoleônica. Porto-Alegre utilizou seu lundu como “música patriótica”, atacando o governo regencial do Padre Feijó, enquanto apoiava a monarquia constitucional e o início do reinado do Imperador Pedro II, o qual, anos depois, lhe recompensaria com um título de nobreza.

O lundu criado por afrodescendentes na Colônia, mas apropriado e estilizado como uma dança “graciosa” de ricas senhoras baianas no Império se tornou, com “Lá no Largo da Sé”, uma canção de salão criticando o “progresso da nação emergente”, enquanto se apropriava de parte de uma melodia importada. Desde Araújo Porto-Alegre até Mário de Andrade, a historiografia brasileira seletivamente vem enfatizando elementos de nacionalidade no lundu. Nossa pesquisa sugere outras possibilidades de interpretação histórica ao mencionar o papel de indivíduos como o mulato Francisco de Paula Brito, o qual publicou e provavelmente escreveu o primeiro lundu com letra no Brasil, além da atriz e dançarina Estela Sezefreda, que estreou o lundu e a caxuxa espanhola nos palcos cariocas.

Por fim, além de propor novas possibilidades para a história do lundu, o impacto que o realejo teve na vida cultural do Rio de Janeiro nos permite expandir a narrativa da história da música popular reproduzida mecanicamente no Brasil, retrocedendo quase um século. Décadas antes da invenção do fonógrafo em 1877 e de sua exibição



comercial em 1892, por Frederick Figner, o “Lundu de Marroá”, a “Maria Caxuxa” e outras melodias populares gravadas nos cilindros dos realejos eram tocadas repetidamente nas ruas do Rio de Janeiro. A questão da transmissão oral, escrita e aural do lundu e da caxuxa merece, no entanto, um ensaio independente.



REFERÊNCIAS

- Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1982.
- Andrade, Mário de. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”. *Latin American Music Review*, Austin-TX, v. 20, n. 2 p. 215-233, Autumn/ Winter 1999. [Publicado originalmente na *Revista Brasileira de Música*, 1944].
- Azevedo, Celia Maria Marinho de. *Maçonaria, anti-racismo e cidadania: uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010.
- Beaumont, Cyril W. *O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, volume 1, 1953.
- Béhague, Gerard. “Brazil,” *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxformusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>.
- Budasz, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes/ UFPR, 2008.
- Calvo, Laura Cuervo. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Unpublished PhD Diss.: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2012.
- Canclini, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP-PP, 2008.
- Cardoso, André. *A Música na Corte de D. João, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Cardoso, Lino de Almeida. *O Som Social: música poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: Edição do autor, 2011.
- Carvalho, José Murilo de. “A vida política”. In: *A Construção Nacional: 1830-1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume 2, p. 83-130, 2012.
- Castagna, Paulo. “Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX”. *Atas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación ProArte y Cultura, p. 21-48, 2006.
- Chalhoub, Sidney. *A Força da Escravidão - Ilegalidade e Costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- Costa, Iná Camargo. “A comédia desclassificada de Martins Pena”. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 125-156, 1988.
- Debret, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br>. [Primeira edição em 1834-1839], 1978.



Diener, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Eds.). *Rugendas e o Brasil (1821-1825)*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2012.

Giron, Luiz Antônio. *Minoridade Crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp, 2004.

Hallewell, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012 [1ª. edição, 1985].

Levin, Orna Messer. "A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil". *ArtCultura*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, no. 11, jun-dez., p. 9-20, 2005.

Lilma, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

Lopes, Maria Del Mar Soria. *In Her Place: Geographies of Urban Female Labor in Spanish Culture (1880-1931)*. Unpublished PhD Diss.: University of Illinois at Urbana-Champaign, Doctor of Philosophy in Spanish Studies, 2010.

Mammi, Lorenzo. "Teatro em Música no Brasil Monárquico". In: Jancsó, István; Kantor, Iris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: HUCITEC, 2001.

Martius, Carl Friedrich Philipp von. "Como se deve escrever a história do Brasil" *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – RIHGB* 6/24, p. 187-295, 1953. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rhigb.php>.

Maurício, Augusto. *Templos Históricos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, vols. CXII e CXIII, 1947.

Miranda, Cristina. "Aparelhos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX". Londrina: Simpósio Nacional de História – XXIII ANPUH, 2005.

Merhy, Sílvio Augusto. "As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil Spix e Martius". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23 n. 2, p. 173-206, 2011.

Nery, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Portugal: Público, Comunicação Social, AS, 2004.

Oliveira, Anderson José Machado de. *Devoção negra: santos pretos e catequeses no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 [1ª. edição em 1996].

Porto-Alegre, Manuel Araújo. "Ideias sobre a música". In *Nitheroy. Revista brasiliense – Ciências, Letras e Artes*. Paris. [1ª. edição em 1836]. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>.

Ramos Jr, José de Paula. *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*, 25. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

Reis, João José; Gomes, Flávio dos Santos; Carvalho, Marcus J. M. de. *O alufá Rufino:*



Tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c. 1822 - - c. 1853). São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

Rugendas, Johann Moritz. “Lundu”. *Rugendas e o Brasil (1821-1825)*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2002.

Scarano, Julita. “Black Brotherhoods: Integration or Contradiction?”, *Luso-Brazilian Review*, v. 16, n. 1, p. 1-17, Summer, 1979.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Schwarcz, Lilia Moritz. “Cultura”. In: *A Construção Nacional: 1808–1830*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume 1, p. 205-248, 2011.

Silva, Alberto da Costa. “As marcas do período”; “População e Sociedade”. In: *A Construção Nacional: 1808–1830*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume 1, p. 23-34; 35-74, 2011.

Sodré, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

Spix, Johann Baptist von; Martius, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*. 3 vol. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981 [1ª. edição 1823-1831].

Sousa, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

Squeff, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

Simionato, Juliana Siani. *A Marmota e seu Perfil Editorial: contribuição para edição e estudo dos textos Machadianos publicados nesse periódico (1855-1861)*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2009.

Teixeira, Heitor Gomes. “Maria Cachucha ou Maria Capucha?”, *Revista Lusitana*, n. 1. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981, Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus_ns/rlns01/rlns01_p79.pdf.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. “Inventando moda: a construção da música brasileira”. *Ictus*, Salvador, v. 8, p. 1-14, 2007.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. “Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa”. In: Lopes, Antonio Herculano; Abreu, Martha; Ulhôa, Martha Tupinambá de; Velloso, Monica Pimenta. *Música e História no Longo Século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 69-95.

Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina/ Educa, 2007.



MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA possui Graduação em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário (1975), Mestrado em belas artes pela Universidade da Flórida, EUA (1978) e Doutorado (PhD) em musicologia pela Universidade de Cornell, EUA (1991). Atualmente é docente permanente do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq; editora-chefe do *ARJ* - Art Research Journal; coordenadora de Artes e membro do Conselho Superior da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nas seguintes áreas: música popular, musicologia e etnomusicologia. Desenvolve o projeto “Música de Entretenimento”, revisita fontes históricas, especialmente periódicos do século XIX.

LUIZ DE FRANÇA COSTA-LIMA NETO tem Bacharelado em composição musical pela Universidade Estácio de Sá (1991); Mestrado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO (1999); Licenciado em Educação Artística com habilitação plena em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário (2004); Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO (2014). Tese “Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia”, sob orientação de Martha Tupinambá de Ulhôa e co-orientação de Maria de Lourdes Rabetti. A tese contou com bolsa REUNI/UNIRIO no período 2012-2014. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em etnomusicologia – dissertação de mestrado que abordou o (anti)sistema musical do compositor, multi-instrumentista, cantor e arranjador Hermeto Pascoal, sobre o qual vem publicando artigos no Brasil e no exterior – e musicologia histórica – contemplando interfaces entre música, raça e poder no teatro no Rio de Janeiro do século XIX. Professor de música na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna / ETETMP, no Curso de Formação em Arteterapia da Clínica Pomar, Recife (PE) e na Pós-graduação em Arteterapia da Clínica Pomar, Rio de Janeiro (RJ). Participou de panoramas e bienais de música contemporânea, obteve premiações de melhor trilha sonora e melhor sonoplastia em festivais nacionais de teatro.



Ernesto Nazareth, uma questão de gênero: entre manuscritos, edições e discos de época

*Marcelo Verzoni**

Resumo

Este estudo aborda o conjunto da obra de Ernesto Nazareth (1863-1934) com o intuito de discutir a questão de gênero musical por meio da análise dos documentos de época que indicam sua denominação e da comparação com as denominações atribuídas posteriormente por diversas práticas musicais. Especial ênfase é dada aos termos “tango” e “choro”, que são cotejados nos manuscritos musicais, partituras editadas e discos de época. Conclui-se que a atribuição de gênero musical não esteve necessariamente atrelada a concepções estilísticas, mas sobretudo a condicionantes de caráter comercial-mercadológico, vinculado aos modismos em que se enredavam os editores e os produtores de espetáculos.

Palavras-chave

Música brasileira – música popular – mercado musical – gênero musical – século XIX – século XX.

Abstract

This study approaches the whole body of musical works by Ernesto Nazareth (1863-1934) in order to discuss the issue of musical genre. It presents an analysis of historical documents that specify the terms, and the compares them with terms given later by many musical practices. This inquiry gives special emphasis on the terms “tango” and “choro”, by comparing musical manuscripts, sheet music, and recordings. It concludes that the designation of musical genre was not necessarily attached to stylistic conceptions, but mostly to the constraints of the musical market, and to the fads that tangled publishers and producers of spectacles.

Keywords

Brazilian music – popular music – musical market – musical genre – 19th century – 20th century.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marceloverzoni@hotmail.com.



No ano de 1963, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro organizou uma exposição para comemorar o centenário do nascimento de Ernesto Nazareth. O catálogo da mostra traz arrolados os títulos de todas as composições do músico carioca, fornecendo sobre cada um os dados disponíveis à época.¹ A organização dessa publicação, elaborada após a reunião de todo o material que seria exposto, ficou a cargo da musicóloga Mercedes Reis Pequeno, que na época dirigia a Seção de Música da Biblioteca Nacional. A pesquisadora pôde contar com muitos documentos disponibilizados pela professora Eulina Nazareth, filha do compositor, que, após o encerramento da mostra, doou-os à instituição, onde se encontram até os dias atuais. O catálogo contém muitas outras informações; destaquem-se uma lista de transcrições e arranjos de obras do compositor conhecidos até aquele momento, o rol de obras de outros músicos inspiradas nas de Nazareth, uma bibliografia sobre o artista e a lista dos documentos expostos na mostra, incluindo peças iconográficas. Na parte final, apresenta a discografia de obras de Nazareth conhecida até então.²

No ano seguinte à exposição comemorativa, a lista de composições foi reproduzida numa publicação bilíngue da Organização dos Estados Americanos, o que há de ter contribuído para uma maior divulgação em âmbito internacional.³ O décimo número da revista contém as listas das obras de dois compositores brasileiros cujos centenários de nascimento estavam sendo comemorados, respectivamente, em 1963 e 1964: Ernesto Nazareth e Alberto Nepomuceno.

Quanto à publicação original, da Biblioteca Nacional, a sua existência situa os estudos nazarethianos em um patamar completamente diferente daqueles das pesquisas referentes às produções dos outros músicos focalizados nesta tese, pois os catálogos das obras de Joaquim Callado Jr. e de Francisca Gonzaga ainda precisam ser feitos. É bem verdade que as composições desses músicos já foram parcialmente classificadas, que existem listagens de um ou outro pesquisador, que encontramos referências quando recorremos à bibliografia especializada. Mesmo assim, ainda não dispomos de catálogos profissionais, elaborados com critérios musicológicos. No âmbito deste universo de estudos, o caso de Ernesto Nazareth constitui uma exceção. O catálogo da exposição de 1963 foi feito de maneira exemplar, podendo servir de modelo para os outros que o tempo deverá se encarregar de produzir.

Antes de iniciar a abordagem de determinados aspectos observados no conjunto de obras de Nazareth, apresentaremos a lista completa das suas composições.

¹ Pequeno, 1963.

² O texto de apresentação da brochura, assinado por Adonias Filho, diretor geral da Biblioteca Nacional naquela ocasião, informa-nos que o projeto contou também com as colaborações de Andrade Muricy, de Mozart de Araújo (discografia), de Almirante e do senhor Hélio Mota, da Casa Arthur Napoleão.

³ *Compositores de América*, OEA, 1964.

**Tabela 1. Obras de Ernesto Nazareth.⁴**

Data	Título — Localização no catálogo	Gênero
Tangos: 90		
1893	Brejeiro (021)	Tango
1895?	Favorito (071)	Tango
1895	Nenê (134)	Tango
1896	Miosótis (130)	Tango
1896	Ramirinho (164)	Tango
1896? 1905?	Remando (169)	Tango
1896	Segredo (182)	Tango
1897?	Feitiço (072)	Tango
1898	Está chumbado (063)	Tango
1898	Furinga (083)	Tango
1899	Bicyclette-club (018)	Tango
1899	Cacique (023)	Tango
1899	Turuna (200)	Gr. tango característico
1903	Pirilampo (161)	Tango
1903? 1912?	Vitorioso (204)	Tango
1905	Escovado (061)	Tango
1905	Ideal (102)	Tango
1909?	Chave de ouro (029)	Tango
1909	Floraux (077)	Tango
1910	Odeon (141)	Tango
1911	Perigoso (149)	Tango brasileiro
1912?	Bambino (013)	Tango
1912	Thierry (193)	Tango
1912?	Travesso (196)	Tango
1913	Atrevido (012)	Tango
1913	Batuque (014)	Tango característico
1913	Carioca (025)	Tango
1913	Cutuba (042)	Tango
1913	Espalhafatoso (062)	Tango
1913? 1930?	Fon-fon (079)	Tango

⁴ Fontes: a) Pequeno, 1963, *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Ernesto Nazareth*; b) composições publicadas e manuscritos depositados na Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; c) informações fornecidas por Luiz Antonio de Almeida, biógrafo de Ernesto Nazareth.



1913? 1922?	Mandinga (120)	Tango
1913	Reboliço (167)	Tango
1913?	Soberano (185)	Tango
1913	Tenebroso (191)	Tango
1914	Catrapuz (026)	Tango
1914	Mesquitinha (128)	Tango característico
1914	Sagaz (173)	Tango brasileiro
1914	Talismã (189)	Tango
1914	Topázio líquido (195)	Tango
1915	Pierrot (151)	Tango
1915	Vem cá, branquinha (201)	Tango
1916	Garoto (085)	Tango
1916	Ouro sobre azul (144)	Tango
1916	Podia ser pior (155)	Tango
1916	Retumbante (171)	Tango
1916	Sarambeque (176)	Tango
1916	Tupinambá (198)	Tango
1917	Famoso (070)	Tango
1917	Guerreiro (093)	Tango
1917	Labirinto (114)	Tango
1917	Matuto (124)	Tango
1917	Nove de julho (139)	Tango argentino
1917	Ranzinza (165)	Tango
1918?	Menino de ouro (126)	Tango
1919	Insuperável (105)	Tango
1919	Suculento (187)	Tango carnavalesco
1919	Sustenta a... nota... (188)	Tango
1920?	Magnífico (117)	Tango brasileiro
1921	Atlântico (010)	Tango
1921	Gemendo, rindo e pulando (087)	Tango
1921	Jacaré (108)	Tango carnavalesco
1921	Meigo (125)	Tango
1921	O que há? (140)	Tango
1921	Pairando (145)	Tango
1921	Paulicéa, como és formosa!... (148)	Tango brasileiro



1921	Por que sofre?... (158)	Tango meditativo
1921	Xangô (206)	Tango brasileiro
1922?	Digo (047)	Tango característico
1922?	Duvidoso (052)	Tango
1922?	Escorregando (060)	Tango brasileiro
1922?	Fora dos eixos (082)	Tango carnavalesco
1922? 1930?	Jangadeiro (109)	Tango
1922?	Maly (119)	Tango
1922	O futurista (084)	Tango
1922? 1925?	Plangente (154)	Tango brasileiro
1922? 1926?	Quebra cabeças (162)	Tango
1922? 1928?	Sutil (186)	Tango brasileiro
1923	Tudo sobe (197)	Tango brasileiro
1925	O alvorecer (Ensimesmado) (003)	Tango de salão
1926?	Cruzeiro (039)	Tango
1926?	Cubanos (040)	Tango
1926?	Desengonçado (046)	Tango
1926	Paraíso (146)	Tango estilo milonga
1927?	Arreliado (006)	Tango
1927?	Encantador (058)	Tango brasileiro
1927?	Proeminente (160)	Tango brasileiro
1930?	Pingüim (152)	Tango
1932	Gaúcho (086)	Tango brasileiro
?	Beija-flor (016)	Tango
?	Tango-habanera (190)	Tango-habanera
Valsas: 41		
1878	O nome dela (137)	Grande valsa brilhante
1893?	Brejeira (020)	Valsa
1893	Julita (113)	Valsa
1895?	Julieta (111)	Valsa
1896	Crê e espera (036)	Valsa
1896	Helena (094)	Valsa
1896?	Hespañolita (096)	Valsa espanhola
1897	Orminda (143)	Valsa
1899	Íris (107)	Valsa



1899	Zica (208)	Valsa
1900	Dora (051)	Valsa
1900?	Elite-club (056)	Valsa brilhante
1900	Genial (088)	Valsa
1902	Henriette (095)	Valsa
1903? 1905?	Coração que sente (033)	Valsa
1911?	Laço azul (115)	Valsa
1911	Noêmia (136)	Valsa
1911	Turbilhão de beijos (199)	Valsa lenta
1912	Expansiva (065)	Valsa
1913	Confidências (032)	Valsa
1913	Elétrica (053)	Valsa rápida
1913	Eponina (059)	Valsa
1913	Saudade (179)	Valsa
1914	Fidalga (075)	Valsa lenta
1914	Vesper (202)	Valsa
1915	Divina (049)	Valsa
1916	Gotas de ouro (091)	Valsa
1922? 1926?	Celestial (028)	Valsa
1922? 1926?	Elegantíssima (054)	Valsa-capricho
1922?	Fantástica (150)	Valsa brilhante
1922	Pássaros em festa (147)	Valsa lenta
1922?	Sentimentos d'alma (184)	Valsa
1922? 1926?	Yolanda (207)	Valsa
1926?	Dirce (048)	Valsa-capricho
1927?	Dor secreta (050)	Valsa lenta
1927?	Faceira (068)	Valsa
1927?	Primorosa (159)	Valsa
1927?	Segredos da infância (183)	Valsa
1930	Resignação (170)	Valsa lenta
?	Recordações do passado (168)	Valsa
?	Rosa Maria (172)	Valsa lenta



Polcas: 28		
1877	Você bem sabe (205)	Polca-lundu
1879	Cruz perigo!! (038)	Polca
1880	Gentes! O imposto pegou? (089)	Polca
1880	Gracietta (092)	Polca
1881	Não caio n'outra!!! (131)	Polca
1882?	Fonte do suspiro (081)	Polca
1883	Teus olhos cativam (192)	Polca
1884	Beija-flor (015)	Polca
1884	Não me fuja assim (132)	Polca
1887	A fonte do Lambary (080)	Polca
1888?	A bela Melusina (017)	Polca
1889?	Atrevidinha (011)	Polca
1892	Rayon d'or (166)	Polca-tango
1893	Cuiubinha (043)	Polca-lundu
1893	Eulina (064)	Polca
1894	Marieta (123)	Polca
1895?	Caçadora (022)	Polca
1896?	Pipoca (153)	Polca
1899?	Bom-bom (019)	Polca
1899?	Quebradinha (163)	Polca
1899	Zizinha (209)	Polca
1912	Ameno resedá (004)	Polca
1912?	Correta (035)	Polca
1913	Cuéra (041)	Polca-tango
1915	Alerta! (002)	Polca
1915	Apanhei-te cavaquinho (005)	Polca
1922?	Polca para mão esquerda (156)	Polca
?	Nazareth (133)	Polca
Hinos: 6		
1920?	Hino da Escola Pedro II (100)	Hino
1922?	H. da Esc. Bernardo de Vasconcellos (098)	Hino
1922?	H. da Esc. Esther Pedreira de Mello (099)	Hino
1922?	Hino da Escola Floriano Peixoto (097)	Hino



1926?	Salve, salve! As nações reunidas! (174)	Hino (?)
?	Hino da Escola Pereira Passos (101)	Hino
Marchas: 6		
1918?	Vitória (203)	Marcha aos aliados
1920?	Marcha heróica aos 18 do forte (121-A)	Marcha
1921	Saudades e saudades!... (181)	M. (aos reis belgas)
1922? 1927?	Ipanema (106)	Marcha brasileira
1927	Marcha fúnebre (121)	Marcha
1930	Exuberante (067)	Marcha carnavalesca
Sambas: 6		
1920?	Mariazinha sentada na pedra!... (122)	Samba carnavalesco
1921	Arrojado (007)	Samba
1922	1922 (129)	Samba para o carnaval
1930	Comigo é na madeira (031)	Samba brasileiro
1930	Crises em penca!... (037)	Samba br. carnavalesco
?	Samba carnavalesco (175)	Samba
Fox-trot's: 5		
1922?	If I am not mistaken (Se não me engano) (103)	Fox-trot
1922?	Time is money (Tempo é dinheiro) (194)	Fox-trot
1922? 1925?	Delightfulness (Delícia) (045)	Fox-trot
1922? 1926?	Até que enfim... (009)	Fox-trot
?	Nove de maio (138)	Fox-trot
Canções: 4		
1909	A florista (078)	Cançoneta
1927?	De tarde (044)	Canção
1927?	Saudade dos pagos (180)	Canção
1922? 1928?	Feitiço não mata (073)	Cançoneta (Chorinho carioca)
Quadrilhas: 4		
1889	Chile-Brasil (030)	Quadrilha
1911?	Julietta (112)	Quadrilha
1911?	Onze de maio (142)	Quadrilha
1922?	A flor de meus sonhos (076)	Quadrilha



Schottisch'es: 3		
1898	Gentil (090)	Schottisch
1900	Arrufos (008)	Schottisch
1912	Encantada (057)	Schottisch
Choros: 2		
1926	Cavaquinho, por que choras? (027)	Choro brasileiro
1922? 1926?	Janota (110)	Choro
Fados: 2		
1905	Ferramenta (074)	Fado português
?	Fado brasileiro (069)	Fado
Meditações: 2		
1922? 1927?	Mágoas (118)	Meditação
1922?	Lamentos (116)	Meditação sentimental
Romances: 2		
1898	Adieu (001)	Romance sem palavras
1925? 1926?	Êxtase (066)	Romance
Saudações: 2		
1924	Saudação (ao Dr. Carneiro Leão) (178)	Saudação
1924	Saudação (ao sr. prefeito) (177)	Saudação
Obras de gêneros diversos: 7		
1909	Corbeille de fleurs (034)	Gavotte
1917	Mercedes (127)	Mazurka de expressão
1920	Noturno (op. 1) (135)	Noturno
1920?	Capricho (024)	Capricho
1922?	Elegia (055)	Elegia
1922?	Polonesa (157)	Polonesa
1931	Improviso (104)	Estudo para concerto

Ao elaborar a Tabela 1, para atender aos interesses específicos dos nossos estudos, agrupamos as peças de acordo com os gêneros a que pertencem e tentamos proceder a uma reconstituição cronológica. Ordenamos esses grupos de composições adotando um critério quantitativo decrescente; ou seja, apresentamos inicialmente os gêneros aos quais o compositor dedicou um maior número de obras: tangos, valsas, polcas e assim por diante.



A primeira coluna apresenta a data de composição ou de publicação de cada peça. Na grande maioria dos casos, a data registrada refere-se à publicação. Algumas vezes, porém, dispúnhamos de duas datas: uma de composição e outra de publicação. Nesses casos, para atender à nossa tentativa de reconstituir uma cronologia, optamos pela data mais antiga, desde que tenha sido obtida junto a uma fonte confiável. Com relação a algumas poucas composições, que até hoje não foram publicadas, ainda não conseguimos esclarecer em que época foram compostas. As datas apresentadas com pontos de interrogação referem-se a informações ainda não comprovadas que, por isso, não consideramos suficientemente consistentes.

A segunda coluna traz o título de cada composição e, entre parênteses, o número do seu registro no catálogo da Biblioteca Nacional, onde a ordenação das peças obedece a um critério alfabético. Observe-se que estamos trabalhando com um universo de 210 composições.⁵

A terceira coluna informa o gênero dentro do qual cada peça está classificada. Este item é o mais importante para nós, pois aborda a questão central de nossa discussão. E, para explicitar ainda melhor essa questão, elaboramos uma tabela para quantificar os gêneros escolhidos por Ernesto Nazareth para construir o conjunto da sua obra. Aqui, mais uma vez, arrolamos os grupos de peças levando em consideração o seu volume e os apresentamos em ordem decrescente.

**Tabela 2. Gêneros abordados por Ernesto Nazareth.⁶**

Composições computadas: 210		
Gênero	Quantidade	Porcentagem
Tangos	90	42,85%
Valsas	41	19,52%
Polcas	28	13,33%
Hinos	6	2,85%
Marchas	6	2,85%
Sambas	6	2,85%
<i>Fox-trot's</i>	5	2,38%
Canções	4	1,90%
Quadrilhas	4	1,90%
<i>Schottisch'es</i>	3	1,42%
Choros	2	0,95%
Fados	2	0,95%
Meditações	2	0,95%
Romances	2	0,95%
Saudações	2	0,95%
Capricho	1	0,47%
Elegia	1	0,47%
<i>Gavotte</i>	1	0,47%
Improviso (Estudo)	1	0,47%
Mazurca de expressão	1	0,47%
Noturno	1	0,47%
Polonesa	1	0,47%

É de conhecimento geral o fato de Nazareth ter composto muitos tangos, o que fez com que fosse chamado “rei do tango”. Esse conjunto, de acordo com nossa Tabela 2, representa 42,85% de sua produção total, seguido pelo de valsas, que corresponde a 19,52%, e pelo de polcas: 13,33%. Somados, os três grupos atingem a cifra de 75,70% de toda a sua produção composicional. O músico começou a carreira compondo polcas. Sua primeira composição, *Você bem sabe*, foi dedicada ao pai e publicada em 1878, quando contava apenas 14 anos. A década de 1880 foi dedicada preferencialmente à polca. Nos anos 1890, Nazareth começou a compor peças de

⁶ Fontes: as mesmas da tabela anterior.



outros gêneros, sobretudoos valsas e tangos. As valsas significavam para ele uma espécie de “gênero nobre”. Quando lhe pediam para tocar alguma coisa, inicialmente executava uma valsa. Quanto ao tango, é o gênero que estava destinado a celebrizá-lo para sempre. Esses três grupos representam, portanto, mais de três quartos da produção nazarethiana. O restante é repartido entre hinos, marchas, sambas, *fox-trot's*, canções, quadrilhas, *schottisch'es*, choros, fados, meditações e romances, havendo ainda uma série de gêneros que aparecem uma única vez: capricho, elegia, gavota, improviso, mazurca, noturno e polonesa.

Dentre todas essas rubricas, “choro” é a que mais nos interessa. Não estamos discutindo aqui o fato de muitos tangos e polcas de Nazareth terem sido chamados de “choros” por gerações posteriores. O que nos interessa é saber se o compositor chegou a classificar alguma das suas obras como tal. Se examinarmos o catálogo inteiro, constataremos que apenas duas peças são registradas exclusivamente como “choros”, *Cavaquinho, por que choras?* e *Janota*, o que significa 0,95% da totalidade das suas composições.

Não abordaremos aqui a cançoneta *Feitiço não mata*, que aparece no catálogo (MS 73) também como “chorinho carioca”, reproduzindo a informação contida na publicação comercial da editora Carlos Wehrs & Cia. Tendo localizado o manuscrito original na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ali encontramos abaixo do título apenas a inscrição: “Cançoneta”. O compositor registrou, ainda, os seguintes comentários: “dedicada ao bom amiguinho Edmundo André”; e “Pertence a casa Carlos Gomes”. Entendemos, portanto, que a classificação “chorinho carioca” seja de responsabilidade do editor. Quanto à polca *Apanhei-te, cavaquinho*, que abordaremos mais adiante, trata-se de um dos exemplos mais típicos de peça tratada com designações diversas. O catálogo, após registrar a primeira edição, com a especificação original de gênero como fora definida pelo compositor [“Polka (muito própria para serenatas). Rio de Janeiro, Casa Mozart (E. Bevilacqua, ch. nº 7417) 1915. 3 p.], refere-se a duas outras, posteriores: “Celebre choro muito proprio para serenata. São Paulo, J. Carvalho & Cia. 3. p.”; e “Choro. São Paulo, Ed. Mangione S. A., c. 1945. 2 p.” É lamentável não dispormos da data da edição de J. Carvalho & Cia., talvez a primeira a tratar a obra como “choro”.

Mesmo lidando com uma porcentagem tão baixa de peças garantidamente tratadas como “choros” — 0,95% —, interessa-nos saber até que ponto tal classificação teria partido do próprio compositor e o que ele entenderia por “choro”. Seria um gênero nitidamente diferente das polcas e tangos? Quais seriam suas marcas?

Nossas dúvidas puderam ser parcialmente esclarecidas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde conseguimos localizar os manuscritos de *Janota* e de *Cavaquinho, por que choras?* O de *Janota* não deixa qualquer dúvida quanto à autenticidade. As observações verbais e o texto musical estão escritos a lápis, com a habitual caligrafia



de Nazareth, cujas características entrementes conhecemos bem, podendo garantir sua autenticidade. Trata-se de uma folha solta, escrita na frente e no verso. Ao final, ou seja, no verso da folha, embaixo, o compositor registrou o seguinte comentário: “Este (chorinho) ainda não foi baptisado. ENazareth.” No alto da página de rosto, porém, vemos: “Chôro — Janota”; o que faz-nos pensar que esse título tenha sido escolhido num momento posterior ao da elaboração da composição.

O manuscrito de *Cavaquinho, por que choras?* é formado por duas folhas: a primeira com anotações na frente e no verso e uma segunda, da qual foi usada apenas a página de rosto. Nazareth registrou o título e, abaixo, entre parênteses, escreveu: (chôro brasileiro). Também a dedicatória está bastante nítida: “dedicado a minha prima Aracy Nazareth Montel”. No final, depois do texto musical, ainda fez a seguinte anotação: “Muito boa musica, mas não serve para gravar, por ser toda nos agudos.” O fato de o texto musical e as demais anotações estarem registrados a tinta inicialmente fez-nos duvidar da autenticidade. No entanto, a assinatura de Ernesto Nazareth é inconfundível e, se comparada com o restante do que está escrito, o tom da tinta é exatamente o mesmo. Chamou-nos atenção também uma pequeníssima diferença em relação à sua escrita musical. No entanto, tendemos a atribuí-la ao manuseio da tinta, que eventualmente não lhe seria tão cômodo, uma vez que sempre preferiu escrever a lápis.

A questão da cronologia apresenta alguns problemas. Sabemos apenas que *Cavaquinho, por que choras?* foi publicado em 1926, como “chôro brasileiro”. O exemplar da editora Mangione traz a seguinte observação, ao pé da página: “Copyright 1926 by Ernesto Nazareth”. Quanto a *Janota*, dispomos de informações não confirmadas, que situam a sua composição entre 1922 e 1926. Há indícios, portanto, de que essas duas peças tenham sido compostas na década de 1920, período em que a produção de Nazareth começou a decair.

O fato de termos conseguido localizar justamente esses dois manuscritos significa um grande avanço para nossos estudos. Após examinar o material, não resta dúvida de que Ernesto Nazareth chegou a chamar pelo menos duas de suas peças de “choros”. É bem verdade que a amostra é ínfima se considerarmos o *corpus* da sua produção. Mas, afinal, existe; e a existência desses dois manuscritos torna a questão inequívoca. Resta-nos descobrir o que tinha em mente quando chamava alguma peça de “choro”; ou, pelo menos, qual teria sido a motivação para assim denominar essas composições.

Ao examinar *Janota*, deparamo-nos com uma polca, pura e simples. Se recebêssemos esse texto musical sem quaisquer informações adicionais quanto a gênero, diríamos imediatamente tratar-se de uma polca. A figuração rítmica dos baixos não deixa dúvidas, servindo de acompanhamento a uma melodia típica de flauta, executada na região aguda do piano. A peça é curta e extremamente simples. No que



se refere à linha melódica e ao acompanhamento feito pelos baixos, o compositor não explora o elemento “contraste”, técnica tão utilizada por ele em muitas das suas obras. Seguindo o tradicional esquema A-B-A-C-A, a peça flui como um *continuum*: na mão direita há semicolcheias quase que ininterruptas, fazendo com que as passagens de uma seção à outra sejam praticamente imperceptíveis. Cesuras são evitadas, ficando a mudança de tonalidade como único elemento de contraste entre as seções (fá maior, ré menor e si bemol maior).

Ao examinar *Cavaquinho, por que choras?*, deparamo-nos com um tango para piano. Trata-se de uma peça bem densa e mais brilhante do que *Janota*. A escrita pianística é mais rica, repleta de acordes na mão esquerda e de oitavas na direita, o que torna a sua execução bem mais dificultosa para o intérprete e, portanto, inacessível a amadores. Aqui Nazareth explora bastante o elemento “contraste” entre as três seções, que estão, respectivamente, em si bemol maior, sol menor e mi bemol maior, seguindo o tradicional esquema A-B-A-C-A. A primeira seção é de grande brilhantismo devido à massa sonora produzida pelos muitos acordes de quatro sons da mão esquerda e pelas oitavas executadas pela direita. A sonoridade resultante é cheia e vigorosa. A figuração rítmica dos baixos é justamente aquela mais comumente encontrada nos tangos de Nazareth; um desenho que, devido à frequência com que aparece nos tangos, convenciamos chamar “ritmo de tango”. Trata-se de uma derivação do ritmo de habanera, fazendo-se uma síncopa no primeiro tempo. Observe-se que, no caso de *Cavaquinho, por que choras?*, Nazareth manteve essa figuração ao longo de toda a peça, atravessando as três seções. Nesse aspecto (relativo ao ritmo dos baixos) não explorou o elemento “contraste”. Tratou de fazê-lo, porém, no tratamento melódico. Após as referidas oitavas da seção “A”, a seção “B” é constituída por uma melodia em *legato*, que bem poderia ser executada por uma flauta. A seção “B” representa, devido a essa melodia delicada, uma espécie de descanso em relação ao brilho das duas outras seções. A seção “C” desenvolve-se num *crescendo* vigoroso. A mão direita começa em *piano*. No entanto, logo a dinâmica se desenvolve (até chegar a *fortissimo*), ao mesmo tempo em que aumenta a quantidade de notas, chegando-se a acordes de quatro sons. Há momentos em que temos acordes de quatro sons nas duas mãos, o que significa oito notas sendo atacadas ao mesmo tempo, produzindo uma grande sonoridade. Alguns momentos dessa seção “C” lembram-nos uma outra obra de Nazareth, considerada uma espécie de *toccata*: o tango *Sarambeque*. Se levarmos em consideração a maneira como as três seções dessa peça se relacionam, constataremos que a seção “A” tem, de certa forma, um efeito de introdução brilhante. Quando iniciamos a escuta da seção B, temos a sensação de que, agora sim, a peça começou de fato; aquilo que escutáramos antes teria servido como uma espécie de “abertura brilhante”. É como se o principal conteúdo musical estivesse expresso na seção “B”, que tem uma característica mais terna e



intimista. Conforme pudemos demonstrar em nossa dissertação sobre os tangos de Nazareth, esse fenômeno ficou evidente durante a década de 1920.⁷ Nos tangos daqueles anos, a seção “A” foi perdendo a força e deixando de ter um caráter nítido de exposição, adquirindo muitas vezes a função de “refrão”, de mero elemento de união entre as outras partes. Em alguns tangos, essa seção “A” chegou a diminuir de extensão, passando a ter apenas oito compassos. Embora esse encurtamento da seção “A” não ocorra aqui, a sensação de que a seção “B” é mais importante está presente. Temos, portanto, mais uma marca típica dos tangos de Nazareth da década de 1920, época em que o gênero já estava sendo considerado fora de moda. Quanto à seção “A”, observe-se ainda que, nos compassos 12 a 15, a ligadura que faz com que a melodia se prolongue até o tempo forte do compasso, causando um sentimento de vazio no lugar onde se esperaria um acento, é uma marca bem mais típica do samba, gênero que Nazareth chegou a abordar algumas poucas vezes. É bem verdade que havia usado esse tipo de figuração melódica também em outros tangos. Cite-se como exemplo a primeira parte do célebre *Carioca*. Ali, porém, devido ao clima lânguido, reforçado pela indicação *con dolcezza*, o resultado é muito mais expressivo do que rítmico.

Assim sendo, ao examinar esses dois “choros”, não localizamos nenhuma marca composicional que justifique chamá-los assim. Para nós, *Janota* é um exemplo típico de polca e *Cavaquinho, por que choras?* um tango, puro e simples. Concordamos com Mozart de Araújo que, ao organizar a discografia nazarethiana para a publicação da Biblioteca Nacional, classificou *Cavaquinho, por que choras?* como tango. O pesquisador conhecia essa problemática e — assim o imaginamos —, justamente por conhecê-la, tinha dificuldade em aceitar alguma composição original de Ernesto Nazareth como “choro”.

Contudo, algumas especulações adicionais podem ser de utilidade no âmbito dessa temática. Retomemos o raciocínio relativo à observação feita por Nazareth ao final do manuscrito de *Janota*, numa época em que a peça ainda não estava “baptizada”. Ao inserir a palavra “chorinho”, escreve-a entre parênteses. O fato de ter usado o nome no diminutivo não nos interessa muito, pois a peça é, de fato, de dimensões modestas. O que chama atenção é o emprego de parênteses. O que poderiam significar? O compositor teria tido dúvida quanto ao emprego daquela denominação? Teria hesitado antes de adotá-la? Ou a estaria usando em caráter provisório? para ser alterada, eventualmente? Afinal, a peça nem sequer tinha nome. Por que Nazareth estaria em dúvida quanto à maneira de chamar a sua polca? É bem verdade que, nas últimas décadas, havia sido o “rei do tango”. Mas agora também o tango havia caído em desuso. Os tempos eram outros e os modismos também. O fato de a melodia

⁷ Verzoni, 1996.



de *Janota* ter uma figuração típica de flauta faz-nos pensar mais uma vez na polca *Apanhei-te, cavaquinho*, de 1915, e remete-nos novamente a Baptista Siqueira:

O sumário da Casa Edson, de 1920, tenta encontrar uma solução justa para o problema do *chôro* (já aí em plena confusão), através das críticas sensatas de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O ponto de vista formal e estético fixou-se na polca de feitio nacional, em andamento rápido desde que não se usassem retenções de movimento. O modelo estava no *Apanhei-te, cavaquinho* (1915), “polca muito própria para serenatas”.⁸

Ora, aqui parece que algumas dúvidas começam a se esclarecer. Os comentários do professor Siqueira aludem ao “problema do *chôro*” que estaria gerando confusão. Embora o autor não seja tão explícito, fica claro que as “críticas sensatas” de Chiquinha e Nazareth referem-se ao fato de as pessoas estarem adquirindo o (mau) hábito de chamarem as suas composições de “choros”. Mas não deixemos de lado as questões de caráter comercial-mercadológico: sabemos que os editores e, por conseguinte, os produtores de espetáculos, precisavam apresentar gêneros que estivessem em voga. Do contrário, não conseguiriam atrair clientes para os seus “produtos”. Fazia tempo que a polca havia saído de moda. E, ao que parece, a moda agora era chamaram-se as peças de “choros”. (E essa tendência parece ter-se mantido por algumas décadas; daí o fato de os editores terem passado a comercializar polcas e tangos de Ernesto Nazareth como “choros”). É natural que editores e empresários organizadores de espetáculos estivessem preocupados com seus lucros. Diante disso, não seria de bom tom constar que estivessem comercializando produtos antigos, ultrapassados, já fora de moda. Certamente os seus ganhos poderiam baixar se fossem acusados de estar divulgando “polcas”, um tipo de música que fizera sucesso décadas atrás, ainda nos tempos do império. Era chegada a hora do “choro”, um “gênero” novo, cheio de frescor; e fazia-se necessário esclarecer em que consistia esse novo gênero. É então que, por volta de 1920, trataram de fixar o “modelo”, para esclarecer a questão de uma vez por todas: ficou estabelecido que exemplo perfeito de “choro” era a “polca de feitio nacional, em andamento rápido desde que não se usassem retenções de movimento”. O modelo de “choro” — ficou estabelecido! — era a polca [sic] *Apanhei-te, cavaquinho*.

Aos poucos vamos compreendendo que a argumentação toda baseava-se em meros modismos, atrás dos quais escondiam-se interesses comerciais. Fica evidente que a polca *Apanhei-te, cavaquinho* agradava, e muito. Então, já que se prestava a



ser comercializada, por que não chamá-la agora de “choro”? Por que não elevá-la ao pedestal de “modelo”? O que importava era que as execuções e as edições se multiplicassem, uma vez que esses lucros não iam para Ernesto Nazareth, mas sim para as contas bancárias de outros senhores, bem menos ingênuos.

Imaginamos que, ao escrever a palavra “chorinho” para se referir à polca *Janota*, o próprio Nazareth estivesse demonstrando a introjeção de um imperativo de mercado. *Janota*, de fato, bem poderia ser apresentada como composta sobre o “modelo” *Apanhei-te, cavaquinho*, com a qual tem, realmente, alguma semelhança; diferentemente do tango *Cavaquinho, por que choras?* Sabemos que Nazareth nunca foi muito hábil em assuntos que visassem a defesa de seus interesses econômicos, mas, aqui, aparentemente, estava atendendo a uma demanda; talvez de outrem. Contudo, a sua dúvida interior acabou ficando registrada no papel: a palavra “chorinho” lá está, é verdade, escrita com a sua letra; porém entre parênteses. No fundo, *Janota* continuava sendo para ele uma simples polquinha, espontânea e descontraída.

Baptista Siqueira, ao prosseguir, esclarece-nos o seguinte:

Como, porém, o assunto continuou controvertido, escreveu Nazareth um choro autêntico a que deu o nome de *Cavaquinho, porque choras*. (Edição, sem data, da Casa Carlos Gomes).⁹

Ao que parece, a escolha do “modelo” não foi suficiente. Nazareth teve que apresentar uma peça nova, para demonstrar mais uma vez a aplicação da “receita”. Comparando *Apanhei-te, cavaquinho* (de 1915) com *Cavaquinho, por que choras?* (de 1926), vemo-nos diante de peças diversas: uma polca e um tango. Talvez a presença da palavra “cavaquinho” nos dois títulos tenha servido para justificar o parentesco, numa tentativa de satisfazer aos senhores editores, ávidos por resultados pecuniários. Afinal, na sua origem, o conjunto *Choro carioca* — aquele da década de 1870, que eventualmente teria dado origem ao uso desse nome —, tinha sido formado por uma flauta, um cavaquinho (!) e dois violões.

A compreensão desse contexto faz-nos imaginar que Nazareth possa ter sido pressionado a tornar-se um compositor de “choros”; ou, pelo menos, a assumir publicamente essa condição. Afinal, a moda era essa. Ernesto Nazareth, aquele senhor meio surdo, de 63 anos (1926), continuava pobre. Havia passado oito anos sem possuir sequer um piano... Mas, no mundo dos negócios, pouco afeito a idealismos ou devaneios poéticos, continuava sendo visto como uma espécie de “galinha dos ovos de ouro”. Sempre trouxera bons lucros aos editores. Na época do *Brejeiro*, haviam até organizado uma cerimônia em sua homenagem, presenteando-lhe com

⁹ Siqueira, 1969, p. 144.



um guarda-chuva de cabo dourado. Naturalmente jamais cogitaram a possibilidade de dividir com ele os lucros advindos das sucessivas edições do *Brejeiro*. Para quê? Ele era apenas um músico; um romântico, que havia sonhado com uma carreira de virtuose, com uma viagem à Europa. Não era uma pessoa difícil como Francisca Gonzaga que, após lutar pela abolição dos escravos e da monarquia, continuava lutando; agora pelos direitos dos autores e por uma maior liberdade para a mulher no âmbito da sociedade. Ernesto Nazareth, o “rei do tango”, era uma presa muito mais fácil para os editores. Agora que o gênero “tango” estava fora de moda, por que não redirecionar toda aquela inspiração e técnica composicional para a nova moda? Era chegada a época do “choro” e as oportunidades agora estavam ligadas a esse rótulo.

Um outro compositor carioca, possuidor de talento criativo e “sentido de oportunidade” em proporções equivalentes, estava atento à direção dos ventos. Compreendendo o momento histórico que vivia, soube aproveitá-lo melhor do que qualquer outro músico da sua geração. Nascera próximo ao Largo do Machado e, na juventude, frequentara assiduamente os ambientes dos “chorões”. Chamava-se Heitor Villa-Lobos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Compositores de América — Composers of the Americas. Washington D.C.: Unión Panamericana. Secretaria General, Organización de los Estados Americanos, vol. 10: 1964.

Pequeno, Mercedes Reis (org.). *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Ernesto Nazareth (1863—1934)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963.

Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Gráf. Ed. Aurora, 1967.

Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1969.

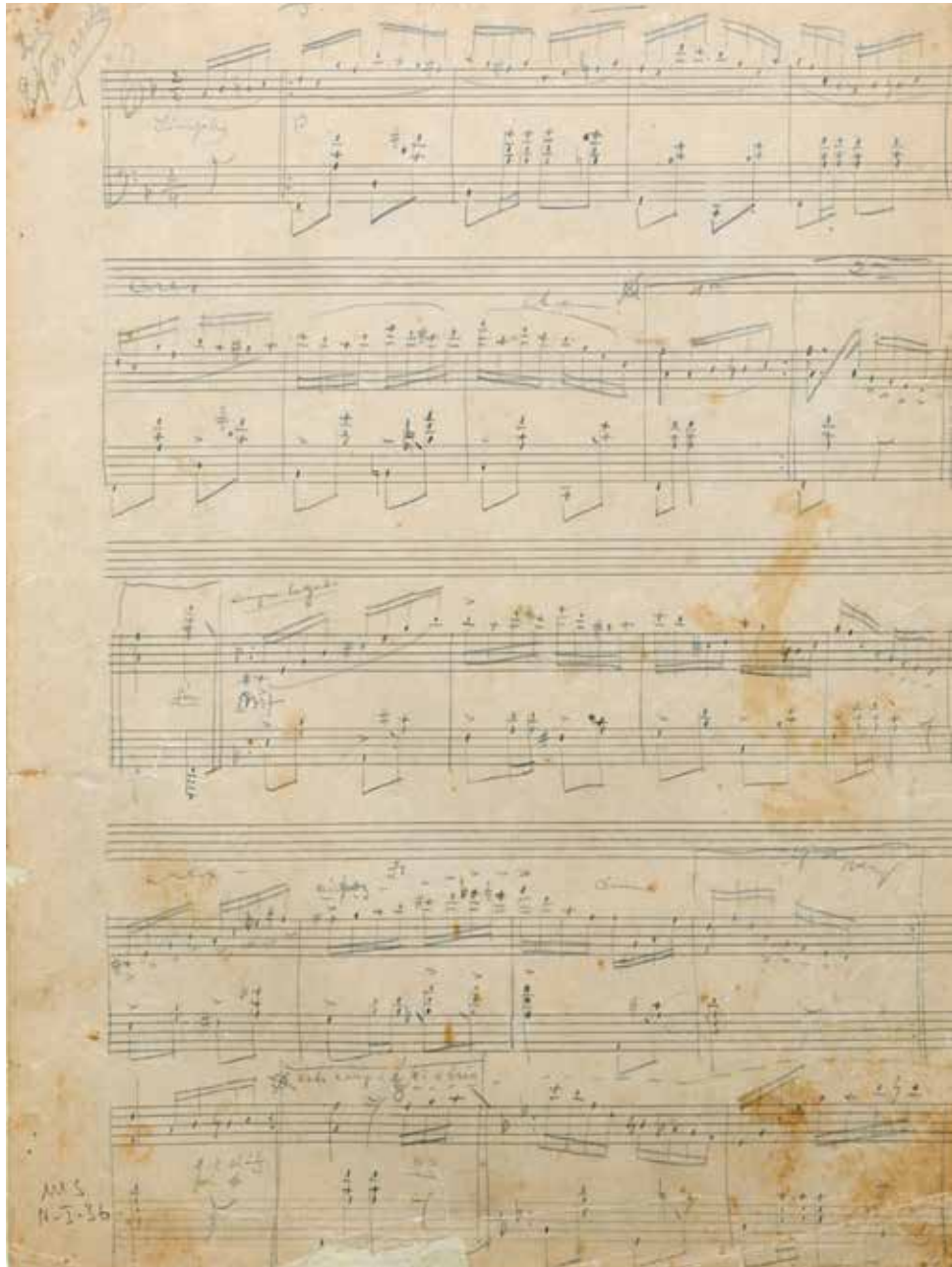
Verzoni, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UniRio, Programa de Pós-graduação em Música, 1996.

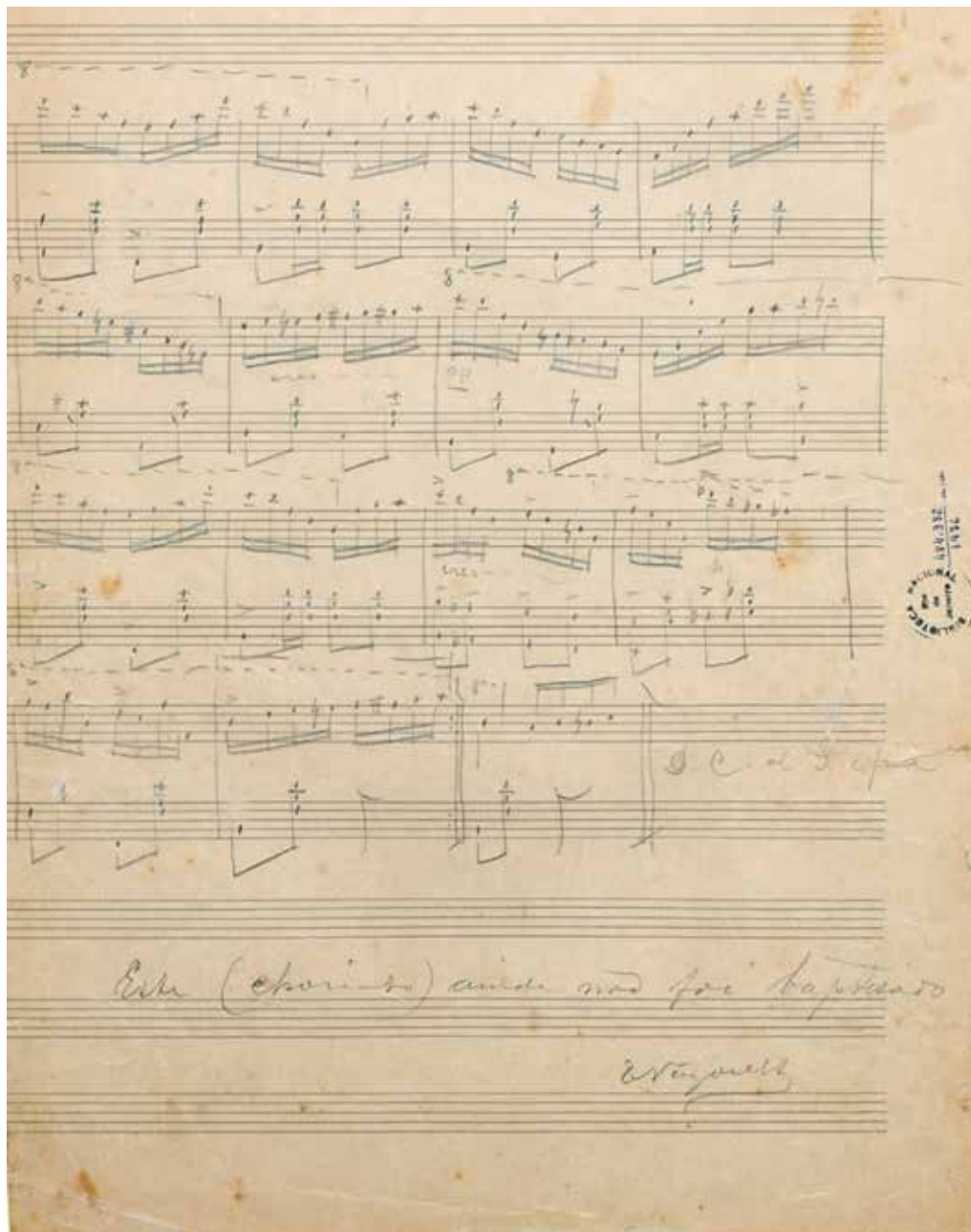
Verzoni, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UniRio, Programa de Pós-graduação em Música, 2000.

MARCELO OLIVEIRA VERZONI é professor adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e possui os seguintes títulos acadêmicos: Bacharel (piano solo, 1986) e Especialista (música de câmara, 1988) pela Universidade de Colônia, Alemanha; Mestre em Música Brasileira (1996) e Doutor em Música (2000) pela UniRio, Rio de Janeiro. De 2003 a 2008 coordenou o Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, onde tem orientado dissertações de Mestrado e projetos pós-doutorais. É pianista de circulação internacional, com apresentações realizadas em diversos países (Estados Unidos, Suécia, Finlândia, Inglaterra e Alemanha, entre outros). Seus CDs de piano solo (*O piano brasileiro I e II*, *O piano carioca* e *Piano clássico em Mangueira*) são distribuídos em toda a Europa, nos Estados Unidos e no Japão.



ANEXO I





Ernesto Nazareth, *Janota*, ms. aut., p. 2. BNRJ: MS N-I-36. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – BNDigital MAS484382.



ANEXO II

*Dedicado a minha prima
 Stacy Nazareth Montiel*
f *Cavaquinho, por que Choras?* *1*
Ernesto Nazareth

Choro brasileiro

gracioso

Fin

Allegretto

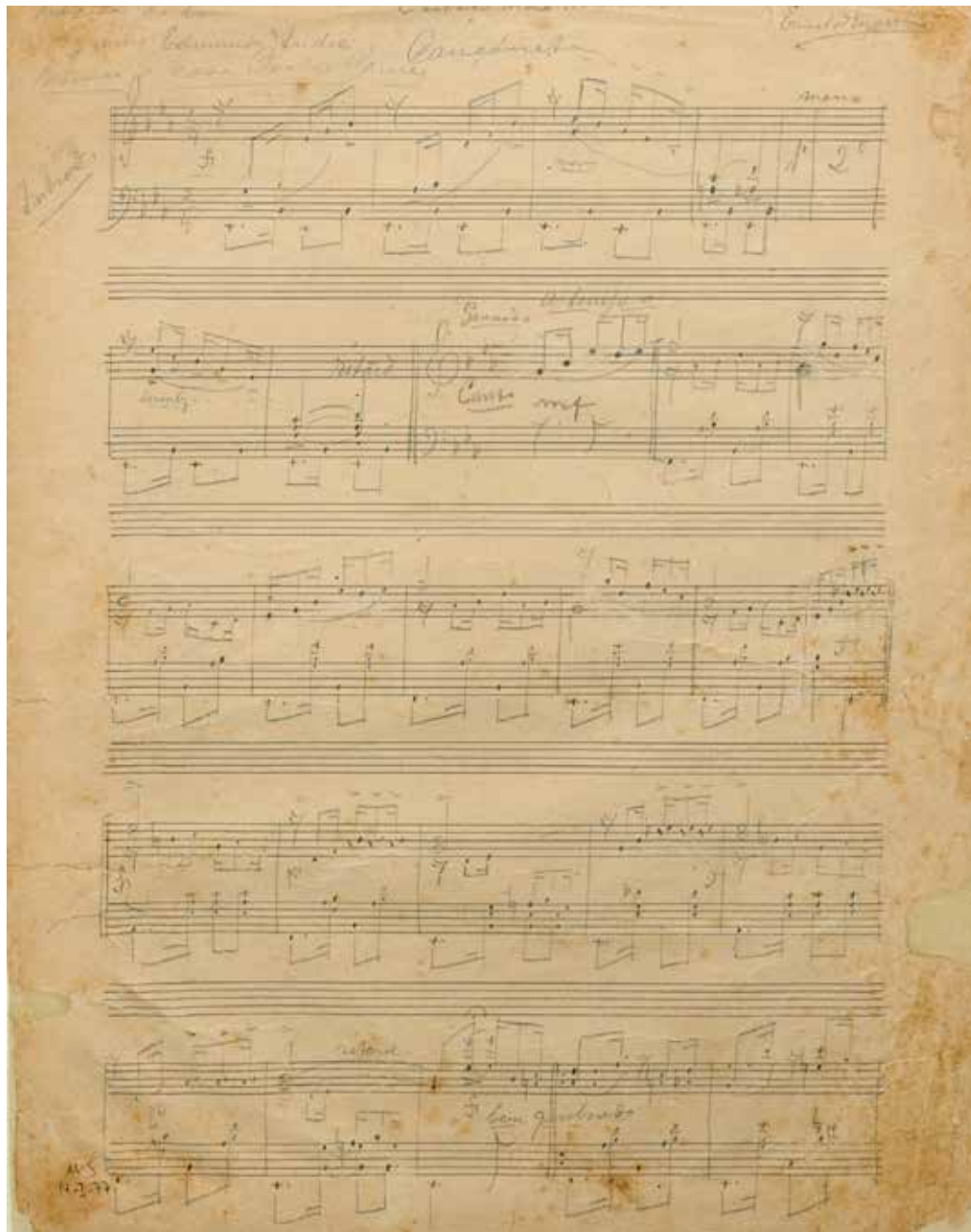
fin

MS N. J. 9

O acompanhamento é sempre em a cleve de



ANEXO III



Ernesto Nazareth, *Feitiço não mata*, ms. aut., p. 1. BNRJ: MS N-I-77. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – BNDigital MAS 484588.



Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e “work in progress”*

Manoel Aranha Corrêa do Lago**

Resumo

Nos anos 1930 e 1940 Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que têm a peculiaridade de terem sido construídas com base na reutilização ou “re-composição” de obras anteriores, podendo-se destacar o *Quarteto de cordas nº 5*, os balés *Caixinha de Boas Festas* e *Uirapuru*, as 2ª e 3ª Suintes do *Descobrimento do Brasil*, assim como algumas das primeiras *Bachianas Brasileiras*. O lugar ocupado por procedimentos de “work in progress” ajudam a melhor entender o processo de elaboração dessas obras, assim como a evolução de Villa-Lobos num importante momento de reorientação composicional.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – nacionalismo musical – Heitor Villa-Lobos – processos composicionais.

Abstract

During the 1930s and 1940s, Villa-Lobos wrote a number of works that have the peculiarity of having its construction based on the reuse or recomposition of previous works – particularly the *String Quartet N°5*, the ballets *Caixinha de Boas Festas* and *Uirapuru*, the Suites N°2 and N°3 of *Descobrimento do Brasil*, and some of the first *Bachianas Brasileiras*. The place occupied by procedures of “work in progress” help to better understand the development process of these works, as well as the evolution of Villa-Lobos at an important compositional turning point.

Keywords

Brazilian music – 20th century – musical nationalism – Heitor Villa-Lobos – compositional process.

* Este artigo é uma versão ampliada e atualizada do trabalho “Apontamentos sobre transcrições e ‘works in progress’ de Villa-Lobos nos anos 30 e 40”, apresentado no II Simpósio Villa-Lobos “Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos”, Universidade de São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012, e publicada nos respectivos Anais, p. 18-30, sob a organização de Paulo de Tarso Salles, a quem o autor e a editora agradecem a autorização.

O autor gostaria de agradecer aos seguintes colegas, pelas preciosas contribuições: à professora Flávia Camargo Toni por ter sugerido o conceito de *work in progress* para um melhor entendimento da abordagem composicional de Villa-Lobos em algumas obras dos anos 1930; ao professor Sérgio Barbosa por ter revelado a existência do manuscrito inédito da versão para canto e orquestra de cordas de “Itabaiana”, que se encontra no Museu Villa-Lobos; ao professor João Vidal pela oportunidade de discutir as *Bachianas* no contexto do Seminário “Rio de Janeiro-Alemanha - relações musicais”, por ele organizado em Setembro 2015; ao Museu Villa-Lobos pelo auxílio durante a pesquisa, e autorizações de reprodução; e sobretudo à professora Maria Alice Volpe pelas inúmeras trocas de ideias e importantes sugestões, que me permitiram aprofundar a reflexão sobre esse período da atividade composicional de Villa-Lobos.

** Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mano@valorcafe.com.br.

Artigo recebido em 29 de abril de 2014 e aprovado em 10 de junho de 2014.



Nos anos 1930 e 1940 Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que se apresentam, por um lado, com as características de *works in progress* (notadamente o *Guia Prático* e a série das *Bachianas Brasileiras*) e, por outro, com a peculiaridade de se utilizarem amplamente de transcrições e/ou “re-composições” de obras dos anos 1910 e 1920, o que parece denotar um momento de pausa, no limiar de uma fase de reorientação composicional, marcada por um olhar retrospectivo, e de reavaliação de sua obra passada.

Quando Heitor Villa-Lobos retorna ao Brasil em 1930, após sua segunda estada parisiense (1927-30), ele já era reconhecido internacionalmente como uma das principais personalidades da música contemporânea¹: não sendo ainda o internacionalmente célebre “compositor das *Bachianas*”, ele já tinha a seu ativo obras consagradas como a *Prole do Bebê*, o *Rudepoema*, o *Noneto* e boa parte da monumental série dos *Choros*.

Os anos 1930 representariam, para Villa-Lobos, um importante ponto de inflexão em sua atividade composicional, até então de uma intensidade extraordinária². No período 1932-36 observa-se de fato uma redução abrupta no seu ritmo de produção, a qual foi então quase que inteiramente redirecionada à confecção de material didático para a SEMA, no espírito da “música funcional” (*Gebrauchsmusik*) praticada por seus contemporâneos Hindemith, Orff e Kodály. O comentário abaixo de Luiz Heitor reflete a percepção, então corrente, quanto a essa longa “abstinência” composicional, em favor da atividade pedagógica:

Mas a verdade é que esse Villa-Lobos pedagogo, tão popular, com o seu blusão vermelho de dirigir as concentrações orfeônicas, fez emudecer, quase, o Villa-Lobos compositor, cuja produção torrencial, numericamente não encontrava parêntese, até 1932, ano de seu estabelecimento no Rio, na obra de nenhum músico contemporâneo. Foi isso um bem? Foi isso um mal? O gênio tem pré-ciências misteriosas que não nos é dado a oscultar. Consignemos, apenas, que depois desse largo período em que sua produção se limitou a obras didáticas ou orfeônicas (chamando assim a produção não é meu intuito diminuí-la artisticamente, mas, apenas, indicar a sua destinação; na verdade é maravilhoso o refinamento artístico dessas pecinhas de forma tão simples), Villa-Lobos parece querer regressar, nesse momento, à criação de obras de largo fôlego.³

¹ Um exemplo significativo foi o da mais prestigiosa revista francesa, a *Revue Musicale* de Henri Prunière, dedicar-lhe um número em 1929, com numerosos artigos sobre o compositor e sua obra.

² Além da série dos *Choros*, sua produção entre 1912 e 1930 já incluía uma ópera, um oratório, quatro sinfonias e diversos poemas sinfônicos; uma vasta obra de câmara compreendendo quatro quartetos de cordas, trios, sonatas, diversas obras vocais e grandes ciclos para piano.

³ Azevedo, 1950, p. 382-3, cap. “A Música no Brasil de 1930 a 1940”. Nesse mesmo texto, o autor comenta: “Ligado ao definitivo estabelecimento do compositor Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, depois de suas peregrinações pela Europa e



Somente a partir de 1937-38 é que a sua produção gradualmente retomaria o ritmo anterior, e os anos 1940 se tornariam extremamente produtivos, com a conclusão da série das *Bachianas Brasileiras*, as versões finais dos *Choros* nº 6, nº 9 e nº 11, a composição do *Mandú-Çarará* e a retomada dos ciclos das sinfonias e quartetos de cordas.

Esse “interregno criativo” dos anos 1930, durante o qual Villa-Lobos praticamente interrompeu, até 1937, a composição de obras novas concebidas para orquestra⁴, parece particularmente importante, no processo de mutação do compositor dos *Choros* no compositor das *Bachianas*⁵. De fato, entre a composição do *Momoprecoce*⁶ (1929) e de *Magdalena* (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas. Esse fato – que não é novo na História da Música, com exemplos notórios nas obras de Haendel, Bach ou Mozart – já havia sido identificado nos anos 1940 por Lisa Peppercorn⁷, notadamente no caso da suíte do *Descobrimento do Brasil* e das *Bachianas* nº 2 e nº 4. Nesse texto, serão examinados algumas dessas “re-composições” realizadas nos anos 1930 e 1940 – notadamente o *Quarteto de Cordas* nº 5 (1931), *Caixinha de Boas Festas* (1932)⁸, as 2ª e 3ª suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Magdalena* (1947)⁹ – assim como os primórdios da série das *Bachianas Brasileiras*, cujo processo de gestação e gradual ordenamento apresenta algumas afinidades com o processo de elaboração daquelas obras.

tentativa de fixação em São Paulo, vamos encontrar outro aspecto novo da vida musical brasileira no decênio 1930-1940; o cultivo do canto coral e a intensa e agudíssima organização pedagógica destinada à iniciação musical da infância escolar, compreendendo a seleção dos elementos dotados de aptidões específicas. [...] Foi Villa-Lobos que pôs em moda o canto coletivo, fundando o seu Orfeão dos Professores, de maravilhosa eficiência técnica e produzindo enorme série de composições, em que os efeitos contidos com a voz humana atingem limites extremos que só a incomparável maestria desse homem de gênio poderia conceber. Os catálogos de nossas editoras musicais, que até então desconheciam, por completo, o repertório coral, passam a mencionar uma enorme produção, assinada por todos nossos compositores, com especialidade Barroso Neto, Mignone e Lorenzo Fernandes. Fundaram-se outros grupos corais, no Rio e nos estados, muito contribuindo para esse movimento salutar a propagação dos métodos de iniciação musical pela primeira vez aplicados nas escolas do Distrito Federal”.

⁴ Uma exceção parece ser o poema sinfônico *Papagaio de moleque*, datado de 1932, ano do qual é datada a transcrição para orquestra do *Rudepoema*.

⁵ Ver Tacuchian (2009); o clássico Mariz (1949), com as importantes revisões e ampliações de suas sucessivas edições; e a importante reinterpretação de Guérios (2003).

⁶ Essa obra escrita em 1929, transforma a coleção para piano *Carnaval das crianças* (1919) numa obra para piano e orquestra na qual a parte solista, com poucas exceções, é idêntica ao texto original. Ver Leitão (2009).

⁷ Peppercorn (1943), reproduzido em Coli (1998).

⁸ Essas duas obras foram discutidas em textos anteriores (Lago, 2003 e 2012), dos quais foram extraídas as tabelas que identificam as transcrições.

⁹ Um processo análogo foi claramente documentado e demonstrado por Humberto Amorim (2009, p. 28-31) em relação ao *Sexteto Místico*, cuja versão definitiva, publicada pela Max Eschig em 1956, é muito próxima aos esboços datados de 1917, porém difere completamente das páginas existentes de uma versão alternativa datada de 1921.



TRANSCRIÇÕES

Uma faceta marcante na produção de Villa-Lobos, na década de 1930 – além de sua quase exclusiva dedicação, no período fundador da SEMA (em 1932-36), à composição das centenas de arranjos e composições corais de caráter didático¹⁰, que viriam a constituir a *Coleção Escolar* (dentre as quais sobressaem o 1º volume do *Guia Prático* e as transcrições para coro a capella de peças do repertório clássico destinadas ao “Orfeão dos Professores”¹¹) – é o lugar ocupado por transcrições de obras compostas nas décadas anteriores¹².

Além de algumas importantes transcrições para orquestra¹³, e diversas transcrições de peças do *Guia Prático* para banda, para canto e piano (coleção *Modinhas e Canções nº 2*) e para orquestra (*Saudade da Juventude*)¹⁴, sobressaem verdadeiras **novas composições**, tendo como especificidade a reunião de obras compostas em períodos diversos. Examinando-se algumas dessas transcrições ou “re-composições” de Villa-Lobos, chama a atenção a presença, ao lado de obras dos anos 1920 e 1930, de obras dos anos 1910.

O *Quarteto de cordas nº 5* (1931) consiste, em três de seus quatro movimentos, de transcrições de peças de uma única coleção para piano dos anos 1920: as *Cirandinhas* (1926). O balé sinfônico *Caixinha de Boas Festas* (1932) é composto basicamente por peças de três coleções para piano dos anos 1910: *Petizada* (1912), *Brinquedo de roda* (1912) e *Carnaval das Crianças* (1919). Na música incidental para o filme de Humberto Mauro, *O Descobrimento do Brasil* (1937), peças da década de 1910 estão presentes nas três primeiras suítes: a 3ª peça da *Suíte Floral*, “Alegria na horta” para piano solo (1918), na 1ª Suíte; a *Virgem* (1913), *Lenda árabe* (1914), *Cascavel* (1917), na 2ª Suíte; *Festim pagão* (1919) e *Ualalocê* (1930), na 3ª Suíte. Na seção mediana das “Impressão Ibérica” (3ª Suíte), Villa-Lobos insere uma obra orquestral de 1918: a *Marcha religiosa nº3* (ver Quadro 1). Na opereta *Magdalena* (1947), intencionalmente um *pot-pourri* para orquestra, coro e solistas, são livremente entrelaçadas composições das décadas de 1910 (*Ibericárabe*, *Izath*), 1920 (*Cirandas* e *Choros nº 11*) e 1930 (*Guia Prático*, *Valsa da Dor*, *Impressões Seresteiras*). A peça para piano *Ibericárabe* (1914)¹⁵ torna-se a “Emerald song” para canto e orquestra; enquanto a “Dança do amor” do

¹⁰ Destinados à prática do canto orfeônico na rede de escolas públicas do antigo Distrito Federal.

¹¹ Peças para teclado do repertório clássico-romântico (Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin e Rachmaninov), assim como de compositores brasileiros (Homero Barreto, Glauco Velasquez, Alberto Nepomuceno, Furio Franceschini).

¹² Em artigo de 1943 – no qual identificou as numerosas inconsistências de datação existentes nas catalogações então correntes da obra de Villa-Lobos – Lisa Peppercorn desenvolveu uma crítica severa à reutilização, com novos títulos, de obras mais antigas pelo compositor. Nesse texto Peppercorn sinalizava, no *Descobrimento do Brasil*, a origem – na década de 1910 – dos movimentos “Alegria”, “Adagio Sentimental” e “Cascavel” nas Suítes nº 1 a nº 3, notando igualmente que as versões orquestrais das *Bachianas* nº 2 e nº 4 incorporavam peças para canto e violoncelo, e para piano solo, escritas no início da década de 1930.

¹³ *Rudepoema* (1932), 2ª e 3ª Suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Bachianas Brasileiras nº 2* e nº 4 (1938).

¹⁴ Villa-Lobos, *Guia Prático*, edição crítica de Lago & Barbosa & Barboza (2009).

¹⁵ Descrita na partitura (Casa Arthur Napoleão), como uma “redução para piano do 2º movimento da *Suite oriental*” (obra não localizada).



2º ato da ópera *Izath* (1914) dá início à cena “The forbidden orchid” (entrelaçada à 2ª seção da *Valsa da Dor* e à seção 55 do *Choros nº 11*) (ver Quadro 2).

Uma observação suplementar a respeito do fato dos trabalhos orquestrais de Villa-Lobos, nos anos 1930, estarem menos direcionados a obras novas do que à reelaboração de obras anteriores, parece se aplicar ao caso do poema sinfônico *Tédio da alvorada* (1916), cuja transformação no *Uirapuru*, em 1934¹⁶, foi dissecada por Luiz Fernando Vallim Lopes, Paulo de Tarso Salles e Maria Alice Volpe¹⁷, processo que provavelmente fornece a chave para a compreensão da transformação de *Myremis*¹⁸ (1917) em *Amazonas*¹⁹ em 1929. Por outro lado, corresponde a esse período – principalmente no início dos anos 1940 – a conclusão de alguns *Choros*.

Nesse sentido, parece particularmente convincente e fecunda a sugestão de Guilherme Bernstein Seixas²⁰ de que uma melhor cronologia das obras de Villa-Lobos poderia ser obtida, por um lado, através do critério das características estilísticas, e, por outro, utilizando como *proxy* da data de conclusão das obras, as de suas primeiras audições:

A análise dos padrões texturais dessas obras revela que, dentro do quadro de uma evolução estilística, especialmente os *Choros nº 6*, *9* e *11*, talvez fizessem mais sentido se situados após, e não antes, das *Bachianas*. Enquanto *Amazonas* e *Uirapuru*, por seu lado, talvez parecessem mais bem colocados se compostos pelo menos após as experimentações dos primeiros choros.²¹

[...]

Ao se observar as datas de estreia dos *Choros* podemos agrupá-los em dois conjuntos: aqueles apresentados em primeira audição nos anos 1920 (segunda metade da década) e aqueles nos anos 1940 (primeira metade).²²

Esse critério se aplica particularmente bem às versões finais dos *Choros nº 6*, *9* e *11*, cujas primeiras audições mundiais só ocorreram em 1942²³, notadamente no caso dos *Choros nº 6*, cujo atual efetivo orquestral, de grandes proporções,

¹⁶ A última página do manuscrito autógrafo do *Uirapuru* (acervo do Museu Villa-Lobos) indica: “Fim, Rio 1917, reformado em 1934”.

¹⁷ Ver Lopes (2002), Salles (2005) e Volpe (2011) sobre o *Uirapuru*.

¹⁸ São numerosos os programas de concerto assinalando, entre 1918 e 1925, a execução de *Myremis* no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por sua vez, Mário de Andrade, admirador de *Amazonas*, refere-se a ela como “a remanipulação do *Amazonas*”, como assinalado por Salles (2009, p. 27).

¹⁹ A demonstração cabal da vinculação entre *Amazonas* e *Myremis* foi dada por Salles (2009) em análise da primeira página do esboço manuscrito de *Myremis* (acervo do Museu Villa-Lobos), que se inicia pelas notas MI-RE-MI(MI).

²⁰ Bernstein (2009).

²¹ Bernstein (2009, p. 21).

²² Bernstein (2014, p. 96).

²³ Ver programas de concerto “Festival Villa-Lobos” 15 e 18 de julho 1942, Teatro Municipal Rio de Janeiro.



não condiz com a descrição ditada por Villa-Lobos a Suzanne Demarquez, em seu estudo de 1929 sobre o compositor para a *Revue Musicale*²⁴, de que o *Choros nº 6* era escrito para: “um curioso conjunto constituído por clarineta, trompete, bombardino e violão”.

Em relação aos *Choros nº 11*, é também consistente com a afirmação de Lisa Peppercorn de que a obra teria sido recomposta de memória²⁵, nos anos 1940, quando se compara a partitura atual com a única página conhecida do manuscrito autógrafo de 1928 (reproduzido em *facsimile* no estudo de Demarquez na *Musique -Revue* sobre os *Choros*²⁶): na marcação de ensaio 43 da partitura, a parte solista do piano coincide nas duas versões, porém podem ser observadas diferenças na realização orquestral²⁷.

As Bachianas Brasileiras: um caso de “work in progress”

A gênese da série das *Bachianas Brasileiras* (ver Quadro 3) parece ter se dado através de um processo gradual de amadurecimento e, adequadamente, Costa Palma e Brito Chaves Jr²⁸ tratam como um conjunto – senão como um espelho das nove obras da série – as numerosas transcrições que Villa-Lobos realizou de obras de Bach entre 1930 e 1941.

Em 1930-1, e por ocasião da célebre Excursão Artística que realizou (com os pianistas Antonietta Rudge e Souza Lima) no interior paulista, Villa-Lobos escreveu transcrições para piano e violoncelo, de prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado*, ao mesmo tempo em que compôs novas obras – peças isoladas para piano solo, e para piano e violoncelo – que seriam incorporadas, bem mais tarde, às *Bachianas Brasileiras nº 2* e *nº 4*. Entre 1932 e 1937, esses prelúdios e fugas seriam transcritos para coro a capella, destinados ao repertório do “Orfeão dos Professores” da SEMA²⁹. Em 1938, Villa-Lobos realizaria a transcrição, para orquestra, de três grandes obras para órgão de Bach: *Fantasia e Fuga nº 6*, *Prelúdio e Fuga nº 6*, e *Tocata e Fuga nº 3*: nesse mesmo ano, ocorreria a primeira audição mundial (em suas versões integrais) das *Bachianas Brasileiras nº 1* e *nº 2*, e Villa-Lobos anunciaria pela primeira vez, na sua acepção atual, o seu projeto das “Bachianas”, entendido como uma série de

²⁴Demarquez (1929a).

²⁵Peppercorn (1943) apud Coli (1998): “In Paris in 1928, for example, he [Villa-Lobos] planned to write a piece for piano and orchestra which he called *Choros 11*. A few sketches were about all he jotted down. Yet, twelve years later when his friend Arthur Rubinstein happened to be in Rio de Janeiro and asked the composer to write him a piece for piano and orchestra, Villa-Lobos set to work saying that he had only to rewrite *Choros 11*, since the complete score had been lost after his return from Europe. The fact is, however, that the composition had probably taken shape in his mind in Paris that year, but for some reason only a few sketches were actually put in paper. This is sufficient for him to say that the composition was written, because he feels he can rely on his memory no matter how much time may pass between the spiritual conception and the writing down of his idea. Villa-Lobos calls this re-writing a work.”

²⁶Demarquez (1929b).

²⁷“Villa-Lobos I”, artigo de Mário de Andrade publicado no *Mundo Musical*, 25 de janeiro de 1945, reproduzido e comentado em Coli (1998, p. 169-70).

²⁸Palma & Chaves (1971).

²⁹Publicados na Coleção Escolar.



suítes para formações instrumentais diferenciadas. Até então, o plural do título parecia aplicar-se a uma série de peças sob um mesmo “coletivo” (*Bachianas* tal como *Cirandas*, *Serestas* etc.) e este parece ter sido, ainda em 1938, o entendimento de Mário de Andrade, presente à primeira audição (integral) da *Bachianas nº 1* – naquele momento, apenas *Bachianas Brasileiras*, sem numeração.³⁰

Enquanto em 1938 as *Bachianas* permaneciam sem ordenamento definido, fica evidenciado que em 1939 as *Bachianas nº 1*, *nº 2* e *nº 5* (Ária/ cantilena) já haviam adquirido sua numeração atual, aparecendo com suas denominações definitivas por ocasião da gravação dos discos³¹ destinados ao Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Nova Iorque.

GÊNESE DAS PRIMEIRAS BACHIANAS BRASILEIRAS

Alguns programas de concerto, realizados no Rio de Janeiro entre 1932 e 1938, e centrados sobre a *Bachianas Brasileiras nº 1*, fornecem informações preciosas³² sobre o lento processo de gestação da série:

Bachianas Brasileiras nº 1

Em 1932, a estreia parcial da obra³³, nos “Concertos Burle Marx”³⁴, apresentou os movimentos “Prelúdio/Modinha” e “Fuga/Conversa” – seus atuais 2º e 3º movimentos – por uma formação mista de violoncelos e violas (substituindo a 1ª estante dos violoncelos)³⁵, fórmula que seria repetida em 1936³⁶.

Em 1938, as notas explicativas do programa do concerto de 13 de novembro de 1938, na “Casa d’Italia”, informam sobre a conclusão recente da composição da “Embolada” (seu atual 1º movimento) e que se tratava, portanto, não somente da

³⁰ Presente à primeira audição da obra, Mário de Andrade declara: “A. S. P. M. S. [Sociedade Propagadora de Músicas Sinfônica e de Câmara] acaba de apresentar em audição integral as *Bachianas* de Villa Lobos [...] evocando o nome de João Sebastião Bach para denominar esta sua composição, que é das mais recentes. [...] A obra divide-se em 3 peças distintas seguindo o corte da sonata: presto inicial (embolada), um andante largo central (modinha) e uma “Conversa” em andamento rápido para acabar. [...] na “Modinha”, Villa Lobos criou uma melodia de andamento largo de extraordinária beleza. Estamos sem dúvida há muitas léguas da nossa modinha e por certo muito afastados também de Bach. Apesar de uma única audição, tive a ideia de que se tratava de uma das mais importantes obras de Villa-Lobos de sua fase atual”. (*O Estado de S. Paulo*, 23 de novembro de 1938, reproduzido em *Música, doce música* (1963, p. 273-277).

³¹ Discos com as numerações Odeon 94-97 (*Bachianas nº 1*), Odeon 98-103 (*Bachianas nº 2*), Odeon 104-5 (“Ária” da *Bachianas nº 5*) gravados pela Orquestra do Sindicato do Rio de Janeiro, sob a regência de Villa-Lobos.

³² Notas explicativas (redigidas sob a orientação do próprio compositor) contidas em programas de concertos, realizados no Rio de Janeiro, sob a regência de Villa-Lobos nos anos 1930: 12 de setembro 1932 e 13 de dezembro de 1936, ambos no Teatro Municipal, e 13/11/1938 na Casa d’Italia.

³³ Ainda que a concepção original da obra possa ter-se dado em 1930, conforme a indicação do Catálogo, o programa do concerto de estreia no Rio de Janeiro é explícito quanto a obra ter sido “escrita especialmente para Burle Marx e sua Orquestra Filarmônica” – orquestra cujas atividades só haviam se iniciado em maio de 1931 – o que sugere uma finalização de sua composição, pelo menos em sua versão definitiva para “orquestra de violoncelos”, próxima à data do concerto, em 1932.

³⁴ Concerto realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1932, “6º concerto de assinatura” da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, orquestra fundada e dirigida por Walter Burle Marx, de 1931 a 1934, no qual o referido maestro regeu diversas obras – entre as quais, em primeira audição brasileira, o *Concerto em Sol* de Ravel, com a pianista Marguerite Long – e convidou Villa-Lobos para reger a estreia das “*Bachianas Brasileiras*”.

³⁵ O programa de 1932 indica “para orquestra de violoncelos, e violas *ad libitum*”.

³⁶ Ver programa do concerto realizado em 13 de dezembro de 1936, sob a regência do autor no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



primeira audição mundial integral da obra (em seu formato atual em 3 movimentos), como também por uma “orquestra de violoncelos” (e não mais violoncelos e violas)³⁷.

Bachianas Brasileiras nº 2

Os movimentos que atualmente constituem a *Bachianas Brasileiras* nº 2 foram compostos à época da estada de quase dois anos de Villa-Lobos em São Paulo, e foram escritos, originalmente, como peças individuais: a) para piano e violoncelo: “Canto do Capadócio”, “Canto da nossa terra” e “Trenzinho Caipira”; e b) piano solo: “Lembrança do sertão”³⁸.

É interessante notar que em correspondência com o seu editor francês, revelada por Gérald Hugon³⁹, Villa-Lobos pretendia (setembro de 1934) reunir as três peças para piano e violoncelo (que mais tarde se tornariam os movimentos 1º, 2º e 4º da *Bachianas* nº 2)⁴⁰ em uma suíte “regional” em três movimentos, sob o título *Suite Typique Brésilienne*, destinando a peça “Lembrança do Sertão” (futuramente o 3º movimento da *Bachianas* nº 2) a uma coleção para piano solo formada por três peças (entre as quais figuraria o “Miudinho”, futuro 4º movimento da *Bachianas Brasileiras* nº 4). Nessa mesma correspondência – na qual listava as obras que havia escrito desde sua partida da França, em 1930, e que oferecia à Max Eschig⁴¹ para publicação – a denominação “Bachianas Brasileiras” permanece exclusivamente reservada à atual *Bachianas* nº 1 (referida por ele como *Bachianas brésiliennes, suite pour orchestre de violoncelle*), apesar de já estarem compostos (em suas versões originais para piano e violoncelo e piano solo) todos os quatro movimentos que futuramente constituiriam a *Bachianas* nº 2.

Tal entendimento permaneceria pelo menos até o final de 1936, como atestam as notas explicativas do concerto realizado por Villa-Lobos em 13/XII no Teatro Municipal, concerto no qual a *Bachianas* nº 1 voltou a ser apresentada em formato idêntico ao da estreia em 1932: em dois movimentos, e na formação mista de violoncelos e violas. São as notas do programa do concerto de 31/XI/1938⁴² que anunciam a estreia em setembro daquele ano, no 6º Festival Internacional de Veneza sob a regência de Dimitri Mitropoulos⁴³, da *Bachianas* nº 2, tal como a conhecemos hoje.

Pode-se, portanto, deduzir que somente em 1937-8, terá tomado corpo, progressivamente, a ideia de orquestrar os atuais quatro movimentos, compostos entre 1930-

³⁷ Essa primeira audição integral está assinalada em Nobrega (1975) e Peppercorn (1991).

³⁸ Sendo, portanto, equivocada (uma inversão cronológica) sua classificação como “reduções” para piano e violoncelo, e piano solo, no Catálogo (Museu Villa-Lobos, 1989, p. 41, 123 e 139).

³⁹ Cf. Hugon (2001).

⁴⁰ Carta de Villa-Lobos, datada 26 de setembro de 1934, a Eugène Coools, na época dirigente da editora Max Eschig, citada por Hugon (2001).

⁴¹ A Max Eschig não adicionaria novas obras a seu catálogo de Villa-Lobos, na década de 1930, e as obras oferecidas na carta de 26 de setembro de 1934 acabaram sendo editadas nos EUA nos anos 1940, principalmente pela American Music Publishers.

⁴² Concerto realizado no Rio de Janeiro em 13/11/1938, na Casa D’Italia, orquestra de 8 violoncelos sob a regência do autor.

⁴³ Nobrega (1971) e alguns catálogos da obra de Villa-Lobos contêm a informação equivocada de que o compositor Alfredo Casella, na realidade organizador da Bienal de Veneza, teria sido o regente.



31⁴⁴, e de reuni-los na forma de uma suíte “barroca” (quando só então adquiriram suas correspondentes denominações “barrocas” de Prelúdio, Ária, Dança e Tocata).

É interessante notar que a solução formal da “suíte barroca”, à qual Villa-Lobos chegou gradualmente, e que se cristalizou somente ao final da década de 1930, estava de certa forma “no ar”, e não apenas no contexto internacional de um *zeitgeist* “neoclássico”: ela coincide de forma impressionante com a reflexão feita dez anos antes por Mário de Andrade, no *Ensaio*, no qual justamente sugeria o corte da suíte como uma opção de organização formal capaz de conferir unidade a obras de compositores brasileiros abordando danças e gêneros populares. Outra ideia, implícita na sugestão de Mário, também coincide com uma das principais características das *Bachianas*: os títulos duplos (por “pares” barroco/ popular brasileiro), tais como “Preludio/Ponteio” (*Bachianas* nº 3 e nº 7)”, Tocata/ Catira batida” (*Bachianas* nº 8), “Giga /Quadrilha caipira” (*Bachianas* nº 7), “Aria/Modinha” (*Bachianas* nº 3 e nº 8) etc.

No *Ensaio*, Mário fornece o seguinte exemplo de uma “suíte imaginária”:

Imagine-se, por exemplo, uma Suíte:

- 1 – *Ponteio* (**prelúdio** em qualquer métrica ou movimento);
- 2 – *Cateretê* (binário rápido);
- 3 – *Coco* (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de **sarabanda**);
- 4 – *Moda ou Modinha* (em ternário ou quaternário) substitutivo da **Ária** antiga);
- 5 – *Cururú* (para utilização de motivo ameríndio, (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6 – *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).

Suítes assim, dentro da preferência ou inspiração individual, a gente pode criar numerosíssimas. (Andrade, [1928]1972, p. 68-69)

Ao examinar em conjunto a série das nove *Bachianas Brasileiras*, Gerard Béhague assim sintetiza a adoção da “suíte barroca”, enquanto solução formal:

[As *Bachianas*] são concebidas formalmente como suítes conforme a acepção barroca de uma sequência de movimentos de dança, seja em dois (nº 5, nº 6 e nº 9), três (nº 1) ou quatro movimentos (nº 2, nº 3, nº 4, nº 7 e nº 8). [...] Quanto à discussão de se, nas *Bachianas*, prevalece a tendência neoclássica ou a do nacionalismo musical, esta permanece apenas uma questão de ênfase seletiva. (Béhague, 1994, p. 106 e 110)

⁴⁴ Através do testemunho de Antonio Chechin Filho, que acompanhou a “Excursão Artística”, realizada em 1931 no interior de São Paulo, e que descreve as circunstâncias da composição do “Trenzinho Caipira” no trajeto Bauru-Matão, podemos datar sua composição em novembro de 1931.



“Itabaiana” e Bachianas Brasileiras nº 4 e nº 5

As notas do programa de concerto da Casa d’Italia (novembro de 1938) anunciam que a denominação “Bachianas” – desde 1932 reservada aos movimentos da atual *Bachianas nº 1* – se aplicaria igualmente a duas outras obras: a atual *Bachianas nº 2* (que havia sido estreada dois meses antes) e a uma 3ª “Bachiana para canto e orquestra de câmara”, que – apesar de sua destinação vocal – não parece corresponder à “Ária/Cantilena” da *Bachianas Brasileiras nº 5*, seja pela data posterior de composição (1939) desta última, seja pela formatação instrumental (“orquestra de violoncelos” e não “orquestra de câmara”).

Uma hipótese que pode ser aventada é relacionada à peça inédita “Itabaiana” – datada de 1935 e com o intrigante subtítulo “Bachiana” – escrita para canto e cordas (quinteto de arcos e harpa), da qual existem dois manuscritos⁴⁵ (de copista) no Museu Villa-Lobos, que utiliza a melodia “Oh mana deixa eu ir” – colhida por Gazzi de Sá, também conhecida como “Caicó” e “Itabaiana” – e que Villa-Lobos viria a utilizar posteriormente, dando-lhe outras soluções harmônicas, no seu 3º movimento (Ária/Cantiga) da *Bachianas nº 4*. Além da própria relação com a constituição gradativa da série, implícita no subtítulo “Bachiana”, esses documentos parecem sugerir dois caminhos “complementares” na identificação do processo de *work in progress*: em relação à *Bachianas nº 5*, a de uma primeira “tentativa” (textural) de escrita para canto e cordas em pizzicato; e em relação à (futura) *Bachianas nº 4*, a posterior incorporação da mesma melodia, “Oh mana deixa eu ir” (utilizada no seu 3º movimento), porém com um novo (e harmonicamente mais rico) “arranjo”.

Existe igualmente, no Museu Villa-Lobos, uma outra versão, também inédita, com o mesmo título “Itabaiana”⁴⁶, para piano solo (e/ou “canto com piano, ou conjunto instrumental”), que sugere uma possibilidade intermediária, pois sua harmonização já é idêntica à da Ária da *Bachianas nº 4*, sem conter, entretanto, sua seção central: a do atual 3º movimento (“Ária/Cantiga”) da *Bachianas nº 4* ter sido inicialmente pensado como peça individual (sob o título “Itabaiana”), por assim figurar – juntamente com outras peças para piano solo de Villa-Lobos em estreia mundial – em recital de José Vieira Brandão ao final de 1939⁴⁷.

Quando a *Bachianas nº 4* assumiu sua forma definitiva, em 1941, Villa-Lobos adicionou às duas peças pré-existentes para piano solo (“Miudinho” e “Itabaiana” metamorfoseada em “Ária/Cantiga”), os atuais dois primeiros movimentos (“Prelúdio” e “Coral”) e – conforme o modelo adotado para as *Bachianas nº 2* – reunindo-os em forma de suíte, que teve sua estreia em versão orquestral em 1942.

⁴⁵ MVL 1998.21.0011 e MVL P.231.2.6, respectivamente.

⁴⁶ Nesse terceiro manuscrito (MVL-P.231.1.4), também datado de 1935, a sinalização “para canto com piano, ou conjunto instrumental, ou piano solo”, típica do *Guia prático* (que contém outras melodias colhidas por Gazzi de Sá), sugere a possibilidade de ter sido esta sua destinação inicial.

⁴⁷ Crítica de Andrade Muricy (1946, p. 249) sobre o recital de José Vieira Brandão, realizado em 27 de novembro de 1939, descreveu a peça como “uma evocação larga e penetrante, como um noturno contemplativo das plagas brasileiras”.



Bachianas Brasileiras nº 3 e nº 6

Nas notas de programa do concerto de novembro 1938 a série completa das *Bachianas* era descrita como constituída unicamente por três obras, com formações correspondendo, grosso modo, às das atuais *Bachianas nº 2, nº 3 e nº 5* (com um ordenamento diferente do atual, a *Bachianas nº 2* aparecendo em primeiro lugar e a *Bachianas nº 1* em terceiro):

A série completa é a seguinte:

- I. A Bachiana Brasileira para orquestra de câmara [sic] executada com grande sucesso no VI Festival de Música contemporânea de Veneza.
- II. *Bachianas Brasileiras* para canto e orquestra de câmara [sic].
- III. *Bachianas Brasileiras* para orquestra de violoncelos⁴⁸

Esta afirmação, feita em novembro de 1938, coloca em questão a datação, neste mesmo ano, que tradicionalmente é atribuída às *Bachianas nº 3 e nº 6*, especialmente no caso da primeira que só foi estreada em 1947. Em que pese a rapidez notória do processo composicional de Villa-Lobos – que não permite excluir a possibilidade dos dois movimentos para fagote e flauta da *Bachianas nº 6* terem sido iniciados ou completados ainda em 1938 – chama a atenção o fato de Curt Lange, observador atento do compositor e de sua obra, se referir em 1942 à existência de apenas cinco *Bachianas*. Nesse mesmo estudo, é interessante observar que a *Bachianas nº 3*, para piano e orquestra, parece estar referida apenas como “uma obra ainda em projeto”, pois no relato de Lange não figura qualquer detalhamento de seus movimentos individuais – ao contrário das outras quatro *Bachianas* que apresentam, todas, as duplas denominações “barroco-brasileiras” de cada um de seus movimentos, sendo curiosamente descrita como “*Bachianas* para piano e orquestra de câmara” (sic)⁴⁹.

As *Bachianas Brasileiras* representam, portanto, um caso singular de *work in progress*, seja em relação a algumas obras individuais, seja em relação ao próprio conceito de uma “série de suítes”, o qual, só gradualmente, foi se consolidando. O primeiro caso pode ser ilustrado pela *Bachianas nº 4*, incorporando em 1939-41 o “Miudinho” de 1930, e metamorfoseando uma primeira harmonização de “Oh mana deixa eu ir” na “Ária” do 3º movimento. O segundo caso, pela adoção do próprio princípio da suíte barroca, a qual forneceu um vínculo unificador para as peças, anteriormente isoladas, que se transformaram nos movimentos das *Bachianas nº 2 e nº 4*; ou ainda a gradual transformação da ideia de uma “Bachiana para canto e cordas”, na qual o acompanhamento da voz por “orquestra de cordas” é substituído pelo formato de “orquestra de violoncelos”, a partir da experiência bem sucedida da “estreia integral”

⁴⁸ Programa de concerto, novembro de 1938.

⁴⁹ Lange (1942).



da *Bachianas nº 1* e que Villa-Lobos viria a replicar para as transcrições de prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado* em 1940-41⁵⁰.

Como corolário, impõe-se – conforme já sugerido por Bernstein (2009 e 2014) – a revisão de algumas datações tradicionais do catálogo do compositor. A exemplo do precedente do *Rudepoema*, tradicionalmente catalogado dentro de um intervalo cronológico (1921-26), seria provavelmente mais adequado datar as *Bachianas nº1* e *nº2* no intervalo 1930-38; e as *Bachianas nº 3* e *nº 6* nos intervalos 1938-45 e 1938-47, respectivamente. O mesmo critério seria aplicável a outras composições, em relação às quais está comprovado⁵¹ que as datas das primeiras versões e da finalização diferem substancialmente: *Uirapuru/Tédio da Alvorada* (1916-1934), *Amazonas/Myremis* (1917-1929) e o *Choros nº 6* (1926-1942).

CONCLUSÃO

A produção musical de Villa-Lobos, pletórica até o final dos anos 1920, conhece um período de forte inflexão na década de 1930. As principais obras (não corais) escritas até 1937 – tais como o *Quarteto de cordas nº 5* (1931) o balé sinfônico *Cai-xinha de Boas Festas* (1932) e as 2ª e 3ª suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937) não constituem material musical “novo”, pelo fato de consistirem de transcrições de obras para piano e canto e piano, dos anos 10 e 20. De forma análoga, as *Bachianas Brasileiras nº 2* e *nº 4* se utilizariam de peças para piano solo e piano violoncelo, escritas no início da década de 1930, e só no final da década transcritas para orquestra.

Contrabalançando a ausência, nesse período, de novas composições sinfônicas⁵², algumas obras do passado foram revisitadas de maneira importante: o *Rudepoema* para piano solo (1921-26), que foi objeto de uma fastuosa orquestração em 1932, enquanto o poema sinfônico *Tédio da Alvorada* (1916) – a exemplo da anterior transformação de *Myremis* (1917) na versão atual de *Amazonas* (1929) – foi restaurado em 1934 metamorfoseando-se no *Uirapuru*.

Deve-se observar que essa mudança de enfoque, que vai marcar os primeiros anos da década de 1930, vem acompanhada de um processo gradual de mutação estilística que se manifesta em obras (num primeiro momento, pouco numerosas) que se distanciam do “gigantismo” que havia caracterizado as dos anos 1920, seja pelas dimensões, seja por sua destinação a pequenas formações instrumentais. As obras que vão tomando corpo neste período – como o “Canto do capadócio” para violoncelo e piano (1930), posteriormente incorporado à *Bachianas nº 2*; a “Modinha” para “orquestra de violoncelos” (1930-32) da *Bachianas nº 1*; e a *Ciranda das 7 notas* para fagote e quinteto de cordas (1933) – culminariam ao final da década no lirismo

⁵⁰ Sob a regência de Edoardo de Guarnieri, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 3 de outubro de 1941.

⁵¹ Por Lopes (2002) e Salles (2005) para o *Uirapuru*; e Salles (2009) para *Amazonas*.

⁵² Com a exceção da 1ª Suíte do *Descobrimento do Brasil* (1937) e, possivelmente, do *Papagaio de Moleque*.



da “Ária/Cantilena” da *Bachianas* nº 5 (1939), dos 5 *Prelúdios para violão* (1940) e do “Prelúdio” da *Bachianas* nº 4 para orquestra de cordas (1941).

Elas se distanciam do experimentalismo harmônico das obras dos anos 1920 e reatam com processos tradicionais da harmonia funcional (tais como as marchas harmônicas e os encadeamentos via ciclo das 5^{as}, dentro de um modalismo ampliado)⁵³, refletindo a busca de uma depuração dos meios de expressão, através de uma escrita – se não severa – mais rigorosa (alinhada com as tendências neoclássicas que marcaram o período de entre-guerras). Talvez não seja por acaso que “exercícios de escrita”⁵⁴, como o contraponto rigoroso da primeira versão (quase *a capella*) da “Primeira Missa no Brasil” (1936), da palestriniana *Missa São Sebastião* (1937), das transcrições para orquestra de grandes obras para órgão de Bach (1938) e a retomada do ciclo dos quartetos de cordas com o *Quarteto de cordas nº 6* (1938) tenham precedido – em outros termos e dando-lhe uma nova feição – uma nova fase de exuberância criativa.

De fato, nos anos 1940, Villa-Lobos havia plenamente recuperado seu habitual ritmo de produção dos anos 1910 e 1920: finalização do ciclo das nove *Bachianas Brasileiras*, conclusão dos *Choros* nºs 6, 9, 11 e 12, novas obras sinfônico-corais de grandes proporções com o *Mandu-Çarará* e a 4^a suíte do *Descobrimento do Brasil*, três novas sinfonias e cinco novos quartetos de cordas.

O processo de revisitar obras do passado, incorporando-as a novas composições (e/ou “re-composições”), caracteriza portanto uma parte significativa da produção de Villa-Lobos – ao longo dos 20 anos que separam o *Momoprecoce* (em relação ao *Carnaval das crianças*) e *Amazonas* (em relação a *Myremis*), em 1929, do musical *Magdalena* em 1947 – destacando-se o *Quarteto de cordas nº 5* (1931), o balé sinfônico *Caixinha de Boas Festas* (1932), o *Uirapuru* (1934) e as *Suítas nº 2 e nº 3* do *Descobrimento do Brasil* (1936). É também por meio de um processo análogo de *work in progress*, que as primeiras *Bachianas Brasileiras* vão adquirir, de forma extremamente gradual, sua fisionomia definitiva: peças isoladas na origem, porém com características comuns de linguagem (diatonismo /modalismo, “marchas harmônicas” via ciclo das 5^{as} e contraponto imitativo), e que encontram um princípio unificador na suíte barroca. Esse conjunto de obras escritas nos anos 1930 espelham um momento muito importante de transição na trajetória de Villa-Lobos: a gradual mutação da fase mais experimental do “compositor dos Choros” para uma fase mais próxima ao neo-classicismo do “compositor das Bachianas”.

⁵³ Bernstein (2014).

⁵⁴ Os “exercícios de escrita” (na acepção francesa de *travail d’écriture*) por Villa-Lobos foram iniciados com as transcrições para violoncelo e piano de Prelúdios e Fugas do *Cravo bem temperado* (por ocasião da “Excursão Artística” no interior de São Paulo) e continuados com as dezenas de transcrições para coro *a capella* de obras do repertório clássico-romântico realizadas a partir de 1932, e destinados ao “Orfeão dos professores” da Sema.



QUADRO 1. Transcrições para orquestra 1930-1940

Obras originais / título(s)	Data	Formação instrum.	Data transcr. e/ou 1ª aud.	Destinação/ título
<i>Petizada, B.de Roda</i>	1912	pf	1932	<i>Caixinha de Boas Festas</i>
<i>Carnaval das Crianças</i>	1919	pf		
<i>Cirandinhas</i>	1926	pf		
<i>Rudepoema</i>	1921/6	pf	1932	<i>Rudepoema</i>
“Alegria na horta” (<i>Suite floral nº 3</i>)	1918	pf	1937/1939	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 1: “Alegria”</i>
<i>Lenda árabe</i>	1914	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 2: “Impressão mourisca”</i>
<i>A Virgem</i>	1913	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 2: “Adagio sentimental”</i>
<i>Cascavel</i>	1917	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 2: “Cascavel”</i>
<i>Marcha religiosa nº3</i>	1918	orq	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 3: “Impressão Ibérica”</i>
<i>Festim pagão</i>	1919	canto	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 3: “Festa nas selvas”</i>
“Ualalocê” (<i>Canções indígenas nº2</i>)	1930	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 3: “Ualalocê”</i>
<i>Canto do Capadócio</i>	1930	pf e vlc	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Prelúdio”</i>
<i>O canto da nossa terra</i>	1931	pf e vlc	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Ária”</i>
<i>Lembrança do Sertão</i>	1935	pf	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Dança”</i>
<i>O Trenzinho do Caipira</i>	1931	pf e vlc	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Tocata”</i>
<i>Cantiga</i>	1935	pf	1941/1942	<i>Bachianas Brasileiras nº4: “Ária”</i>
<i>Miudinho</i>	1930	pf	1941/1942	<i>Bachianas Brasileiras nº4: “Dança”</i>
<i>Guia Prático vol.I (10 peças)</i>	1932/6	coro e pf	1940/1950	<i>Saudade da Juventude</i>



Quadro 2. *Magdalena*

“The Jungle Chapel”	<i>Bachianas Brasileiras nº 4: “Coral”</i> (1941)
	<i>Guia Prático: “Uma, duas angolinhas”</i>
“My Bus and I”	<i>Guia Prático: “Pobre peegrino”</i>
	<i>Ciranda nº12: “Olha o passarinho, dominé”</i> (1926)
“The Emerald”	<i>Ibericarabe</i> (1914)
“The Civilized People”	<i>Guia Prático: “Ba, be, bi, bo, bu”</i>
“Food for thought”	<i>Guia Prático: “Vida Formosa”</i>
“Come to Colombia”	<i>Guia Prático: “A gatinha parda</i>
“Plan it by the Planets”	<i>Guia Prático: “Garibaldi foi a missa”</i>
“Bonsoir Paris”	<i>Valsa da dor</i> (1932)
	<i>Ciclo Brasileiro: “Impressões seresteiras”</i> (C) (1936)
“The River Port”	<i>Modinhas e canções: “Remeiro de São Francisco”</i> (1941)
	<i>Dança Africana nº2 “Kankukus”</i> (1915)
“The forbidden Orchid”	<i>Izath, 2o ato: “Dança do amor”</i> (1914)
	<i>Valsa da dor, seção B</i> (1932)
	<i>Choros nº 11: Adagio [marcação de ensaio 55]</i> (1929-1942)
“The Singing Tree”	<i>Uirapuru</i> (para coro a capela) (1941)
	<i>Guia Prático: “A maré encheu”</i>
“Lost”	<i>Modinhas e canções I: “Canção do marinheiro”</i> (1936)
“Freedom”	<i>Guia Prático: “Na corda da viola”</i>
“A Spanish Valse”	“Impressões seresteiras”, seções B e C
“Pièce de Résistance”	“Impressões seresteiras”, seção A
“The Madona’s Return”	<i>Ibericarabe</i>
	<i>Bachianas Brasileiras nº 4: “Coral”</i>

**Quadro 3. *Bachianas Brasileiras***

Obra / título	Data do cat. MVL	Formação instrum.	Datas alternativas	Formações anteriores	1ª audição
<i>Bachianas I</i>	1930	“orq de vlcs”	1938		out. 1938-RJ reg. Villa-Lobos
-“Embolada” (“Introdução”)	1930		1938		
-“Modinha” (“Prelúdio”)	1930		1930	“orq de vlcs e vlas”	1932 reg. Burle Marx
-“Conversa” (“Fuga”)	1930		1930	“orq de vlcs e vlas”	1932 reg. Burle Marx
<hr/>					
<i>Bachianas II</i>	1930	orq	1936/38		set. 1938-Veneza reg. D.Mitropoulos
-“Canto do Capadocio” (“Prelúdio”)	1930			pf e vlc	
-“Canto de Nossa Terra” (“Ária”)	1931			pf e vlc	
- “Lembrança do Sertão” (“Dança”)	1930			pf	
- “Trenzinho Caipira” (“Tocata”)	1931			pf e vlc	
<hr/>					
<i>Bachianas III</i>	1938	pf e orq	após 1942		fev. 1947-RJ reg.Villa-Lobos
<hr/>					
<i>Bachianas IV</i>	1930	pf ou orq	1941		jul. 1942-RJ reg Villa-Lobos
-“Introdução” (“Prelúdio”)	1941				
- “Canto do Sertão” (“Coral”)	1941				
- “Cantiga” (“Ária”)	1935			pf	
- “Miudinho” (“Dança”)	1930			pf	



<i>Bachianas V</i>	1938	voz e “orq de vlcs”	1945		jul. 1947-Paris
-“Cantilena” (“Ária”)	1938				mar. 1939-RJ reg. Villa-Lobos
-“Dança” (“Martelo”)	1945				
<i>Bachianas VI</i>	1938	duo fl e fgt			set. 1945-RJ
<i>Bachianas VII</i>	1942	orq			mar. 1944-RJ reg. Villa-Lobos
<i>Bachianas VIII</i>	1944	orq			jun. 1947-Roma reg. Villa-Lobos
<i>Bachianas IX</i>	1945	orq cordas ou “orq de vozes” coro a capella			nov. 1948-RJ reg. Eleazar Carvalho

Abreviaturas de instrumentos musicais

fl flauta
 fgt fagote
 orq orquestra
 pf piano
 vla viola
 vlc violoncelo



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amorim, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 1928. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1972.

Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “A Música no Brasil de 1930 a 1940”. In: *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: 1950, p. 382-383.

Béhague, Gerard. *Heitor Villa-Lobos, the search for Brazil’s musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Bernstein, Guilherme. “Os Choros e as Bachianas como princípios compositivos”. *Brasiliiana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), nº 29, p. 21-28, agosto 2009.

Bernstein, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: Editora Prismas, 2014.

Coli, Jorge. *Música Final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

Demarquez, Suzanne: “Villa-Lobos”. *Revue Musicale*, nº 10, p. 1-22, 1929.

Demarquez, Suzanne: “Les Choros de Villa-Lobos”. *Musique-Revue Musicale mensuelle*, nº 4, p. 707-713, 15/01/1929b.

Grabbe, Paul. *The story of orchestra music and its times*. Coleção “The Little Music Library”. New York: Grosset & Dunlap, 1942, p. 154-155.

Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: um caminho sinuoso da predestinação*. 2003. 2ª ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

Hugon, Gérald. “Villa-Lobos et son éditeur: une longue aventure de fidélité réciproque”, palestra apresentada no *Colloque Villa-Lobos*, Maison de Finlande em Paris, 2001.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. “Recorrência temática na obra de Villa-Lobos”. *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-graduação da UniRio), v. 6 n. 1, Rio de Janeiro, p. 107-124, maio 2003.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. “Les thèmes du Guia Prático dans l’oeuvre de Villa-Lobos”. In: Pistone, Danièle (org.). *Villa-Lobos des sources de l’oeuvre aux échos contemporains*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2012.



Lange, Francisco Curt. *Latin American art music for the piano by twelve contemporary composers*. New York: Shirmer, 1942.

Leitão, Simone Azevedo. *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce, fantasy for piano and orchestra (1919-1929): an historical, stylistic, and interpretative study*. Ensaio de Doutorado em Artes Musicais (D.M.A). University of Miami, Coral Gables, Florida, EUA, 2009. Scholarly Repository, Open Access Dissertations, Paper 328, disponível em http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1327&context=oa_dissertations.

Lopes, Luiz Fernando Vallim. “The transformations of an enchanted bird: Villa-Lobos’s Uirapuru and issues of sources, style and reception”. Trabalho apresentado no *I Congresso Internacional Villa-Lobos*. Paris, Institut Finlandais, 10 a 13 de abril de 2002.

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 1949. 11ª edição. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989.

Muricy, Andrade. *Caminho de música*. 2ª série. Curitiba: Ed. Guaira, 1946.

Nóbrega, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

Palma, Enos da Costa; Chaves Júnior, Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

Peppercorn, Lisa. “Some aspects of Villa-Lobos principles of composition”, *The Music Review*, v. 4 n. 1, February 1943.

Peppercorn, Lisa. *Villa-Lobos, the music*. Londres: Kahn-Averill, 1991.

Pistone, Danièle. *Villa-Lobos des sources de l’oeuvre aux échos contemporains*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2012.

Salles, Paulo de Tarso. “Tédio de Alvorada” e “Uirapuru”: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), n. 20, p. 2-9, maio 2005.

Salles, Paulo Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Tacuchian, Ricardo. “Villa-Lobos, uma revisão”. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), nº 29, p. 7-16, agosto 2009.

Villa-Lobos, Heitor: *Guia Prático*, vol. I. Edição crítica de Manoel Aranha Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

Volpe, Maria Alice. “O Manuscrito P38.1.1 e a ‘tabela prática’ de Villa-Lobos”, *Revista Brasileira de Música*, v. 24 n. 2, p. 299-309, jul.-dez. 2011. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-03.pdf>.



MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO tem dupla formação em Economia e Música. Bacharelou-se em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seguido de um Mestrado na *Woodrow Wilson School of Public and International Affairs* da Universidade de Princeton, onde também cursou “Pro Seminars in Composition” com Claudio Spiess e “Analytical Methods” com Milton Babbitt no *Woolworth Center of Musical Studies*. Seus estudos musicais realizaram-se também com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella (piano), Esther Scliar e Annette Dieudonné (Teoria Musical), Michel Phillipot e Nadia Boulanger (composição e análise). Em 2005, doutorou-se (PhD) em Musicologia na UniRio, sob a orientação da Elizabeth Travassos, seguido em 2008 de um Pós-Doutorado em Musicologia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Flavia Toni. Tem publicado textos em revistas especializadas tais como *Revista Brasileira de Música* da UFRJ, *Brasiliana* da Academia Brasileira de Música, *Latin American Music Review* da Universidade do Texas-Austin, *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras e nos *Cahiers Debussy* do CNRS–Paris. Coordenou a edição crítica do *Guia Prático* de Heitor Villa-Lobos, lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música e pela FUNARTE. Sua tese *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* foi agraciada com o “Prêmio Capes / Área de Artes 2006” e publicada em 2010. Em 2011, foi o organizador do livro *O Boi no Telhado –Música brasileira no Modernismo Francês*, publicado pelo Instituto Moreira Salles. Tem participado de congressos nacionais e internacionais, entre os quais, Simpósio Internacional Villa-Lobos (USP, 2009; 2012), ARLAC-IMS (Cuba, 2014) e Université Paris-Sorbonne (2015). Membro do Conselho da Fundação OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Membro (Cadeira nº 15) da Academia Brasileira de Música.



As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri*

*Lutero Rodrigues***

Resumo

Este artigo ocupa-se de algumas características estilísticas marcantes da linguagem musical de Camargo Guarnieri, procurando sua origem, seu comportamento no âmbito geral da obra musical e sua evolução ao longo da trajetória criativa do compositor. Ao final, há uma sugestão de divisão da obra musical de Guarnieri em diferentes fases, baseando-se em fatos históricos e mudanças estéticas verificadas em sua obra.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – nacionalismo musical – Camargo Guarnieri – Mário de Andrade.

Abstract

This article deals with some of the stylistic characteristics that mark Camargo Guarnieri's musical language, looking for the origins of those features, the way they function in the general ambit of the musical work, and their evolution through the composer's creative trajectory. It also proposes the division of Camargo Guarnieri's musical work in different phases, based on historical facts, and the aesthetic transformations found in his work.

Keywords

Brazilian music – 20th century – musical nationalism – Camargo Guarnieri – Mário de Andrade.

* Este artigo é derivado de um dos capítulos da dissertação intitulada "As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias", apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, em 2001, para obtenção do título de Mestre em Artes/Música, sob a orientação da Prof^a Dr^a Dorotéa Kerr.

** Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: luterodrigues@gmail.com.



As principais características da construção musical do compositor Camargo Guarnieri são decorrentes de suas preferências pessoais e estéticas, assim como das influências recebidas durante sua trajetória, destacando-se o período em que ocorreu sua formação. Em busca de conhecê-las, optamos pelo estudo de alguns aspectos manifestos em sua obra que nos possibilitarão alcançar esse objetivo: texturas mais frequentes, diferenciais de sua prática de orquestração, aplicação musical dos ideais nacionalistas, relação com as formas musicais tradicionais e pensamento harmônico. Ao final, faremos uma sugestão de divisão da obra do compositor em diferentes fases, com o propósito de termos mais uma ferramenta auxiliar de estudo.

É provável que a característica mais marcante e pessoal da linguagem musical do compositor, presente em toda a sua obra, seja o predomínio da textura polifônica. Sua origem costuma ser atribuída aos ensinamentos do maestro italiano Lamberto Baldi (1895-1979), professor de contraponto e composição de Guarnieri, que viveu cerca de cinco anos em São Paulo. Baldi deixou a Itália em 1926 e no ano seguinte, teria iniciado seu trabalho como orientador do compositor brasileiro, entretanto, o contato entre ambos foi interrompido com a ida do mestre para o Uruguai, em 1931, onde Baldi acabou por fixar-se¹. No entanto, nas obras de difusão interdita² há dois canons, um de 1926 e outro, provavelmente, de 1924, além de duas canções, *Tristeza* e *Ave Maria*, ambas de 1925, às quais, Domenico Barbieri acrescentou o comentário de possuírem “contraponto elaborado” (apud Silva, 2001, p. 568-569), indicando que o interesse de Guarnieri por essa técnica poderia ter sido anterior a seu contato com Lamberto Baldi, tendo surgido com suas primeiras tentativas de composição.

Por outro lado, Mário de Andrade tornou-se orientador estético e cultural de Camargo Guarnieri em 1928, ano em que publicou o *Ensaio sobre a música brasileira*, livro que é um verdadeiro divisor de águas do nosso modernismo de cunho nacionalista. Ali se encontram estas palavras:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. [...] Quanto aos processos já

1 Em crítica de Mário de Andrade, publicada em 20 de agosto de 1931, encontra-se: “E agora Lamberto Baldi parte pra Montevideo onde regerá uma temporada de oito concertos” (Andrade, 1976, p. 246). Ao que tudo indica, essa primeira ida de Baldi para o Uruguai, em 1931, foi ainda na condição de regente convidado, mas ele assumirá, em seguida, a direção da recém-criada Orquestra Sinfônica do Sodre, permanecendo naquele país.

2 Assim são denominadas as 81 obras, compostas entre 1918 e 1928, catalogadas pelo compositor Domenico Barbieri, discípulo de Guarnieri, que por este foram expressamente interditas, segundo as instruções do próprio compositor, um conjunto de obras que não deve “em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo” (Barbieri, 1993, p. 19).



européus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. (Andrade, 1962, p. 52-53)

Em suas críticas às primeiras obras de Guarnieri, Mário foi coerente com o texto do *Ensaio*. Elogiava a música, a prática polifônica do compositor, mas fazia restrições ao uso excessivo do contraponto. Assim ocorre com a crítica da *Sonatina nº 1* e nas observações sobre a *Sonata nº 2 para violino e piano*, contidas nas cartas de 1934. Muito cedo, Guarnieri demonstrava verdadeiro fascínio pela técnica do contraponto, como atestam algumas de suas obras, sobretudo o *Trio para violino, viola e violoncelo*, de 1931. Nessa obra, pode-se pensar que o compositor queria exteriorizar todos os seus conhecimentos de contraponto. Dentre outras composições do mesmo período, há aquelas que caminham na mesma direção, embora já não transmitam a impressão de que sejam resultantes de experimentação das possibilidades duma técnica recém-adquirida, destacando-se a *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1931).

Com o passar do tempo, o uso do contraponto tornou-se menos ostensivo, mais ordenado e equilibrado, atingindo o ponto que o caracteriza na música de Guarnieri. É predominante, mas não destoa do conjunto, cumprindo o legítimo papel de uma técnica bem executada que se encontra sob o controle das leis superiores da forma e do equilíbrio. Mesmo assim, em diferentes períodos da trajetória musical do compositor, surgiram obras que poderiam ser consideradas verdadeiras apologias da prática polifônica, tais como *Prólogo e Fuga* (1947) e *Sequência, Coral e Ricercare* (1966), observando-se que o uso intensivo do contraponto, nestes casos, já seria uma contigência das próprias formas empregadas.

Em um depoimento do compositor, ao início da década de 1940, encontra-se importante justificativa de seu apego à polifonia:

Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações de acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia. (Almeida, 1942, p. 476)

A busca do equilíbrio entre estes “elementos fundamentais” era uma lei maior que governava todos os procedimentos de Guarnieri enquanto compositor, assunto ao qual retornaremos ao longo do texto.

A adoção da polifonia como solução técnica principal fez com que Guarnieri, ao compor, priorizasse o tratamento temático, ou seja, a elaboração dos elementos



temáticos de acordo com as múltiplas possibilidades oferecidas pelas leis do contraponto. O tratamento temático, por sua vez, teria início na criteriosa escolha de temas que se sujeitassem às mais diversas transformações e associações, os “trabalhos preliminares” que afetariam a “arquitetura da peça”, termos utilizados pelo próprio Mário de Andrade, aconselhando o compositor durante o processo de criação de sua *Sinfonia nº 1*, em carta de 8 de março de 1940 (Silva, 2001, p. 256-257).

A técnica polifônica e a priorização do tratamento temático trouxeram consigo, ao menos, duas importantes consequências à música de Guarnieri. A primeira delas é a ocorrência menos frequente da melodia acompanhada, por certo o tipo de textura mais utilizada pelos compositores a partir do classicismo. Quando ocorre, em andamentos lentos ou temas contrastantes, na maioria das vezes, o compositor não a via somente como melodia acompanhada, porém como tema e sua “ambiência”, termo com o qual Guarnieri costumava denominar certo tipo de acompanhamento que exercia papel decisivo no estabelecimento do caráter psicológico de um determinado tema.

Se a ambiência antecedia a exposição do tema, já trazia consigo a missão de anunciar seu caráter, preparando sua aparição em um contexto mais familiar, com o qual pudesse manter uma íntima relação de cumplicidade. A ambiência também poderia surgir com o tema, simultaneamente, assim contribuindo para melhor definir ou reforçar seu caráter, e poderia prolongar-se mais além do final de sua exposição, prorrogando sua memória ainda viva até a completa extinção. Antecedendo e sucedendo temas, a ambiência passava a exercer também um papel formal, delimitando os espaços reservados para seus respectivos temas no contexto estrutural da obra. A origem do emprego do termo e do conceito de “ambiência”, por parte de Guarnieri, ao que supomos, deve-se a Mário de Andrade, embora seja mencionado somente algumas poucas vezes no *Ensaio*³.

A segunda consequência é que a música de Guarnieri se mostra tecnicamente diferenciada, em relação aos demais compositores brasileiros de seu tempo, sobretudo quanto ao uso dos elementos melódicos de origem temática. Como na tradição clássica, o compositor utilizava poucos temas, mas explorava-os de tal maneira, e a seus derivados, que quase não havia lugar para elementos sem qualquer parentesco temático em seu discurso musical. Por outro lado, ao contrário da tradição clássica, sua música praticamente não dava espaço para aquilo que Charles Rosen denominou “material convencional”,⁴ ou seja, material sem alguma relação temática que na prática tonal, geralmente, era constituído por escalas e arpejos. Mesmo

3 Inicialmente, o autor exalta a música popular porque esta cria “ambientes gerais, cientificamente exatos” e discorre sobre o assunto, permitindo entender o que, para ele, significava “ambientar musicalmente”. Mais adiante, já com o significado de “ambiência harmônica”, ou seja, de harmonização característica que se aproxima do procedimento específico de Guarnieri, o autor comenta seu emprego em obras brasileiras. Cf. Andrade, 1962, p. 42, 51-52.

4 Cf. Rosen, 1977, p. 71-72.



nos pontos específicos da estrutura formal em que os materiais não temáticos costumeiramente estão presentes, tal como nas codas, por exemplo, a música de Guarnieri está impregnada de elementos temáticos.

As primeiras obras de Guarnieri já haviam revelado essa tendência ao tematismo, entretanto, são as composições surgidas ao início da década de 1940 que demonstram maior exuberância no tratamento dos elementos temáticos, sem qualquer preocupação com economia, a não ser as restrições impostas pelas próprias formas empregadas. O início da década coincidiu com o final de sua permanência na Europa, apressado pela guerra eminente, um curto período em que Guarnieri compôs somente três canções com acompanhamento orquestral, sobre poemas de seu irmão Rossine Camargo Guarnieri. A riqueza do tratamento temático das obras subseqüentes sugere a liberação da energia criativa que havia sido represada anteriormente.

Foi neste período e no início da década de 1950 que suas obras mais extensas foram compostas, incluindo as três primeiras sinfonias. A partir da década de 1960, nota-se em Guarnieri uma tendência à concreção, passando a compor obras mais concisas que trouxeram modificações para sua consolidada técnica de tratamento temático. Como sua principal consequência, o compositor começou a realizar experiências com obras monotemáticas as quais, até então, ocorriam em suas músicas somente nos movimentos lentos ou formas mais livres. Em alguns casos, o monotematismo foi introduzido inclusive em formas mais estritas, tradicionalmente bitemáticas, tais como os primeiros movimentos de obras mais extensas: por exemplo, é monotemático o primeiro movimento de sua *Sinfonia nº 6* (1981). Ainda não satisfeito, sua preocupação por concisão chegou a alcançar limites extremos, tal como ocorre na *Sonata para piano* (1972) que se originou de um único motivo.

Consequência natural do constante tratamento temático de Guarnieri é que seus desenvolvimentos se tornam mais lógicos, pois estão intimamente ligados aos temas e seus derivados. Diversos autores ressaltaram essa característica, dentre eles, Mário de Andrade que, ao comentar sua *Sonata para violoncelo e piano* (1931), escreveu: “no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver” (Andrade, 1993, p. 294-295). Luiz Heitor foi mais enfático em seus comentários, não poupando elogios:

Em poucos autores brasileiros o princípio eficaz do desenvolvimento temático – tão malsinado por certos pioneiros da arte musical contemporânea – encontra essa aplicação inteligente e dignificante que vamos achar na obra de Camargo Guarnieri. (Azevedo, 1950, p. 323)



Guarnieri não foi um compositor que se caracterizou por realizar experiências inovadoras em orquestração, tampouco se preocupou em buscar os chamados “efeitos orquestrais” que poderiam ter dado uma roupagem mais brilhante e vistosa à sua música, porém adotou soluções que o diferenciam da maioria dos compositores brasileiros de seu tempo, inclusive de Villa-Lobos que a tantos influenciou. Em uma das três cartas trocadas com Mário de Andrade, em 1934, este defendia a necessidade de desenvolver o que denominava “inteligência do efeito”, qualidade que os compositores franceses, segundo ele, possuíam de forma extraordinária, enquanto advertia Guarnieri:

Você nesse ponto é um antifrancês, é um germânico severíssimo e puro como um Schoenberg. Você não procura desenvolver a sua inteligência do efeito, pelo lado mau que ela tem, eu sei, e que dá num Hekel Tavares, num Leoncavallo. Sim, mas bem dirigida, pode dar um Strauss, um Ravel, e um Stravinsky. Você que tanto admira Stravinsky, já reparou a quantidade enorme de efeitos geniais que ele inventou? (Andrade, 1934 apud Silva, 2001, p. 218)

A análise da orquestração de Guarnieri revela seus procedimentos mais frequentes no que se refere ao uso dos instrumentos de orquestra. Constata-se que o compositor evitava utilizar longos *tutti* orquestrais, reservando o seu uso econômico para momentos específicos da obra. Mesmo nos *tutti* usava os dobramentos com moderação, o que era favorecido pela simultaneidade de diferentes acontecimentos musicais de sua escrita polifônica que, por si só, já exigia maior distribuição dos instrumentos, para atender às necessidades da própria estrutura. Valorizava as individualidades tímbricas dos instrumentos e as combinações entre aqueles de cores afins, o que só é realçado em texturas mais transparentes como aquelas da música de câmara que, por essa razão, ocorrem com frequência em sua produção sinfônica.

Com o passar dos anos, aumentou ainda mais seu interesse pelos timbres, embora já o tivesse manifestado em suas primeiras obras, tal como atestou Mário de Andrade em 1940:

A polifonia se torna elástica, em chocalhante lucilação sinfônica, pelo processo de tomar das linhas e motivos, pequenos elementos celulares que ora outro instrumento contracanta, ora duplica, emudecendo logo após essa minúscula intervenção na trama sinfônica. Esses “pingos” de timbres [...] essas borboleteantes pinceladas de cor, que surgem e se apagam rápidas, produzem uma das notas mais características da polifonia instrumental de Camargo Guarnieri e aquilo em que é mais



sinfonicamente pessoal. É um lucilar, um guizalhar de timbres, como se a orquestra fosse uma enorme viola sertaneja de cordas duplas. (Andrade, 1976, p. 325)

Na maior parte do discurso musical, Guarnieri distribuía os acontecimentos musicais por famílias de instrumentos: cordas, madeiras e metais, sem excluir as muitas combinações possíveis de instrumentos de diferentes famílias. Fora do âmbito das obras concertantes, não utilizava com frequência os instrumentos de cordas na condição de solistas. Um crítico chileno associou sua maneira de orquestrar à de Stravinsky:

[...] señalaremos a Stravinsky como el más cercano a la manera de orquestrar de Camargo Guarnieri. Como em el genial maestro ruso, el empleo de los timbres aislados como verdaderos trazos de colores violentos, mueven a su orquesta de um extremo a outro, de los bronces, a las cuerdas; de las maderas a la percusión⁵.

Maior atenção merecem os instrumentos de percussão que tiveram utilização muito característica, até mesmo pessoal, na música de Guarnieri. Do conjunto de suas obras pode-se inferir que o compositor nutria uma especial predileção por tais instrumentos que, entretanto, foram timidamente utilizados em suas primeiras composições orquestrais. É provável que Guarnieri já tivesse conhecimento de algumas obras de outros autores brasileiros, tais como Villa-Lobos e Mignone, por exemplo, que utilizavam fartamente os instrumentos de percussão para caracterizar os ritmos brasileiros empregados, mas é também provável que o compositor já seguisse ao menos dois, dos três fundamentos que iriam controlar o uso daqueles instrumentos em suas obras: evitar o que Mário de Andrade denominou “excessivo característico”, um procedimento que ainda estudaremos neste trabalho, e o já mencionado equilíbrio entre os “elementos fundamentais” de sua música, a saber, ritmo, melodia e harmonia.

O terceiro fundamento diz respeito à maneira que Guarnieri orquestrava. A timidez no emprego dos instrumentos de percussão, nas primeiras obras, sugere que ele ainda não havia encontrado a maneira ideal de utilizá-los, com a mesma segurança que já demonstrara, em se tratando dos demais instrumentos da orquestra, isto é, procurando sempre realçar suas individualidades. Se a música brasileira de seu tempo tampouco lhe oferecia soluções, foi em Paris, conforme descrito em carta dirigida a Mário de Andrade, que ele encontrou a resposta para seus problemas:

⁵ FESTIVAL de obras del músico brasileño, Camargo Guarnieri. *La Hora*, [Santiago do Chile], 23 out. 1945. O recorte em que nos baseamos, provavelmente compilado pelo próprio compositor, tal como os demais recortes da mesma coleção, não exhibe número de página.



Uma obra prima ouvi, em 1ª audição, *Sonata* de Béla Bartók para 2 pianos e percussão. Que maravilha, seu mano! Os instrumentos de percussão como tímpano, xilofone, bateria atingem tal individualismo que a gente pensa poder ouvir um concerto de cada de per si! (Guarnieri apud Silva, 2001, p. 246)⁶

A impressão que lhe causou a obra de Bartók foi realmente profunda. Os instrumentos de percussão adquiriram um papel de relevo em suas obras orquestrais sem, contudo, tornarem-se proeminentes. Sua importância não é medida pelo grau de participação no som geral da orquestra, mas sim pelas funções que passaram a exercer.

Quando utiliza formas musicais mais austeras, como a sinfonia, por exemplo, a percussão raramente acompanha no sentido mais frequente da palavra, isto é, ocupando-se apenas de um acompanhamento rítmico. Nessas obras, na maioria das vezes que parece acompanhar, na verdade ambienta. Ambientando, ajuda a caracterizar um tema ou seu espaço de atuação, tornando a forma mais clara. Seu emprego formal é ainda mais amplo: reforça os acentos rítmicos principais de um tema ou frase musical, servindo também para pontuar o discurso, delimitando suas partes intermediárias ou simplesmente separando-as. Também é importante sua atuação nas transições, interligando seções ou preparando a chegada de novos andamentos ou caracteres, como por exemplo na *Abertura Concertante* (1942) ou na *3ª Sinfonia* (1953). (Rodrigues, 2001, p. 328)

Com o passar do tempo, nota-se que o compositor desviou seu interesse em direção aos instrumentos que fossem menos “percussivos” e mais “timbrísticos”, tal como o vibrafone, por exemplo. Nas sinfonias, pode-se perceber claramente essa mudança na preferência do compositor. Concluindo, pode-se ainda supor que foi aquela impressão de Paris que levou Camargo Guarnieri a compor, em 1953, seu *Estudo para instrumentos de percussão* que vem a ser a primeira obra de autor brasileiro destinada exclusivamente a estes instrumentos.

É em *O banquete* que se vai encontrar a origem de uma das mais frequentes definições que Guarnieri passou a usar para si mesmo, situando sua própria posição estética, nos anos seguintes à publicação daquele texto. Um dos personagens de

⁶ Guarnieri assistiu, provavelmente a primeira audição francesa, pois a obra já havia sido estreada no ano anterior, na Suíça. É curioso o compositor usar o nome “bateria” para designar os instrumentos de percussão; deve ser uma tentativa de traduzir a palavra francesa *batterie*, usada genericamente para os instrumentos de percussão. A obra requer a utilização de dois pianos, três tímpanos, xilofone, duas caixas, sendo uma sem esteira, prato a dois, prato suspenso, bombo, triângulo e tam-tam.



Mário de Andrade, o compositor Janjão, em resposta a quem o classificou como nacionalista, afirma: “Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (Andrade, 1989, p. 60). Janjão, pela descrição de Mário, bem poderia ser o próprio Guarnieri, de “corpão esquipático” e “antipático à primeira vista”. Guarnieri, que adotou o posicionamento acima para si mesmo, bem gostaria de ser ele mesmo o Janjão, enquanto Mário, por sua vez, idealizou Janjão como Guarnieri deveria ter sido: um compositor nacional com forte engajamento político. Guarnieri jamais se interessou pela política partidária, mas o aspecto “nacional” de sua música é tão marcante que merece ser estudado detalhadamente⁷.

O que se lê em uma das mais importantes entrevistas concedidas por Guarnieri, do ano de 1981, nós ouvimos muitas vezes de sua própria boca:

Olha, vou dizer com toda a franqueza: quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional, a *Dança Brasileira*, a *Canção Sertaneja*, depois escrevi a *Sonatina* de 1928, que é dedicada a ele [...] Então ele mandou tocar e eu toquei, à minha moda. E o Mário disse: “É, encontrei aquilo que estava esperando”. (Guarnieri, 1981, p. 9)

Somente a observação dos títulos das obras de difusão interdita, compostas entre 1918 e 1928, já sugere que muitas delas deveriam possuir características musicais brasileiras: *Toada da minha terra* (1923), *Samba* (1924), *A viola lá de casa* (1925) e *Canção das Yaras* (1927), restringindo-se somente àquelas que possuem títulos mais indicativos. Em 1929, o pianista Sá Pereira afirmou que Guarnieri, “desde os seus primeiros ensaios de composição, já escrevia espontaneamente música brasileira”. Também enalteceu a atuação de Lamberto Baldi como professor que, mesmo sendo estrangeiro, submeteu seu aluno à uma severa disciplina sem tironizar-lhe o espírito, ao contrário, incitou-o a desenvolver seu estilo pessoal, “aproveitando e fortalecendo as tendências nacionalistas já tão pronunciadas do aluno” (Silva, 2001, p. 23-24).

O primeiro encontro de Guarnieri com Mário de Andrade deu-se em março de 1928, ano em que este publicou seu *Ensaio sobre a música brasileira*, obra em que, pela primeira vez, ele sugeria os procedimentos que deveriam ser adotados por compositores brasileiros que almejassem “nacionalizar” suas músicas. Suas sugestões tornaram-se normas de conduta para as várias gerações de compositores nacionalistas que se seguiram. O encontro dos dois, conforme os indicativos, imbuídos

⁷ Apesar de seu irmão, o poeta Rossine Camargo Guarnieri (1911-1989), a quem era muito ligado, ser membro do Partido Comunista, o compositor sempre demonstrou ter grande rejeição à política partidária. Esta é a mais provável razão do distanciamento verificado entre Guarnieri e Mário de Andrade, ao início dos anos 40, período em que Mário mostrou-se mais engajado. Pouco antes da publicação de *O banquete*, o compositor declarou ao jornal *A Noite*, de São Paulo, em 17 de abril de 1943: “Não compreendo música como expressão de um ideal político”. Muitas outras vezes, durante toda sua vida, o compositor reiterou esta declaração.



dos mesmos propósitos, foi uma das convergências que mais deixou marcas na história da música brasileira contemporânea.

O *Ensaio* possui um aspecto doutrinário, polêmico e, com algum exagero, tornou-se para os nacionalistas o que representava a Bíblia para os cristãos. Há um ponto do livro, escondido numa nota de rodapé, que se converterá no principal objetivo a ser alcançado pelos compositores nacionalistas. Ali, Mário comenta sobre o “problema da sinceridade em arte” e mais adiante, afirma que “tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada” deveriam passar por três fases, como um processo evolutivo, às quais denominou: “1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional”. Complementa dizendo que “só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem” (Andrade, 1962, p. 43). A nota de rodapé que talvez mais tenha influenciado nossa história da música, infelizmente, não discorre sobre o assunto mais longamente.

Coube então a cada compositor que professasse o ideal nacionalista a tarefa de interpretar os escritos de Mário à sua maneira e aplicá-los em sua música, almejando o objetivo final de alcançar a “fase de *inconsciência* nacional”. Embora não tenha voltado a comentar sobre as três fases do *Ensaio* em obras futuras, outros escritos de Mário, inclusive *O banquete*, sua última obra, tratam da necessária relação dos compositores com o folclore como condição, caminho que levaria à música nacional. Essa relação seria ideal se o compositor “digerisse” o folclore e o “transsubstanciasse”, visando criar uma música mais elaborada, “erudita”, que fosse “psicológica como caracterização racial”, mas não exteriormente. Que “fosse o menos possível exótica” e não se tornasse “mais reconhecível pelo traje que pela alma...” (Andrade, 1989, p. 132-133).

Compositores e estudiosos do assunto acabaram por associar as três fases do *Ensaio* a uma possível graduação da relação compositor-folclore. Partindo da simples utilização do material folclórico em seu estado bruto (fase da *tese* nacional), até tornar-se parte do inconsciente, de tal forma que o folclore “transsubstanciado” esteja presente na expressão musical espontânea do compositor (fase da *inconsciência* nacional)⁸.

Se este conceito fosse utilizado para situar Camargo Guarnieri, poderia ser afirmado, com segurança, que ele não passou pela “fase da *tese* nacional”. É o próprio Koellreutter que o sugere, baseando-se claramente no *Ensaio*:

Camargo Guarnieri é o compositor de tendências nacionalistas entre os jovens compositores brasileiros. Mas o seu nacionalismo não é



“proposital”. O caráter nacional surge “inconscientemente” e tem as suas raízes na personalidade do autor. A música de Camargo Guarnieri é brasileira, porque Guarnieri é brasileiro [...] Na criação musical de Camargo Guarnieri, a música brasileira atinge sua máxima identidade e coerência artística dentro de um estilo puramente nacional, porém livre do emprego e do abuso de folclore como material temático. (Koellreutter, 1945, p. 47)

Guarnieri muito raramente utilizou a citação de temas folclóricos, mesmo ao início da carreira. Dois dos poucos exemplos em que isto ocorre foram compostos na década de 1930: o primeiro movimento da *Sonatina nº 3 para piano* (1937), que utiliza uma melodia nordestina citada na segunda parte do *Ensaio*, e a ópera *Pedro Malazarte*, composta em 1932, sobre um libreto do próprio Mário de Andrade. Ao início da ópera, a Baiana – único personagem feminino – põe-se a cantar uma canção folclórica enquanto arruma a casa. A situação desenrola-se no plano irreal da representação, mas a autenticidade do personagem exige que a canção seja real; a Baiana canta um côco de origem pernambucana, também oriundo do *Ensaio*, “Mulher não vá”⁹.

Em outro ponto da ópera, o coro – que representa um grupo de pessoas vindas da rua, participando de uma festa popular – canta uma ciranda recolhida pelo próprio Mário no Solimões, Amazonas, em 1927, que se encontra citada em *Danças dramáticas do Brasil*. O mesmo texto descreve as circunstâncias que envolveram o recolhimento da canção folclórica, e pode-se perceber que a situação representada pelo coro na ópera, nada mais é que a reprodução da experiência vivida por Mário de Andrade no Amazonas¹⁰. Ao final da ópera, exatamente como ao final do acontecimento presenciado por Mário na vida real, o coro canta o texto de “Ciranda, Cirandinha”, sobre uma melodia diferente da manifestação folclórica por ele mesmo citada¹¹.

Mais tarde, o compositor recorreu à utilização de um tema indígena, ou seja, um tema Teirú, extraído do livro *Rondonia*, de Roquete Pinto, que vem a ser o tema cíclico de sua *Sinfonia nº 3* (1953). Tornou-se a solução encontrada para adequar-se ao edital do Concurso do IV Centenário da cidade de São Paulo, concurso de composição do qual foi a obra vencedora. O edital estipulava que as obras participantes deveriam conter uma sugestão ao aniversário da cidade o que, no entender de Guarnieri, significava realizar uma obra programática. Tendo aversão a obras deste gênero e descritivas, o compositor encontrou, no tema indígena, uma solução musical que evocava o início da formação brasileira (Guarnieri, 1954, p. 9).

As Variações sobre um tema nordestino para Piano e Orquestra, do mesmo ano

⁹ *Mulher não vá* e a melodia da *Sonatina, O Cego*, encontram-se, respectivamente, às páginas 110 e 149, do *Ensaio sobre a música brasileira*, edição de 1962.

¹⁰ Cf. Andrade, 1982, v.1, p. 42-45.

¹¹ Cf. Andrade, 1976, p. 92.



de 1953, representa mais uma obra sobre tema folclórico. Entretanto, sua forma confere ao tema utilizado um significado que transcende aquele da simples citação folclórica e ademais, não lhe garante identidade nacional. Foi assim que Brahms, Lutoslawski e Rachmaninoff compuseram obras similares sobre um tema do italiano Paganini. No caso de Guarnieri, há uma coincidência entre seus interesses nacionais e a escolha do tema, mas o caráter nacional da obra resulta de sua linguagem musical, da maneira com que ele trabalhou suas variações, procurando realçar suas características nacionais, não do tema em si.

Assim procedendo, Guarnieri distancia-se de Villa-Lobos que já utilizava, com frequência, temas populares e folclóricos bem antes da publicação do *Ensaio*, e ao que parece, não alterou sua conduta após a referida publicação. Guarnieri, inúmeras vezes, demonstrou maior afinidade com o pensamento de Mário de Andrade, tal como na entrevista ao jornal *A Noite*, de 1945, na qual é evidente que o compositor se referia às três fases do *Ensaio* e conhecia as proposições de *O banquete*, publicado em fragmentos semanais há menos de um ano atrás:

Alguns compositores usam, nas suas criações, elementos temáticos tirados diretamente do folclore; outros, estudando as manifestações espontâneas da alma popular, procuram escrever uma música que, na sua linguagem, transpareça aquele sentimento [grifo nosso]. Não sou pelo uso direto do folclore. Penso que o artista deve estudá-lo, amá-lo de tal maneira que as suas características específicas se transformem, como por encanto, e façam parte integrante da personalidade dele. Na alma do povo está a essência verdadeira de cada manifestação artística. Devemos destilar esse manancial de riquezas infinitas e produzir uma arte que traduza os sentimentos nativos¹². (Guarnieri, 1945)

Se o *Ensaio* indica o caminho do conhecimento do folclore como aquele a ser seguido para que se alcance a realização de uma música nacional, também impõe restrições quanto ao seu emprego. Uma destas restrições, que sempre esteve entre as preocupações de Guarnieri, refere-se ao “excessivo característico” que significa a utilização excessiva de elementos musicais nativos “característicos”, tal como o uso sistemático das síncopas, por exemplo. Estes elementos conduzem ao exotismo, considerando que “todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal” (Andrade, 1962, p. 27).

Ainda há um ponto a ser considerado, incluído entre os já citados conselhos



de Mário de Andrade, durante a composição da *Sinfonia nº 1*, em 1940, que também integra o texto de *O banquete*: a criação do “alegro brasileiro sem caráter coreográfico”. Mário insistia que as músicas de andamento rápido, quando feitas pelo povo, possuíam sempre a dança como objetivo, e somente o compositor erudito seria capaz de criar o “alegro extracoreográfico”. Tarefa maior ainda seria a criação de um “alegro” não coreográfico brasileiro, o que passou a ser mais uma das preocupações de Guarnieri, sobretudo nos movimentos finais de suas obras orquestrais, especialmente as sinfonias¹³.

Guarnieri, nascido e criado no interior paulista, tivera muito contato com as manifestações musicais populares de sua região, manifestações que o marcaram de forma indelével e alguns indícios de sua presença estarão evidentes em toda a sua obra, tais como as chamadas “terças caipiras” que serão objeto de comentários posteriores. Entretanto, deve-se à influência de Mário o seu conhecimento do folclore de outras regiões brasileiras. A assertiva baseia-se em fatos prováveis e fatos consumados. Prováveis, porque Mário dispunha dos meios para moldar o pensamento de Guarnieri, segundo o qual, os ensinamentos eram-lhe transmitidos através de exposições, discussões e leituras de textos. Consumados, porque Mário, na condição de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, enviou Guarnieri, representando o mesmo Departamento, ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, Bahia, que ocorreu em fevereiro de 1937, com a missão adicional de estudar o folclore musical da região e colher material para o Museu Etnográfico do Departamento.

Vários jornais da época, de São Paulo e da Bahia, noticiaram a viagem de Guarnieri. Nestes jornais, o compositor descreve suas visitas a edifícios históricos, igrejas, escolas de música, festas populares e, sobretudo, com riqueza de detalhes, candomblés. Afirma haver colhido “mais de duzentos temas musicais autênticos” de cantigas de roda, de ninar, de capoeira e cantos de candomblés, além de estar trazendo instrumentos musicais, vestimentas características e materiais usados em cerimônias religiosas. Durante aqueles dias, também viajou até Estância, no Sergipe, onde esteve em casa de Jorge Amado que o levou para assistir o “bumba-meu-boi” e “dois bailados infantis”¹⁴.

Embora o grande interesse pelo folclore demonstrado por Guarnieri, seu perfil não era exatamente aquele do pesquisador de campo, e a viagem à Bahia foi a única experiência do gênero de que se tem notícia, em toda a sua vida. Mesmo a inegável influência de Mário de Andrade, sobretudo no assunto em questão, não foi suficiente para transformá-lo num verdadeiro pesquisador de campo do folclore, enquanto era

¹³ Cf. Silva, 2001, p. 254; Andrade, 1989, p. 152-154.

¹⁴ Entrevista do compositor concedida ao jornal *Diário da Noite*, de São Paulo, publicada em 16 de fevereiro de 1937, cujo recorte também não contém número de página.



mais jovem. Com o passar dos anos, sua tendência sedentária foi tornando a tarefa cada dia mais difícil. Dentre os compositores que tiveram maior inclinação para essa tarefa, destaca-se Guerra-Peixe, talvez aquele que estudou a questão mais a fundo, tendo o desprendimento de realizar longas viagens e conviver em locais mais propícios a tal tipo de pesquisa. Guerra-Peixe, comentando o episódio da Carta Aberta, tentou convencer Guarnieri a publicar artigos ou livros que abordassem as questões do folclore de maneira científica, sem, entretanto, obter sucesso. Mais tarde, a questão da pesquisa do folclore tornou-se motivo de discórdia entre os dois compositores¹⁵.

Em sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (1950), Guarnieri chamou sobre si a responsabilidade de defender o nacionalismo musical ante as influências internacionalistas e retomando o discurso de Mário de Andrade, que morrera cerca de cinco anos antes, reiterou a importância do folclore e seu estudo, na formação dos compositores brasileiros.

A questão do folclore também esteve presente em outra importante vertente da atividade de Guarnieri, aquela de professor de composição, tarefa que se intensificou justamente após a *Carta aberta*, visando oferecer aos jovens compositores a possibilidade de uma orientação condizente com a estética nacionalista. Segundo o compositor Osvaldo Lacerda, discípulo de Guarnieri durante dez anos, o mestre recorria a temas folclóricos somente como material básico, a ser moldado, nos exercícios de técnica composicional. Guarnieri utilizava temas extraídos de dois livros: *Ensaio sobre a música brasileira* e *Melodias registradas por meios não-mecânicos*, uma compilação de melodias folclóricas publicada pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que incluía os temas recolhidos por Guarnieri, na Bahia, em 1937.

Em etapas subsequentes, o compositor solicitava dos alunos a composição de três formas básicas, tomando as melodias folclóricas como ponto de partida: invenções, tema com variações e composições corais. Nestas últimas, quando não se realiza obra de criação livre, mas partindo-se de uma melodia folclórica pré-existente, costumava-se cair na simples harmonização ou no arranjo; Guarnieri, porém, segundo Lacerda, orientava seus alunos para uma “verdadeira recriação” (Silva, 2001, p. 58).

Restou então para Guarnieri a tarefa de conciliar as sugestões e restrições de Mário, associando-as a seu conhecimento das manifestações populares, para alcançar o objetivo maior de criar sua própria música com características nacionais. Ao final do texto já citado, do jornal *A Noite*, de 1945, o compositor revelou seu procedimento criativo ao dizer que as “características específicas” do folclore, quando estudadas com profundidade, deveriam transformar-se em dados psicológicos que seriam integrados à personalidade do autor¹⁶. Mais uma vez são evocadas as três fases do *Ensaio*, lembrando-se que ali, as mencionadas “características específicas” recebem

¹⁵ Cf. Silva, 2001, p. 164, 169.

¹⁶ *A Noite*, São Paulo, 9 de novembro de 1945, entrevista de Camargo Guarnieri.



o nome de “constâncias”, significando diversos procedimentos característicos mais frequentes na música brasileira de origem popular.

Pode-se inferir que a presença do folclore na música de Guarnieri, como já foi dito anteriormente, não se dá através de citações mais ou menos literais de temas nativos, mas sim com a presença de constâncias oriundas das manifestações populares. Essa presença resume-se, na maioria das vezes, a constâncias melódicas, rítmicas e algumas ocorrências modais características da música brasileira, tendo, portanto, uma participação discreta, por vezes até mesmo sutil, sobretudo se comparada a diversos outros compositores de mesma estética nacionalista.

Algumas das constâncias melódicas de sua música já foram identificadas por Mário, no *Ensaio*, como sendo características presentes na música popular de todo o Brasil: frases melódicas descendentes com frequente terminação no terceiro grau da escala empregada (mediante); notas rebatidas, termo utilizado por Mário e seus seguidores para designar a ocorrência de notas repetidas; sinuosidade da linha melódica, característica que Mário ora denominou “inquietação da linha melódica”, ora “melódica torturadíssima” (Andrade, 1962, p. 45-48).

Entretanto, nada é mais característico de Guarnieri, tornando-se sua própria marca registrada, que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou denominar “terças caipiras”, procedimento que estaria ligado à origem do compositor no interior paulista, fato já mencionado. As terças caipiras estão presentes em toda a sua música, em diferentes contextos, mesmo em obras nas quais o compositor mais se acerçou da atonalidade, tal como o segundo movimento de sua *Sinfonia nº 5*.

Assim que Guarnieri iniciou a apresentar suas obras no Rio de Janeiro, na década de 1930, alguns críticos cariocas ressaltaram a forte presença dos traços paulistas em suas composições, dando-lhes importância maior do que ele mesmo pretendia. Guarnieri sempre almejou realizar música que não fosse somente paulista, mas nacional, e tais comentários desagradaram-lhe profundamente, principalmente aqueles vindos de Andrade Muricy, após um concerto dedicado às suas obras, na Escola Nacional de Música, em 1940¹⁷.

Em carta subsequente endereçada a Mário de Andrade, do dia 24 de junho, Guarnieri desabafa: “Para o Muricy a minha música é mais uma expressão regional que nacional. [...] Tudo para ele é toada paulista, e cita trabalhos que contradizem as suas próprias afirmativas”¹⁸. A resposta de Mário não tardou; foi escrita no dia 3 de julho, no entanto contém uma das mais lúcidas visões da música de Guarnieri:

Você tem se utilizado de elementos afrobrasileiros e ameríndios (não temáticos, mas “à maneira de”) que não são absolutamente paulistas.

¹⁷ Silva, 2001, p. 309-310.

¹⁸ Apud Silva, 2001, p. 267.



Também o elemento modinheiro de você nada tem de regional, é urbano-brasileiro. Agora existe, pairando sobre toda a obra de você, um substrato paulista, mais “caipira” que paulista propriamente, que caracteriza psicologicamente a sua obra. [...] Além destes elementos psicológicos caipiras, há um tom geral (que também deriva deles), tonalizando suas obras, e que é caipira, fundamentalmente caipira, quintessenciadamente caipira. É um dado de caráter, um dado de personalidade, uma contribuição muito sua e, por tudo isto, só digna de louvor. (Andrade apud Silva, 2001, p. 270)

As constâncias rítmicas populares, por serem excessivamente características, são utilizadas com restrição e em casos específicos. Este é o caso da síncopa, cujo uso sistemático é evitado e seu uso ocasional obedece alguns critérios que o compositor observou com cuidado. Por exemplo, os instrumentos de percussão raramente reforçam um elemento melódico ou figura de acompanhamento que sejam sincopados, passando a tocar, preferencialmente, outras figuras rítmicas independentes, ou calando-se; há também temas sincopados cujo acompanhamento, ao contrário, nada traz de sincopado. Deixando as constâncias populares, entretanto, o uso de figuras de acompanhamento *ostinati* que não estejam associadas àquelas constâncias tornou-se uma prática comum de Guarnieri, podendo ser encontrada nos mais variados gêneros de sua produção, inclusive em quase todas as suas sinfonias, especialmente a primeira e a terceira.

Há, ao menos, duas razões para o frequente uso do modalismo em sua música: por ser uma das constâncias provenientes de manifestações populares, e por exercer um papel alternativo em relação à música simplesmente tonal. Numa entrevista do compositor, concedida à Discoteca Pública do Arquivo Municipal de São Paulo em 1937 (Arquivo da Palavra, AP20), ele enfatiza a segunda razão:

Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais que escapam da rigidez da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos que deverá se fixar a nossa intenção harmônica e não na textura sutil e nova dos acordes. (Guarnieri, 1937 apud Almeida, 1942, p. 476)

Os três modos mais frequentes na música de Guarnieri são: o Lídio, o Mixolídio e o chamado “Modo nordestino”, que possui o quarto grau elevado e o sétimo grau abaixado. Em suas sinfonias, o modalismo manifesta-se, principalmente, através da utilização de temas modais. Em algumas obras ocorrem dois ou mais modos simultaneamente, e também possíveis combinações entre acontecimentos tonais



e modais, como por exemplo, uma melodia modal com acompanhamento tonal, procedimento justificado por sua constante busca por diversidade.

No entanto, todos os elementos musicais de origem popular, que se manifestam na música de Guarnieri como verdadeiros índices de brasilidade, não estão controlados somente pela aversão ao exotismo, ou outra razão qualquer identificada pela perspicácia de Mário de Andrade, porém, sobretudo, por imposições formais. Em consequência disto, nas formas musicais mais austeras, tal como a sinfonia, ou o concerto para instrumento solista e orquestra, as constâncias populares estão submetidas à lei maior da forma, surgindo com maior discricção.

Quando o compositor sentia necessidade de expressar-se com mais liberdade quanto ao emprego dos elementos de origem popular, abandonava a forma da sinfonia, do concerto, adotando formas mais flexíveis como a suite, por exemplo. Já no *Ensaio*, Mário de Andrade recomendara aos compositores brasileiros a criação de suites de danças típicas nacionais, como solução alternativa para o uso de algumas formas tradicionais da música européia. (Andrade, 1962, p. 67-69)

A primeira obra sinfônica de Guarnieri foi a *Suíte Infantil*, de 1929, constituída por quatro movimentos curtos que atuam como verdadeiras miniaturas musicais. Suas outras três suítes sinfônicas foram compostas na década de 1950: *Brasiliana* (1950), *Suíte IV Centenário* (1954) e *Suíte Vila Rica* (1958). Em todas elas o compositor trata os elementos populares com maior liberdade, chegando a utilizar a característica dança do Baião, com os típicos instrumentos de percussão que lhe são próprios, para concluir as duas últimas suítes. Deve-se notar que a composição das três suítes, na década de 1950, justamente o período em que o nacionalismo de Guarnieri adquiriu sua feição mais combativa, gerando a polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, não deve ter sido por acaso.

Resta abordar a relação do compositor com as manifestações populares ante a evolução de sua própria linguagem musical. A breve permanência na Europa não alterou sua conduta e, na década de 1940, Guarnieri viu-se obrigado, pela própria contingência da composição de grandes formas, tais como o quarteto de cordas, sinfonias e concertos, a subordinar o uso dos elementos populares às exigências de tais formas. Veio a década seguinte e com ela a polêmica em torno da *Carta aberta*. A presença dos elementos populares tornou-se mais explícita, como que atendendo à necessidade de reafirmar a convicção nacionalista do compositor. Este, para não transigir com as imperiosas demandas formais, acabou optando por formas que lhe dariam maior liberdade, como as já mencionadas suites. Em contrapartida, a *Sinfonia nº 3* (1953), única representante do gênero composta durante este período, é justamente a única de suas sinfonias que utiliza um tema indígena.

Durante a década de 1960, pouco a pouco, a música do compositor foi trazendo indícios de que ele procurava novos rumos. Dentre outras transformações, a



tonalidade tornou-se menos definível, beirando a atonalidade. Essa tendência acentuou-se ainda mais na década de 1970, trazendo também mudanças na relação do compositor com os elementos de origem popular. Estes foram tornando-se menos perceptíveis, mais sutis, fazendo jus aos comentários seguintes, destinados à publicação no programa de concerto de uma de suas mais importantes obras do período, *a Seresta para piano e orquestra* (1965), comentários que provavelmente sejam, como de costume, de autoria do próprio compositor: “Os elementos usados já representam uma depuração da linguagem musical de Camargo Guarnieri. Pode-se dizer que somente a quintessência dos elementos nativos aparecem nessa obra”.

Para concluir a questão do nacionalismo manifesto em suas obras, vale citar um comentário de Luiz Heitor, sobre suas duas primeiras sinfonias:

Essas duas Sinfonias marcam o apogeu da arte de Camargo Guarnieri. Ouvindo-as tem-se nitidamente a impressão de que o compositor ultrapassou a etapa de formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores. O pitoresco não tem mais razão de ser em sua arte; a transformação dos elementos nacionais é absoluta e atinge um refinamento superior, perfeitamente consciente, integralmente submisso ao pensamento e à técnica do compositor. (Azevedo, 1956, p. 343)

Se é inegável a influência exercida por Mário de Andrade no que se refere ao nacionalismo musical de Guarnieri, por outro lado, em diversas ocasiões, o compositor demonstrou grande firmeza em suas próprias convicções, inclusive verdadeira independência em relação ao pensamento de Mário, principalmente no que tange à escolha das formas musicais de suas obras.

No *Ensaio*, Mário não “recomendava” o uso de formas tradicionais e sugeria “evitar as formas de Sonata, Tocata etc.”, propondo que os compositores brasileiros utilizassem formas populares. Absolvia a forma de variações porque “é muito comum no populário” e sugeria a criação de suítes de danças típicas brasileiras. (Andrade, 1962, p. 61-73) Guarnieri também nutria grande apreço pela forma de variações, adotando-a inclusive como trabalho obrigatório de seus alunos de composição, como já foi dito. Entretanto, seu gosto por essa forma é anterior ao *Ensaio*, manifestando-se já nas obras de difusão interdita, entre as quais se encontram três exemplares de tema e variações, um deles composto em 1925 e os dois outros, em 1926. Por outro lado, sua primeira obra sinfônica foi a *Suíte Infantil*, composta em 1929, somente um ano após a publicação do *Ensaio*, cujos movimentos baseiam-se em danças típicas brasileiras. A observância das sugestões de Mário, porém, era mais problemática quando se tratava de limitar o uso de formas tradicionais, das quais o compositor relutava em abrir mão.



Em diversas ocasiões, Mário insistiu pessoalmente com Guarnieri, advertindo-o sobre o uso das formas tradicionais, através de suas cartas. Em 1934, escreveu:

Você se deixa levar demais pelas formas existentes. Você ainda não criou uma forma sua, ou formas livres suas. [...] suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede numa forma já estereotipada que você jamais se preocupou de transformar. Um eterno ABA que está na *Canção sertaneja*, como na *Toada* ou na *Dança selvagem*. Pra você um *allegro* de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em sutilizá-la, transformá-la, de forma que, sendo a mesma de todos, tenha a modalidade sua. (Andrade, 1934 apud Silva, 2001, p. 216-217)

Seria desonesto com ambos os interlocutores a citação de um texto que possuía o único objetivo de ser lido somente por Guarnieri, sem que seja observado que o próprio Mário, em seguida, reconheceu estar agindo como o “advogado-do-diabo” (sic), deixando claro que a rudeza de suas palavras só acontecia por se tratar de uma carta pessoal, que jamais ele teria a mesma atitude diante do público. Entretanto, deve-se observar com atenção a parte final do texto citado, pois há fortes indícios de que ele tenha calado fundo na consciência do compositor, sugerindo-lhe uma saída pessoal que não descontentaria a Mário, nem tampouco a si próprio.

Quase dez anos mais tarde, quando Guarnieri ocupava-se da composição de sua *Sinfonia nº 1*, Mário voltou ao assunto em carta de 28 de janeiro de 1943:

[...] às vezes tenho um bocado a impressão que você dorme um bocado sobre as formas tradicionais. Já lhe disse isto, creio. O A-B-A, o *allegro-andante-allegro*, o processo formal de exposição e reexposição, me parece que às vezes isso não se justifica tanto quanto você usa. (Andrade, 1943 apud Silva, 2001, p. 297)

Apesar dos conselhos de Mário, Guarnieri manteve-se sempre firme em suas convicções a respeito das formas musicais. Para ele, todas as variáveis envolvidas no processo de criação musical estavam subordinadas ao domínio da forma e esta, por sua vez, baseava-se no binômio: clareza e equilíbrio. Como foi visto anteriormente, mesmo os elementos essenciais à identidade nacional de sua música, que já estavam sob o controle de leis responsáveis por sua organização interna, leis estas originadas das sugestões pessoais de Mário, estavam também sujeitos às superiores leis formais.

Guarnieri tinha clara preferência pelas formas ternárias e suas derivadas, sobretudo, em obras de maior dimensão, a chamada forma Sonata. Sua paixão



pela simetria, que a forma ternária só vem reforçar, levou-o a projetá-la para além dos limites internos dos movimentos de suas obras até atingir a dimensão total da obra, limitando-a sempre a ter somente três movimentos. Essa fixação, primeira característica pessoal de sua música que salta aos olhos de quem a estuda, justamente porque é rapidamente vislumbrada sem necessidade de análise mais profunda, interessaria também à numerologia. Entretanto, não nasceu sob a influência de Mário, ou durante seus estudos na França – a *Sinfonia em Ré menor*, de César Franck, em três movimentos, influenciou diversos compositores – tampouco é o resultado de qualquer processo de transformação do pensamento de Guarnieri, porém já se manifestou em suas primeiras obras, como que nascendo com elas.

Em gêneros tradicionais da música ocidental, nos quais se consolidou a composição em quatro movimentos, tais como o quarteto de cordas e a sinfonia, por exemplo, sua música mantém-se fiel ao limite de três movimentos. Até mesmo em obras que nasceram com outros propósitos, longe da austeridade formal da sinfonia, observa-se este limite, ainda que a forma tripartida se manifeste somente na subdivisão interna de três partes ininterruptas. Nestes casos enquadram-se, por exemplo, a *Seresta para piano e orquestra* (1965), *Sequência, Coral e Ricercare* (1966) e *Homenagem a Villa-Lobos* (1966). As obras vocais gozam de maior liberdade; mesmo assim não aparenta ser casual o frequente agrupamento de três canções, formando um pequeno ciclo: *Três Danças* (1929), *Três Poemas* (1939), *Três Poemas Afro-Brasileiros* (1955), *Tríptico de Yeda* (1967).

As exceções ocorrem em peças curtas para piano ou outros instrumentos, na música vocal que também agrupa canções das mais diversas maneiras, nas suítes para piano ou orquestra, embora a suíte *Brasiliana* (1950), para orquestra, possua somente três movimentos.

Retornando à organização formal interna de suas obras, pode-se afirmar que Guarnieri preferia manter a forma Sonata como referência dos movimentos iniciais de todas as suas composições que portassem os nomes de: sonata, quarteto, concerto e sinfonia. O mesmo pode ser dito em relação à maioria dos terceiros movimentos de tais obras. Entretanto, a partir da década de 1940, o compositor buscou sempre, de uma maneira muito particular, novas soluções formais, permitindo supor que essa atitude poderia ser devida às restrições impostas por Mário de Andrade.

As mudanças operadas por Guarnieri, entretanto, afetavam a organização interna dos elementos da estrutura musical, embora o parentesco com a forma original continuasse reconhecível, ainda que fosse somente seu mais remoto perfil exterior. Essa conduta traz à lembrança o final do penúltimo trecho acima citado, da carta de 1934, com seu forte conteúdo. Em um depoimento do compositor encontra-se:



A forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é o seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas. (Guarnieri apud Silva, 2001, p. 447)

Na década de 1960, o compositor começou a produzir obras mais concretas, de menor dimensão, através do uso de um discurso musical mais conciso e objetivo, da adoção de temas únicos que conseguiam a variedade exigida pela forma através das mudanças de caracteres e da incorporação de algumas práticas mais usadas na música serial, tal como a retrogradação, por exemplo, que gerava segmentos do discurso musical que se viam espelhados em relação a segmentos anteriores, procedimento que pode ser encontrado na *Sequência, Coral e Ricercare* (1966), no *Concerto para orquestra de cordas e percussão* (1972), e mesmo na *Sinfonia nº 4* (1963).

A coerência formal da música de Guarnieri garantiu-lhe a admiração dos que valorizam, num compositor, justamente a sua capacidade de organizar o material musical disponível. Foi este o caso do compositor norte-americano Aaron Copland que escreveu, em 1942:

Camargo Guarnieri é um verdadeiro compositor. Ele tem tudo que isso requer: uma individualidade própria, uma técnica completa e uma imaginação fecunda. O seu dom é mais ordenado do que o de Villa-Lobos, embora não sendo menos brasileiro. (Copland, 1963, p. 191)

Entretanto, as transformações que o compositor imprimiu às formas clássicas, sutis, mas suficientes para satisfazê-lo em seu afã por novas soluções formais, foram insuficientes para satisfazer aqueles que valorizavam, justamente, as mudanças mais radicais, que implicavam no abandono dos modelos formais clássicos. Foi então que Guarnieri, desde muito cedo em sua carreira, passou a receber o selo de compositor neo-clássico, termo que, mesmo sendo utilizado, geralmente, com significado pejorativo, não chegava a desagradá-lo. Koellreutter foi uma das primeiras pessoas que anunciou essa característica de Guarnieri, de maneira cordial e até elogiosa, somente dois anos antes da *Carta aberta*:

Na obra de Camargo Guarnieri, o nacionalismo musical passou por uma transformação definitiva levando a música desse compositor a um terreno esteticamente oposto aquele onde nasceu: ao terreno das formas puras. Guarnieri não “pinta” mas “pensa” o Brasil. Cria uma expressão nova com forte tendência classicista. (Koellreutter, 1948, p. 46)



Pode-se ver um paradoxo entre a constante procura de Guarnieri por clareza formal e a complexidade de sua harmonia. Seu gosto pessoal por acordes densos, dissonantes e carregados, com numerosos sons simultâneos, seria a mais provável razão daquela profecia de Mário de Andrade que o compositor não cansava de repetir: “você vai sofrer muito em sua vida, porque sua música não se faz amar à primeira vista” (Guarnieri, 1991, p. 7).

O compositor via a harmonia mais como uma paleta de cores que como um conjunto de sons organizados segundo seus próprios potenciais atrativos e consequentes direcionalidades. É assim que as tradicionais resoluções de dominantes e tônicas acontecem com pouca frequência em sua música, estando reservadas para locais e situações especiais. Na maioria das vezes, a direcionalidade dos acordes não determina seus sucessores e ambos são escolhidos somente por suas cores. Em carta dirigida a Mário de Andrade, em 1943, encontra-se: “O uso de certos agrupamentos de som, mais como efeito de bloco sonoro, sem relação alguma com a tonalidade ou com acorde, no sentido clássico, está me abrindo novos caminhos para resolver certas dificuldades que outrora encontrava” (Guarnieri, 1943, apud Silva, 2001, p. 293).

Guarnieri nutria um gosto especial pela dissonância e esta, na maioria das vezes, possuía finalidade colorista, não o objetivo de intensificar a direcionalidade dos acordes. Assim sendo, pode-se estabelecer um remoto parentesco entre o pensamento musical do impressionismo francês e seu comportamento pessoal em relação à harmonia. Entretanto, em sua música a dissonância é mais dura, mais contundente que aquela normalmente empregada pelo grupo de compositores franceses¹⁹.

Também se nota distinção entre uma menor complexidade da harmonia nas obras para piano, que nas obras orquestrais, fato que o compositor costumava explicar à sua maneira:

Na orquestra os planos sonoros são outros e eu comecei a sentir que não havia cacofonia. Você pode lançar um acorde, que mesmo simultâneo, você não percebe que está tudo junto. Os timbres separam tudo. (Guarnieri, 1991, p. 7)

Não se pode esquecer que a predominância da textura polifônica na música de Guarnieri faz com que os acontecimentos verticais – os acordes, por exemplo – sejam mera decorrência da simultaneidade das linhas horizontais. Além disto, as diferentes vozes da escrita contrapontística geram também outras combinações verticais de sons, diferentes dos acordes convencionais, às quais o compositor denominava “agregados de sons”, formações que lhe eram tão gratas.



Na maioria de suas obras sinfônicas, a ocorrência de simples acordes triádicos é tão pouco frequente que chega a ser incomum, mesmo em andamentos lentos e expressivos nos quais a harmonia costuma ser mais convencional. Acordes formados por sobreposição de quartas ou a combinação, em um mesmo acorde, da sobreposição de terças e quartas, ocorrem com frequência. Na base dos acordes, ou seja, entre suas duas notas mais graves, o procedimento mais comum é manter o distanciamento equivalente aos intervalos de quarta ou quinta.

A utilização contínua e prolongada de dissonâncias e acordes complexos pode criar o que Guarnieri definia “como que indiferença harmônica”, fenômeno que ainda pode ser mais agravado quando os andamentos são rápidos, desfavorecendo a percepção. Essa sensação está mais presente nas obras compostas a partir da década de 1960, quando o compositor procurou afastar-se cada vez mais do tonalismo harmônico.

Em sua música, a harmonia também está subordinada às leis superiores do equilíbrio entre as partes, ditando-lhe os procedimentos. O primeiro deles, já mencionado anteriormente, é procurar evitar a predominância da textura harmônica, pois o uso da “harmonização por acordes” reforçaria ainda mais o ritmo característico da música brasileira. O segundo, já no âmbito interno das relações harmônicas, é a busca do equilíbrio entre os elementos de diferente natureza que porventura coexistam no discurso musical, tentando evitar a supremacia excessiva de algum deles. Sendo assim, por exemplo, temas modais são acompanhados por acordes não modais (3º movimento da *Sonatina nº 7*); uma melodia tonal recebe um acompanhamento atonal (*Sonatina nº 2*); e até um tema dodecafônico é acompanhado por acordes tonais ou politonais (1º movimento do *Choro para viola e orquestra*).

É ocasional a ocorrência de trechos politonais, porém há obras nas quais o compositor utilizou a bitonalidade como recurso expressivo, conseguindo resultados dignos de nota, tal como na “Toada” da *Suíte IV Centenário* (1954), por exemplo. Nos trechos em que Guarnieri dá prioridade à textura harmônica, é frequente a ocorrência de progressões de acordes paralelos, isto é, a sucessão de acordes de mesma natureza, cujas notas guardam entre si a mesma relação intervalar, caminhando na mesma direção. Assim escreveu Mário de Andrade sobre a *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1931):

Nesta *Sonata*, os acordes são realmente séries paralelas de undécimas, idênticas às tão sistematicamente usadas por Casella e às vezes por Villa-Lobos, derradeira consequência daqueles paralelismos acordais de Debussy. (Andrade, 1993, p. 292)

Resta abordar um dos procedimentos mais caros a Guarnieri: o uso de *ostinati*. Já estão presentes em sua primeira obra sinfônica, a *Suíte Infantil* (1929) e acompanharão



toda a trajetória do compositor, ocorrendo tanto em pequenas peças para piano quanto nas grandes obras sinfônicas, por exemplo, a *Sinfonia nº 1* e a *Sinfonia nº 3*. Não abandonam sua música nem quando essa acusa significativas transformações estéticas em direção à modernidade, tal como no *Choro para viola e orquestra* (1975). Os *ostinati* sempre desempenham o papel de acompanhamento, ou ainda mais, o de ambiência dos temas, dando-lhes também uma base de sustentação harmonicamente estável e definida que lhes oferece maior liberdade harmônica e melódica.

São estas as características harmônicas mais marcantes de sua música, porém o comportamento de Guarnieri em relação à harmonia não foi uniforme, tendo sofrido mudanças e inflexões. Logo ao início da década de 1930, quase coincidindo com o início de sua produção, o compositor demonstrou ousadias harmônicas que os críticos da época, inclusive Mário de Andrade, chegaram a qualificar como “atonalismo”. Sobre a *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1931), por exemplo, foi escrito: “O pensamento tonal de Camargo Guarnieri, tanto nesta *Sonata* como na maioria das obras dele, é fundamentalmente cromático, ou, como se diz atualmente, atonal” (Andrade, 1993, p. 293). Em outra crítica, referindo-se ao *Quarteto nº 1* (1932), encontra-se:

Mas o cromatismo levado assim às suas últimas consequências atonais, torna esta esplêndida composição numa aridez ainda por demais inacessível à maioria. Sem a menor alusão política, é uma obra... da oposição... O próprio ritmo chega a ser atonal!... (Andrade, 1993, p. 312)

Estas críticas eram textos destinados à publicação, nos quais Mário de Andrade continha-se, escolhendo as palavras para condenar os procedimentos harmônicos de Guarnieri. Entretanto, na correspondência entre ambos Mário tornava-se muito mais contundente. Ao comentar a *Sonata nº 2 para violino e piano* (1933), provocou uma interessante polêmica que gerou duas cartas de Mário e uma de Guarnieri, escritas em 1934, nas quais são abordados diversos assuntos importantes, dentre eles as questões da dissonância e da atonalidade.

Mas você levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras [...] Mas aí se introduz o problema mais terrível da música do nosso tempo: o atonalismo. É a libertação da tonalidade e conseqüentemente do acorde que criou essa epidemia da alteração, que acabou usando a alteração pela alteração, isto é, sem nenhuma razão humana. A dissonância se tornou inteiramente gratuita e se introduziu no corpo da própria melodia, com a mesma



gratuidade. [...] Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso. (Andrade, 1934 apud Silva, 2001, p. 206-208)

Somos levados a crer que este episódio polêmico está na raiz da ruptura estética verificada na música de Guarnieri, situada em algum ponto, entre os anos de 1934 e 1936. A ruptura é evidente, comparando-se obras do mesmo gênero produzidas em ambas as vertentes, anteriores e posteriores à dita ruptura. Este é o caso das *Valsas nº 1* (1934) e *nº 2* (1935), para piano, que compartilham da mesma estética, e a *Valsa nº 3* (1936) e suas sucessoras. Maior ainda é a transformação ocorrida entre a *Sonatina nº 2 para piano* (1934) e sua obra subsequente, a *Sonatina nº 3* (1937). Embora não tão próximas ao episódio considerado, obras de outros gêneros também atestam mudanças, tais como os *Quartetos nº 1* (1932) e *nº 2* (1944), ou mesmo a própria causadora de toda a polêmica, a *Sonata nº 2 para violino e piano* e sua sucessora, a *Sonata nº 3* que foi composta somente em 1950.

No que concerne à harmonia, as principais transformações verificadas podem ser assim resumidas: o tonalismo deixou de ser perturbado pelo cromatismo excessivo e tornou-se mais evidente, melhor definido, enquanto as dissonâncias passaram a ser empregadas com moderação; o uso do modalismo passou a ser mais frequente, como se fosse a melhor alternativa para evitar a rotina tonal. Na verdade, a música de Guarnieri adquiriu aspecto mais conservador; se o episódio da *Sonata nº 2* realmente contribuiu para modificá-la, pode-se afirmar que Mário de Andrade exerceu papel decisivo nessa transformação. Anos mais tarde, quando o compositor voltou a comentar aquele episódio durante uma importante entrevista, não admitiu qualquer influência de Mário de Andrade sobre as decisões tomadas.

Em 1933, comecei a estudar muito Hindemith e neste período minha música se tornou meio atonal. Mas, depois, cheguei à conclusão de que aquilo era muito fútil. Então, adicionei os elementos que me interessavam e continuei com minha música. (Guarnieri, 1981, p. 8)

Entretanto, até que ponto pode-se falar em atonalidade na música de Guarnieri do período considerado? Com suas *Cinco peças para piano*, op. 23, Schoenberg já havia lançado as bases do dodecafonismo, em 1923, técnica que já estava sistematizada ao final da década de 1920. Naquela mesma década, Hindemith havia composto algumas obras atonais e retornaria à música tonal definitivamente, após 1930. Na França, o país europeu que maior influência exercia sobre a cultura brasileira, após a morte de Debussy, em 1918, Ravel já produzia algumas de suas obras mais importantes e grupos de jovens compositores buscavam seu espaço.



No Brasil, somente a música do quase desconhecido Glauco Velasquez (1884-1914), palidamente e, sobretudo, uma parcela da produção musical de Villa-Lobos, da década de 1920, apresentavam sinais de contestação do tonalismo harmônico. O conceito de atonalismo, portanto, que era francamente discutido na Europa, ao que parece, não integrava o conhecimento dos críticos musicais atuantes no Brasil daquela época.

Mesmo Guarnieri, anos mais tarde, como na citação acima, utilizava com frequência o termo “meio atonal” para qualificar sua música de então, mas preferia o termo “tonalidade fugidia” ou “fugitiva” para denominar o comportamento harmônico daquela música. Este termo foi empregado por Guarnieri e Mário de Andrade, em algumas ocasiões, referindo-se à “tonalidade fugitiva de Machabey”²⁰.

Foi justamente em um livro de Hindemith, escrito em 1937, compositor por quem Guarnieri declarou ter-se *influenciado*, que encontramos a descrição de um tipo de música que se identifica com a produção de Guarnieri, do início da década de 1930:

Há dois tipos de música que, embora não possam ser chamadas “atonal”, através da acumulação dos meios de expressão harmônicos sobrecarregam o ouvido do ouvinte de tal maneira que ele se torna inapto para segui-las completamente. Um desses tipos, embora parta de premissas diatônicas, opera com o material da escala cromática e concentra, em pouco espaço, uma multiplicidade de relações de dominantes, alterações e mudanças enarmônicas, que a tonalidade se rompe com a alta tensão dos grupos harmônicos de pequena duração. O ouvido satura-se pelo excesso de procedimentos harmônicos individualmente perceptíveis. (Hindemith, s.d., p. 153)²¹

Em 1941, Guarnieri publicou sua primeira *Carta aberta* dirigida a Koellreutter, que não tem o tom polêmico e agressivo da segunda. Ao contrário, tem por finalidade principal transmitir suas impressões pessoais, que são positivas, sobre uma obra de Koellreutter, publicada em um suplemento da mesma revista. Aproveitando o ensejo, Guarnieri afirma ter “franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente”, reconhecendo, porém, que não consegue “encontrar beleza” nas obras atonais que lhe parecem muito intelectuais. Alude ao dodecafonismo, quando se refere aos “doze sons”, sem, contudo, utilizar tal denominação, mas deixa transparecer sua opinião pessoal sobre o assunto, ao afirmar que a condução de

²⁰ Encontra-se, por exemplo, na primeira *Carta aberta*, de Guarnieri a Koellreutter, escrita em 1941; (Silva, 2001, p. 123-124) Cf. também Andrade, 1977, p. 201. Armand Machabey (1886-1966) foi um compositor e musicólogo francês, autor de cerca de uma dezena de livros e inúmeros artigos em periódicos, além de ser um dos editores do *Larousse de la Musique*.

²¹ Tradução nossa, realizada através da comparação entre a tradução do texto de Hindemith para o inglês, no qual nos baseamos, e seu original em alemão, *Unterweisung im Tonsatz*, v. 2.



suas linhas melódicas teria um “sentido mais visual que, propriamente, auditivo”. Reitera que a música atonal não lhe “proporciona prazer estético”, ou emoções, porém admite que ele poderia ser o único culpado por sua própria dificuldade em aceitá-la. (Guarnieri, 1941 apud Silva, 2001, p. 123-124)

Ao início da década seguinte, mais exatamente em novembro de 1950, Guarnieri publica sua polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* que tem o objetivo principal de condenar veementemente a prática do dodecafonismo. Ao contrário da primeira *Carta aberta*, que não menciona uma vez sequer a palavra dodecafonismo, na segunda, este passa a ser o assunto central e torna-se o alvo das inúmeras invectivas que ali se encontram²².

Enquanto parte do texto da *Carta aberta* indica que Guarnieri pretendia isolar e condenar especificamente o dodecafonismo, entre tantas outras soluções possíveis para negar o sistema tonal, o tom agressivo do texto e sua não restrição a questões musicais, abrangendo outras artes e questões estético-ideológicas, deram-lhe dimensão muito mais ampla, provocando fortes reações em vários segmentos da vida cultural do país e culminando com a fixação da imagem estereotipada do compositor como o principal representante do conservadorismo musical brasileiro.

Por essa razão, quando a música do compositor começou a trazer indícios de renovação estética aproximando-se novamente da atonalidade, ao início da década de 1960, sua repercussão mínima, ao contrário do que se esperaria, em se tratando da obra de um compositor com a dimensão de Guarnieri. A radicalização da questão levantada pela *Carta aberta* dividiu a vida musical brasileira em duas vertentes, partidários e opositores do compositor, e a ambos os lados não interessava reconhecer as mudanças operadas em sua música. A prova material deste desinteresse é a quase inexistência de textos que tratem do assunto, com exceção de críticas esparsas e algumas entrevistas do compositor, cobrindo timidamente um período de cerca de 20 anos de numerosa produção musical, sem qualquer comparação possível com os inúmeros textos motivados por um único episódio: a *Carta aberta* e seus desdobramentos.

Um dos melhores exemplos dessa aludida diferença de tratamentos encontra-se no único livro que pretendeu oferecer uma visão ampla de toda a produção musical brasileira contemporânea, de autoria de José Maria Neves, escrito na década de 1970. O livro dedica cerca de dezesseis páginas para tratar, de forma pouco imparcial, o episódio da *Carta aberta*, enquanto tudo aquilo que está escrito sobre o novo comportamento estético de Guarnieri, de maneira ainda mais partidária, está contido nesta citação:

²² O episódio foi amplamente estudado por José Maria Neves e Flávio Silva, entre outros. O próprio texto da *Carta aberta* foi reproduzido inúmeras vezes, podendo ser lido também em Silva, 2001, p. 143-145.



O próprio Camargo Guarnieri experimentaria, nos últimos anos da década de 60, a integração em sua técnica composicional de princípios dodecafônicos, sem que sua música se mostrasse diferente do que sempre foi. (Neves, 1981, p. 142)

O que representou, porém, no que se refere à música, a renovação estética mencionada anteriormente? Ao início da década de 1960, pouco a pouco, pode-se perceber que a tonalidade das obras de Guarnieri torna-se imprecisa, chegando mesmo à atonalidade, porém de maneira mais decisiva e intencional que no início da década de 1930. Um conceituado crítico observou que havia “uma atmosfera de indeterminação tonal”, na *Sonata nº 5 para violino e piano* (1961), e a “libertação inteligente quanto ao tonalismo harmônico”, no *Quarteto de cordas nº 3* (1962)” (Caldeira Filho, 1968, p. 87 e 84). Na música para piano, o marco inicial foi a *Sonatina nº 6* (1965), composta no mesmo ano que viu nascer a *Seresta para piano e orquestra* (1965) anunciada, em sua estréia, como “marcadora de nova fase do compositor” (Caldeira Filho, 1968, p. 85).

Além da *Seresta*, as mais importantes obras dessa fase foram: *Sequência, Coral e Ricercare* (1966), os *Concertos para piano e orquestra nº 4* (1968) e *nº 5* (1970), a Cantata *O Caso do Vestido* (1970), a *Sonata para piano* (1972), o *Choro para viola e orquestra* (1975) e a *Sinfonia nº 5* (1977). No primeiro movimento do *Choro para viola e orquestra*, o compositor utilizou uma forma muito pessoal de dodecafonismo. Somente os elementos temáticos, inclusive figuras de acompanhamento derivadas do tema, estão organizados segundo a série dodecafônica, sua retrogradação, inversões e transposições. Todo o material restante de acompanhamento, de natureza não temática, mantém, entre si, relações tonais ou politonais. Em 1981, declarou o compositor:

Houve um período na minha vida – há mais de vinte anos – em que eu parei para pensar. Comecei a pensar: mas será que sou eu que estou errado? Fiz um estudo introspectivo desde 1928 até aquela época. Depois que eu pensei e repensei, cheguei à conclusão de que eu é que estava certo, sabe? Que havia uma linha reta em tudo que eu tinha escrito. Desde o princípio, cada vez mais eu agia sob todos os pontos de vista para uma liberdade, afastando-me cada vez mais do tonalismo harmônico; minha música foi se tornando imprecisa, devido às conquistas que foram incorporadas. Então eu disse: vou continuar. Eu nunca fui um artista da moda. (Guarnieri, 1981, p. 10)



Em seus últimos quinze anos de vida, aproximadamente, Guarnieri abandonou as experiências atonais, passando a compor com total liberdade, conforme lhe convinha. Um ano e três meses antes de sua morte, numa entrevista que realizamos destinada à publicação, perguntei-lhe sobre sua prática mais recente e ele assim respondeu: “Eu não tenho mais preocupação com tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo” (Guarnieri, 1991, p. 7).

Para concluir este estudo, proporei uma hipotética divisão da produção musical de Camargo Guarnieri em diferentes fases, com o propósito de que esta possa auxiliar, como ferramenta adicional, no estudo comparativo de seus hábitos composicionais ao longo dos anos. Alguns fatores foram essenciais para o estabelecimento da divisão proposta, a saber: principais fatos de sua vida que influíram decisivamente sobre as decisões musicais; os diversos matizes de seu comprometimento estético-ideológico; as diferenças e semelhanças de procedimentos musicais ao longo do tempo. Deve ser acrescentado que há flexibilidade em relação aos limites temporais propostos, os quais tomam sempre um determinado ano como referência, porém não têm a pretensão da exatidão que só as mudanças abruptas permitem, comportamento que se distancia das mudanças estéticas que costumam resultar de um continuado processo.

A primeira fase, que compreende o período entre 1928 e 1940, denominaremos “fase de formação”. Como foi comentado anteriormente, a produção musical do compositor não possui homogeneidade estética nessa fase, pois sofreu uma ruptura entre os anos de 1934 e 1936, que as obras anteriores e posteriores evidenciam, da qual a principal referência é a correspondência entre Mário de Andrade e Guarnieri em torno da *Sonata nº 2 para violino e piano*. Guarnieri viveu boa parte do período considerado na condição de discípulo, primeiro sob a orientação de Lamberto Baldi e Mário de Andrade e, ao final, em Paris, sob a orientação de Charles Koechlin (1867-1951)²³.

Nessa fase, a produção sinfônica de Guarnieri teve menor significado que sua produção para piano, canto e música de câmara. No entanto, neste período compôs sua primeira ópera, *Pedro Malazarte* (1932), com libreto de Mário de Andrade. O compositor conseguiu alguma projeção nacional através da realização de um concerto dedicado somente às suas obras, no Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro (1935), tendo também duas obras premiadas em São Paulo: *Coisas deste Brasil* (1937), para coro e *Flor do Tremembé* (1937), para conjunto instrumental.

A fase seguinte, que denominaremos “fase da afirmação”, compreende toda a década de 1940. Neste período, a vida de Guarnieri, no que se refere ao

²³ Compositor que se tornou mais conhecido por sua atividade como professor de composição e matérias teóricas, sobre o que foi autor de importantes tratados. Entre outros, foi discípulo de Massenet e Fauré.



reconhecimento obtido como compositor e suas consequências naturais, entre elas o aumento de prestígio e a melhoria de sua condição econômica, sofreu a mais significativa transformação de toda sua existência. Retornando da Europa antes do tempo previsto, devido ao início da Segunda Guerra Mundial, o compositor viu-se em difícil situação econômica, e além do mais, desempregado. O grande sucesso de um concerto com suas obras, na Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro (1940), foi logo seguido por outro concerto no mesmo local, inaugurando a temporada do ano seguinte, mas foram os prêmios obtidos nos Estados Unidos que marcaram a década.

Três obras suas receberam prêmios em concursos internacionais de composição, naquele país: em 1942, o *Concerto nº 1 para violino e orquestra* (1940); em 1944, o *Quarteto de cordas nº 2* (1944) e em 1948, a *Sinfonia nº 2* (1945). Além disso, duas outras obras obtiveram prêmios nacionais: em 1944, a *Sinfonia nº 1* (1944) e em 1946, o *Concerto nº 2 para piano e orquestra* (1946). O compositor realizou algumas viagens aos Estados Unidos, onde suas obras foram executadas, e regeu importantes orquestras, tendo realizado também uma *tournee* sul-americana pelo Uruguai, Argentina e Chile (1945), dirigindo suas obras com orquestras locais e obtendo notoriedade internacional.

No Brasil, Guarnieri dividiu, com Lorenzo Fernandez (1897-1948), o segundo posto de compositor mais importante do país. Quanto à linguagem musical, não há sensíveis diferenças em relação à fase anterior, a não ser a exuberância das obras sinfônicas que constituem a mais importante parcela de sua produção musical do período, e a preferência do compositor pelas grandes formas, duas características que se interligam.

Vem, em seguida, a fase que denominamos “fase do nacionalismo de combate” que vai de 1950, ano de publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, até 1965, ano de composição da *Seresta para piano e orquestra*. Após as mortes de Mário de Andrade (1945), Lorenzo Fernandez (1948) e o afastamento gradual de Villa-Lobos da vida musical brasileira, cada dia mais comprometido com seus problemas de saúde e sua carreira internacional, Guarnieri viu-se como principal líder musical do país e tomou para si a responsabilidade de lutar contra as chamadas influências internacionalistas, que ganhavam mais e mais adeptos entre os jovens compositores brasileiros, escrevendo a controvertida *Carta aberta*.

Durante a década de 1950, o conflito provocado pela *Carta aberta*, aparentemente, tomou rumos favoráveis a Guarnieri, com a adesão de vários jovens compositores à estética nacionalista, tais como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, entretanto, não para apoiar as ideias defendidas na *Carta*, mas pelo comprometimento com o Partido Comunista que também condenava o dodecafonismo.

Se, na fase anterior, Guarnieri conseguira abrir espaço na vida musical norte-americana, nesta fase, o compositor tornou-se conhecido na Europa e ampliou seu



espaço na América Latina. Recebeu homenagens na França, Portugal e Itália, foi jurado de importantes concursos internacionais, tais como o Concurso Rainha Elizabeth, em Bruxelas (1953), Concurso Tchaikovski, em Moscou (1958) e Concurso Dmitri Mitropoulos, em Nova York (1963). Seu *Choro para piano e orquestra* (1956) venceu o Segundo Concurso de Música Latino-Americana, na Venezuela (1957) e a *Sinfonia nº 3* venceu o Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Algumas de suas obras receberam prêmios da Associação Paulista dos Críticos Teatrais – APCT: em 1960, a cantata *Seca* (1957); em 1963, o *Concertino para piano e orquestra* (1961) e o *Quarteto de cordas nº 3* (1962), e em 1964, a *Sinfonia nº 4* (1963).

Essa é a fase em que Guarnieri compôs algumas de suas obras de maior aceitação popular, ao mesmo tempo, utilizou formas não tanto austeras, como as suítes, por exemplo, que lhe permitiam tornar mais evidente o pretendido caráter de música brasileira. Entretanto, não se pode afirmar que suas obras do período utilizem harmonia menos complexa que aquela da fase anterior.

Vem então o que denominamos “fase do nacionalismo essencial”, que vai de 1965 até 1982, datas que não têm nenhuma pretensão de serem exatas porque o dado mais emblemático, que caracteriza essa nova fase, é um determinado comportamento composicional que surgiu e deixou de existir da mesma maneira, gradualmente. As constâncias de origem popular que estiveram presentes em toda a obra de Guarnieri, de maneira sempre discreta, tornaram-se ainda mais sutis, reduzidas que foram à sua essência. Ao mesmo tempo, a tonalidade de suas obras tornou-se imprecisa até alcançar a atonalidade.

Enquanto o prestígio internacional do compositor era consolidado com atividades regulares em Portugal, homenagens recebidas no México, Áustria, União Soviética e frequentes execuções de suas obras nos Estados Unidos, algumas vezes, com o próprio compositor regendo grandes orquestras, tal como a Orquestra Sinfônica de Chicago (1973), no Brasil, multiplicavam-se as homenagens de toda a natureza. O compositor passou a receber pedidos de obras comissionadas, dentre elas, suas três últimas sinfonias e tornou-se, a partir de 1975, regente de sua própria orquestra, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

Entretanto, com a difusão sempre crescente da música de vanguarda internacional, a criação dos frequentes e regulares festivais de música contemporânea, o surgimento dos cursos de música nas universidades, absorvendo jovens professores oriundos dos grupos que se opunham às propostas da *Carta aberta*, cristalizou-se a imagem estereotipada do compositor, já comentada anteriormente, tornando-o cada vez mais isolado. Ao mesmo tempo, as transformações apresentadas em sua música, nessa fase, caminhando em direção à modernidade, foram simplesmente ignoradas.

Alguns poucos perceberam tais transformações e manifestaram-se, como o fez Edino Krieger, por exemplo, referindo-se à *Sonata para piano* (1972):



Extraordinária essa capacidade de se renovar num mestre que já ostenta uma das obras mais sólidas e definitivas de toda a música brasileira. E, mais ainda, que essa renovação não traia, em momento algum, a unidade modelar de sua obra, toda ela marcada pela mesma identidade criadora, como se forjada de um mesmo bloco de granito²⁴.

Na última fase, a “fase final”, que vai de 1982 até sua morte, em 1993, Guarnieri sentiu duramente as consequências de haver escrito a *Carta aberta*. O compositor continuou recebendo inúmeras homenagens no Brasil, mas estas não lhe bastavam. Teria preferido um reconhecimento maior da classe musical brasileira.

Recebeu ainda o comissionamento de sua *Sinfonia nº 7* (1985) e, embora tenha composto poucas obras nessa última fase, pode-se verificar que o compositor retornou à música tonal, com sua característica complexidade harmônica, além de empregar formas cada vez mais concretas, fato que já se observava na fase anterior.

Com a idade avançada, rarearam suas idas ao exterior. O compositor ainda recebeu três comendas da República Portuguesa, nos anos de 1987, 1990 e 1992. A última manifestação internacional recebida veio da Organização dos Estados Americanos – OEA. Foi o “Prêmio Gabriela Mistral”, em dezembro de 1992. Camargo Guarnieri faleceu no dia 13 de janeiro de 1993.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, [1962].
- Andrade, Mário de. *Música, doce música*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1976.
- Andrade, Mário de. *Pequena história da música*. 7ª ed. São Paulo: Martins, 1977.
- Andrade, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. v.1, Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- Andrade, Mário de. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- Azevedo, Luis Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Azevedo, Luis Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- Barbieri, Domenico. “Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica”. *Revista Música*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 19-29, 1993.
- Caldeira Filho, J. C. *A aventura da música: subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.
- Contier, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Copland, Aaron. *Copland on music*. New York: Pyramid Books, 1963.
- Guarnieri, Camargo. “Viu a Bahia como terra de candomblé”. *Diário da Noite*, São Paulo, 16 fev. 1937.
- Guarnieri, Camargo. “De volta de uma *tournee* pela América Latina, fala ao ‘Hoje’ o maestro Camargo Guarnieri”. *A Noite*, São Paulo, 9 nov. 1945.
- Guarnieri, Camargo. “O compositor paulista Camargo Guarnieri, detentor do Prêmio ‘Carlos Gomes’ do IV Centenário de S. Paulo”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 jul. 1954. Entrevista concedida à Profa. Inah de Mello.
- Guarnieri, Camargo. “Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo”. *Caderno de Música*, São Paulo, n. 7, p. 8-10, 1981.
- Guarnieri, Camargo. “O Compositor Camargo Guarnieri”. Entrevista concedida a



Lutero Rodrigues. *Apollon Musagete*, Curitiba, n. 4, p. 7, 1991.

Hindemith, Paul. *The craft of musical composition*. v. 2, London: Schott, s.d.

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. v. 2, Mainz: Schott's Söhne, 1940.

Koellreutter, Hans-Joachin. "Nos domínios da música". *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 47, jan. 1945.

Koellreutter, Hans-Joachin. "Música brasileira". *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 45-46, fev. 1948.

Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

Rodrigues, Lutero. "A música, vista da correspondência". In: Silva, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 321-335.

Rosen, Charles. *The classical style*. London: Faber and Faber, 1977.

Silva, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

LUTERO RODRIGUES DA SILVA é professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (desde 2005). Doutor em Musicologia (2009) pela Escola de Comunicações e Artes da USP; e Mestre (2001) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes-Música, do Instituto de Artes da UNESP. Entre suas atividades, prioriza o estudo, pesquisa, interpretação e divulgação da música brasileira, atuando em três áreas principais: Regência, Musicologia e Ensino universitário. Ao regressar de um período em que continuou seus estudos, na Alemanha, de 1981 a 1983, dedicou-se à formação de jovens instrumentistas, dirigindo inúmeros festivais de música, com destaque para o Festival de Inverno de Campos do Jordão, do qual foi Diretor Artístico, de 1987 a 1990. Como regente, durante 20 anos, foi diretor de diversas orquestras, destacando-se o período em que esteve à frente da Sinfonia Cultura - Orquestra da Rádio e TV Cultura, de São Paulo, entre 1998 e 2005. Foi regente convidado das principais orquestras brasileiras e também atuou no exterior, priorizando sempre o repertório brasileiro, do qual é responsável pela estréia de mais de uma centena de obras. Na área de Musicologia, produziu numerosos textos sobre compositores brasileiros e suas obras, vários deles publicados, com ênfase nas linhas de Análise e Interpretação, bem como História, Estilo e Recepção. Realizou inúmeras revisões e edições de músicas orquestrais brasileiras, tanto destinadas a projetos, como da Petrobrás, quanto a instituições, como a Academia Brasileira de Música. Em diversas ocasiões dedicou-se ao ensino, sobretudo da regência, passando a ser professor desta matéria e outras correlatas, em cursos universitários de graduação. Membro eleito da Academia Brasileira de Música (Cadeira nº 36).



A ceia dos cardeais, ópera de Arthur Iberê de Lemos: sua criação e estreia

Mauro Camilo de Chantal Santos*
Adriana Giarola Kayama**

Resumo

A única ópera completa do compositor paraense Arthur Iberê de Lemos (1901–1967), *A ceia dos cardeais*, foi composta ao longo de décadas, desde sua criação ao piano até sua orquestração final, tendo sua estreia ocorrida em de 1963, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte. O percurso realizado pelo compositor desde os primeiros esboços da obra, aspectos históricos envolvendo sua criação e as tentativas do compositor, apoiados por nomes como Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, de representação da ópera são tratados no presente artigo. Através deste trabalho, pretende-se divulgar o nome do compositor brasileiro Arthur Iberê de Lemos, bem como a ópera *A ceia dos cardeais*.

Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – século XX – ópera – Arthur Iberê de Lemos.

Abstract

The only complete opera composed by the Brazilian composer Arthur Iberê de Lemos (1901–1967) – *A ceia dos cardeais* (The Cardinals' supper) – took several decades from the composition of the vocal score to the completion of the orchestral score. It premiered in 1963 at the Francisco Nunes Theater in Belo Horizonte. This article will discuss the stages of the creation of the opera since its first drafts, historical aspects, including attempts to stage the opera, supported by important Brazilian musicians, such as Heitor Villa-Lobos and Lorenzo Fernandez. Through this article we intend to disseminate Arthur Iberê de Lemos and his works, in particular, the opera *A ceia dos cardeais*.

Keywords

Brazilian music – musical nationalism – 20th century – opera – Arthur Iberê de Lemos.

* Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil. Endereço eletrônico: maurochantal@gmail.com.

**Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil. Endereço eletrônico: akayama@iar.unicamp.br.



O nome do compositor paraense Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967), assim como sua obra, foi amplamente celebrado pela imprensa carioca de seu tempo. Jovem ainda, recebeu atenção especial de Vincenzo Cernicchiaro (1858 - 1928) em seu livro *Storia della musica nel Brasile* (1926), que dedicou quatro páginas repletas de considerações sobre o compositor promissor que era Iberê de Lemos. Em linhas cheias de elogios, o historiador italiano define algumas criações de Arthur Iberê com sendo “escritas com beleza de estilo, clareza dos pensamentos, rica lógica das modulações e originalidade dos ritmos” (Cernicchiaro, 1926, p. 584). À época, tendo realizado estudos musicais na Inglaterra e também na Alemanha, Iberê de Lemos viu parte de sua obra editada e publicada, com ênfase na produção para canto e piano. O compositor apresentou um recital contendo apenas canções de sua autoria, no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, no dia 16 de janeiro de 1929, logo após um de seus regressos ao Brasil. O encontro do compositor com a ópera se deu após algumas criações no campo da canção de câmara, na tentativa de três títulos: *Polithème*, *Humarkuti* e *A ceia dos cardeais*, esta última, sua única ópera completa.

O presente trabalho pretende resgatar as circunstâncias que marcaram a criação e a estreia da única ópera concluída de Arthur Iberê de Lemos, *A ceia dos cardeais*, composta entre as décadas de 1920 e 1940 a partir da peça homônima do escritor português Julio Dantas (1876 – 1962). Ela foi orquestrada posteriormente, em 1942. Para tal realização, tomamos como base as poucas citações em livros e jornais sobre o compositor paraense, além dos manuscritos da ópera acima citada, disponíveis em arquivos contendo a partitura para orquestra e ainda a partitura para canto e piano feita pelo próprio compositor.

A ópera *A ceia dos cardeais*, também intitulada pelo compositor de “Poema Lírico”, foi estruturada em apenas um ato, contendo a participação de três personagens masculinos, cardeais no Vaticano que compartilham suas experiências e opiniões sobre o amor laico, escolhendo três vozes masculinas distintas: de tenor, barítono e baixo. Arthur Iberê de Lemos preservou o texto original de Julio Dantas em quase sua totalidade, suprimindo pouco do original, não caracterizando, desta maneira, a criação de um libreto¹.

Após o falecimento de Iberê de Lemos, toda sua produção musical foi doada para a Biblioteca Nacional, onde encontra-se disponível para pesquisa. Não foi encontrada nenhuma correspondência significativa do compositor sobre a criação ou sobre a estreia da ópera *A ceia dos cardeais*. Outrossim, as publicações em jornais brasileiros entre a década de 1940 até fins de 1960, mais especificamente o ano de 1967, quando da morte do compositor, constituem-se na mais detalhada fonte de informações sobre a ópera de Iberê de Lemos.



Nestas publicações os autores contaram com o relato do maestro Sandino Hohagen (1937), que regeu a estreia da ópera *A ceia dos cardeais*. Além disso, o depoimento do maestro Luiz Aguiar (1935 – 2014) foi de extrema importância, uma vez que sua participação durante a estreia da ópera este maestro, que também era cronista no jornal *O Diário*, de Belo Horizonte, escreveu 3 críticas sobre primeira representação da obra prima de Iberê de Lemos, que ocorreu no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, em 1963, poucos anos antes do falecimento do compositor, em 1967.

A ceia dos cardeais encontra-se historicamente como a única ópera brasileira estreada no país em de 1963, como nos mostra o quadro a seguir:

Compositor	Título da ópera	Ano de composição ou estreia	Local
Camargo Guarnieri (1907 – 1993)	<i>Um homem só</i>	Estreia -1962	Teatro Municipal do Rio de Janeiro
Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967)	<i>A ceia dos cardeais</i>	Estreia - 1963	Teatro Francisco Nunes, 1963
Hostílio Soares (1898 – 1988)	<i>A História do Asceta e a Bailarina</i>	Composta em 1964	Não houve estreia
Albino José Rubini (1914 – 1995)	<i>A vocação de Colombo</i>	Estreia -1964	Teatro do Colégio Arquidiocesano

Figura 1. A ópera *A ceia dos cardeais*, que teve estreia em 1963, mais outros títulos nacionais compostos no ano anterior, 1962, e também no posterior, 1964.

A CEIA DOS CARDEAIS: CONTEXTO HISTÓRICO DE SUA CRIAÇÃO

Escrita a partir do ano de 1925, quando Arthur Iberê de Lemos contava 24 anos de idade, *A ceia dos cardeais*, foi concluída em 1933. A partitura para canto e piano da ópera, que não chegou a ser comercializada, aponta o período entre os anos de 1926 a 1942 como tempo de composição da obra. Porém, segundo palavras do próprio compositor, publicadas na matéria do jornal *Correio da Manhã*, de 18 de janeiro de 1950, pudemos verificar que ele iniciou a composição da ópera em 1925, concluindo sua orquestração em 1942. A seguir, trechos da matéria supracitada:

UMA ÓPERA DE IBERÊ LEMOS

É o maestro brasileiro Iberê de Lemos autor de uma ópera – “A ceia dos cardeais”, sobre o texto de Julio Dantas que, há dias, o próprio compositor, ao piano, me fez conhecer. Tive, da partitura, excelente impressão. Iberê de Lemos trata o tema que se propôs com inteira felicidade expressiva, e de fato a sua música sublinha adequadamente



os caracteres e as situações do célebre drama em versos do ilustre escritor luso. À guisa de entrevista pedi-lhe que me falasse sobre a obra, e é esse depoimento que vai publicado a seguir: “Há 25 anos, li pela primeira vez a tão famosa peça teatral de Julio Dantas. Logo senti-me fortemente tentado a musicá-la na íntegra, embora a julgasse, de início, pouco apropriada, na forma, para ser adaptada ao gênero operístico. Todavia, tão encantador se me afigurou o seu lirismo e tão ricos de vida e contrastes, de caráter e expressão, os personagens e suas aventuras, que não resisti à tentação. Sem mais ponderações, principiei a experiência, com as mãos ao piano, improvisando os 3 motivos típicos que iniciam a ação, caracterizando musicalmente, cada um de per si, os traços essenciais das personalidades dos cardeais. Essa breve introdução sugeriu-me fazer introduzi-los separadamente, um após outro, na sala do Vaticano, onde se reúnem para cear, conversar e trocar confidências de colegas e velhos amigos.

Em chegando ao conselho do cardeal Gonzaga, que concilia docemente o ligeiro arruído político de seus dois colegas dizendo-lhes: ‘Deixemos isso a Deus. E, na divina mão, Roma repousará’, aceitei também a sugestão e fiz a primeira pausa no trabalho. Antes, porém, de abandonar o teclado, toquei de novo o que já havia escrito. E cedo, na manhã seguinte, voltei à carga, com o convite do francês: ‘Vamos nós ao faisão?’ E assim continuei duramente alguns meses, até que tive de fazer uma longa, longuíssima pausa (uma fermata imprevista) exatamente quando terminava a extensa e turbulenta aventura do espanhol, com os versos: ‘E se não os matei a todos, em verdade, foi pra não se fechar a Universidade!’. Coincidira tal pausa com a determinação governamental que me mandava reassumir minhas funções diplomáticas na Europa, desta vez em Milão, onde cheguei em meados de 1926 com a perspectiva de ali poder concluir o meu curso de composição musical. Até completá-lo com o maestro Vincenzo Ferroni, de 1927 a 1933 na Itália, a minha técnica de compositor era incipiente, isto é, a de um ‘dilettante’ como assim bem a qualificava aquele velho e grande mestre da música puramente escolástica. Mas, ao dar-me a sua última aula, dizia-me ele que já poderia dedicar-me seriamente à arte de compor. Então, meu primeiro cuidado foi o de concluir a música para ‘A ceia dos cardeais’, o que se deu em poucos meses, antes do novo e definitivo regresso ao Rio, naquele mesmo ano (1933).

As vicissitudes da vida, porém, não me deixaram dedicar-me à respectiva orquestração senão em 1942, isso graças a um especial



estímulo da parte da Sra. Gabriela Besanzoni Lage e do maestro-regente Edoardo Guarneri, os quais se entusiasmaram com a obra ao ouvi-la executada por mim, o que também me levou a fazer algumas revisões na partitura, modificando-a sensivelmente, e para bem melhor, em algumas passagens, operando cortes do que fosse supérfluo ou desnecessário, introduzindo, por outro lado, certas novidades apropriadas à variedade e ao enriquecimento da música, como o terceto 'Sobre um beijo outro beijo'; os duetinhos, os breves interlúdios orquestrais, isso com a vantagem dos oportunos repousos vocais, e, finalmente, o prelúdio orquestral e a concepção de se fazer ilustrar cenicamente, com bailados mímicos, os principais trechos das aventuras, tudo sem alterar o arcabouço estrutural da peça e apenas dando-lhe maior interesse e realce.

Ademais, para ultimar a partitura orquestral, com a fatura definitiva, no estilo mais apropriado, desenvolvi, aqui mesmo, no Rio, a necessária técnica, exercitando-me com o maestro Renzo Massarani, antigo discípulo de Ottorino Respighi. Terminada, assim, a criação dessa ópera de câmara, fiz em vão várias tentativas de conseguir a sua primeira apresentação pública, tendo sido animado pelos favoráveis pareceres, alguns escritos e outros verbais, de alguns críticos musicais (como João Itiberê da Cunha e Octavio Bevilacqua), de alguns colegas (como Oscar Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos), de vários cantores de óperas e de certas pessoas apreciadoras do gênero, e já bem familiarizadas com o texto da obra, como o saudoso teatrólogo Abadie Faria Rosa, o escritor e poeta Marinho Nobre de Mello, ex-embaixador de Portugal no Brasil, o próprio autor da peça, que já autorizou a respectiva apresentação, e, ultimamente, o musicólogo português Gastão de Bettencourt, o qual, ao conhecer os principais trechos da música, logo se prontificou a tudo fazer para apresentá-la publicamente em Lisboa. [...] Mas vamos, após esse parêntese, a certos detalhes interessantes sobre os principais objetivos que se me apresentaram ao conceber, na minha juventude (dos 24 aos 32 anos) essa primeira obra musical, no tão árduo além de ingrato gênero. Afora aquele, puro e simples, de dar livre expansão ao instinto natural da criação por inspiração espontânea de todo irresistível, havia o de uma grande e compreensível curiosidade ou sondagem sobre minha própria capacidade de adaptação ao estilo operístico ou músico-teatral, isto é, a auto-descoberta da faculdade de expressar bem fiel e satisfatoriamente em música os diversos caracteres dos personagens e realizar em todos os pormenores a



apropriada e completa identificação da música com o espírito, a forma e ambientações poético-teatrais da obra literária. Assim, estava eu plenamente consciente da natureza experimental de tal trabalho, aliás bastante ousado, não só em se tratando de um texto tão difícil quanto grandemente diverso dos moldes usuais que caracterizam os libretos de ópera adrede preparados para a respectiva musicalização, mas também pelo simples fato de ainda achar-me, então, na fase da adolescência artística, com uma técnica bastante rudimentar, baseada apenas nas primeiras noções da harmonia, ignorando os grandes recursos da ciência e arte da verdadeira composição musical.

Todavia, em razão mesmo das dificuldades previstas, e também das imprevistas que iam surgindo ao longo da composição, é que me sentia ainda mais empolgado pela tarefa de vencê-las e assim verificar a potencialidade dos dotes naturais para tanto. Ademais, percebia nesse trabalho uma ótima oportunidade para exercitar-me convenientemente no desenvolvimento prático da técnica, bem como para resolver alguns palpitantes problemas de arte, tais como: o de traçar uma espécie de síntese de alguns aspectos da evolução expressiva da música entre os séculos XVIII e XX, e, bastante interessante sob o ponto de vista do nacionalismo em arte, dar todo o possível e adequado relevo musical aos traços mais característicos dos temperamentos raciais espanhol, francês e português, tão admiravelmente consubstanciados nas personalidades dos três cardeais e desdobrados amplamente nas particularidades das suas histórias de amor

[...] Não há dúvida de que, na sua singeleza, a partitura de Iberê Lemos veste com muita propriedade os versos de Julio Dantas. Um dos méritos da música é que seu poder sugestivo se exerce, não sem vigor, ambientando os episódios sucessivos em que intervêm cada um dos cardeais. A obra se destina assim a vivo sucesso, merecendo subir à cena em nosso Teatro Municipal, e cumprir carreira nos mesmos palcos internacionais (feita a transposição linguística do libreto), onde os versos de Julio Dantas ecoaram com tanto prestígio.

Eurico Nogueira França

As datas inseridas na partitura para piano são alguns dos equívocos presentes neste material. Desta maneira, os dados corretos, baseados em palavras do próprio compositor, situam a ópera *A ceia dos cardeais* com as seguintes datas:

- Criação da ópera *A ceia dos cardeais*, com escrita para canto e piano: 1925 a 1933;
- Término da orquestração da ópera e modificações finais: 1942.



Citada erroneamente como ópera cômica no livro *Who's Who in Latin América* (1948), de Ronald Hilton (1911 – 2007), *A ceia dos cardeais* apresenta três personagens masculinos (tenor, barítono e baixo), cardeais que durante uma ceia no Vaticano discutem e dividem suas experiências ao longo de suas vidas com um tema teoricamente pouco comentado entre os integrantes da igreja: o amor laico.

Ao longo de décadas houve audições esparsas da obra de Iberê de Lemos, algumas públicas e outras privadas, citada por ele mesmo como 'ópera de câmara'. Em entrevista concedida a estes autores², o musicólogo Vicente Salles (1931 – 2013) falou sobre um encontro que teve com Arthur Iberê de Lemos, no qual o compositor tocou e cantou as partes dos três personagens da ópera *A ceia dos cardeais* na íntegra, acompanhando-se ao piano. Segundo Vicente Salles,

Acontece de uma obra só ser valorizada no futuro. [...] Sobre a ópera *A ceia dos cardeais*, lembro-me de um encontro que tive com ele no Rio de Janeiro, onde ele tocou toda a ópera, belíssima, por sinal, cantando as partes vocais. Foi uma audição privada que recebi do Iberê de Lemos.

Ainda sobre a ópera *A ceia dos cardeais*, Vicente Salles já havia escrito em seu livro *Música e músicos do Pará* (1970, p. 173-177):

Este trabalho chegou a ser incluído no repertório da Temporada Nacional de Arte, do Teatro Municipal, mas não foi representado ali. A parte final foi cantada em Belém, 31/5/1940, sob a regência do autor, no Teatro da Paz, com a colaboração do baixo Portocarrero e do tenor Lindolfo Jorge Corrêa. A primeira audição integral foi realizada em Belo Horizonte em 1963.

Vicente Salles também comentou sobre a inclusão da ópera *A ceia dos cardeais* em alguma temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1950. No entanto, a estreia não ocorreu. Sobre este fato, este autor conseguiu reunir 6 notas publicadas em jornais do Rio de Janeiro que apontam o título da ópera de Iberê de Lemos como parte da programação daquele ano. As notas de jornais relativas à suposta inclusão da ópera *A ceia dos cardeais* na temporada de 1950 apareceram entre o período que vai de 07 de fevereiro a 15 de junho daquele ano.

² Entrevista concedida a este autor no dia 13 de maio de 2011.



Figura 2. A ópera *A ceia dos cardeais*, incluída na Temporada Lírica oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1950.

Em 1951, trechos da ópera começaram a ganhar espaço em salas de concerto. Em nota publicada na *Correio de Manhã*, do dia 20 de abril de 1951, há a informação de que a execução do prelúdio e a parte final da ópera foram apresentadas ao público pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência do maestro Eleazar de Carvalho.

Através dos dados obtidos, pudemos identificar uma movimentação positiva por parte da imprensa da cidade do Rio de Janeiro, curiosa e receptiva em relação à ópera *A ceia dos cardeais*. Mais tarde, veremos como mesmo após a estreia desta obra em Belo Horizonte, a imprensa carioca continuou seus comentários sobre sua estreia, lamentando que a mesma não ocorreu no estado do Rio de Janeiro.

Segundo Renzo Massarani (1898 – 1975), Arthur Iberê de Lemos executou a ópera *A ceia dos cardeais* ao piano, em audição para o maestro Tullio Serafin³ (1878 – 1968), quando o mesmo chegou ao Brasil para reger óperas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1950. De acordo com Massarani, o maestro italiano gostou do que ouviu, indicando a obra de Iberê de Lemos para ser incorporada ao repertório do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo esquecida, no entanto, pela Comissão Artística e Cultural deste teatro. Abaixo, a transcrição da matéria assinada por Massarani, datada de 07 de fevereiro de 1950, pelo jornal carioca *A Manhã*, uma entre tantas outras que profetizavam um futuro feliz para a ópera de Iberê de Lemos:

³ O depoimento de Renzo Massarani foi encontrado no *Jornal do Brasil*, datado do dia 21 de fevereiro de 1967, em nota sobre o falecimento de Arthur Iberê de Lemos.



Tendo sido incluída no repertório da próxima Temporada Nacional do Teatro Municipal a nova ópera em um ato de Iberê de Lemos, fomos conversar com o compositor. Conhecemos esta ópera, mas preferimos estender-nos sobre ela só depois da sua apresentação ao público carioca, apresentação que não deixará de ser vitoriosa, visto como se trata de um trabalho claro, melódico e expressivo. Depois da audição feita à Comissão Artística Cultural do Teatro Municipal, por parte do próprio autor, esta “manifestou prazerosamente sua impressão de todo favorável sobre a partitura, dada a adequação da música ao libreto, cujas situações dramáticas e psicológicas dos personagens reflete com muita felicidade”. O que constitui uma séria garantia de êxito. Teremos assim, depois de muitos anos, uma “primeira execução” no nosso Municipal: a Comissão não poderia, também neste sentido, desempenhar de maneira melhor suas atribuições, ajudando um compositor brasileiro cuja obra ainda se acha inédita, nunca havendo tido oportunidade de se fazer conhecer.

Indagamos de Iberê Lemos sobre o modo como aproveitou o célebre original de Julio Dantas, e ele nos esclarece que primitivamente havia musicado na íntegra o texto da peça teatral, resolvendo, porém, ultimamente fazer certas modificações a fim de tornar mais variados e ricos de efeitos os detalhes da ação dramática. Por exemplo – o autor nos explica – acrescentou ao cenário único do original mais três quadros ilustrativos dos principais trechos das aventuras dos cardeais, além de introduzir breves interlúdios e fragmentos de conjuntos vocais, sugeridos pelas entrelinhas poéticas, assim evitando qualquer monotonia e dando crescente interesse ao desenvolvimento da ação e do seu sentido musical. Dado que o enredo se passa no século 18, o compositor tomou o estilo característico desta época como ponto de partida para o da composição. Entretanto, procurou apresentar outros aspectos da evolução expressiva da música em passagens bem representativas de outros ambientes mais próximos do século XX, mormente ao caracterizar os temperamentos português e espanhol, representados pelos cardeais Gonzaga e Rufo.

A ausência de vozes femininas na partitura foi compensada pelos bailados sugeridos no texto, onde as principais figuras são tipos femininos de grande relevo. O ponto alto, porém, da composição (é sempre o autor quem nos fala) seria a primeira tentativa de adaptar artisticamente ao gênero melodramático todo o poder expressivo da



modinha brasileira e do fado português, estilizados na forma a mais elevada.

Por último, a renúncia espiritual expressa nas palavras finais do cardeal português, há como que uma transfiguração da alma nacional lusa em alma universal, liberta das limitações terrenas. Iberê concluiu sua entrevista dizendo-nos que espera muito dos seus colaboradores, o regente maestro Edoardo Guarnieri, os cantores Roberto Miranda, Roberto Galeno e Jorge Bailly, a coreógrafa Tatiana Leskova e o cenógrafo Mário Conde. Dada, por outro lado, a consagração mundial da peça de Julio Dantas, e os pareceres unânimes sobre a perfeita identidade da música de Iberê de Lemos com o respectivo texto, é de se prever que o mesmo sucesso venha a coroar, da próxima audição em diante, a carreira mundial desta nova ópera brasileira.

Antes de sua estreia na íntegra, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, a obra foi indicada diversas vezes para ser apresentada ao público por nomes influentes do cenário musical brasileiro, como Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) e Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1948). Abaixo, transcrevemos o conteúdo de cartas guardadas pela Academia Brasileira de Música, demonstrando apoio político e artístico por parte dos dois compositores citados acima, objetivando a sonhada estreia da ópera:

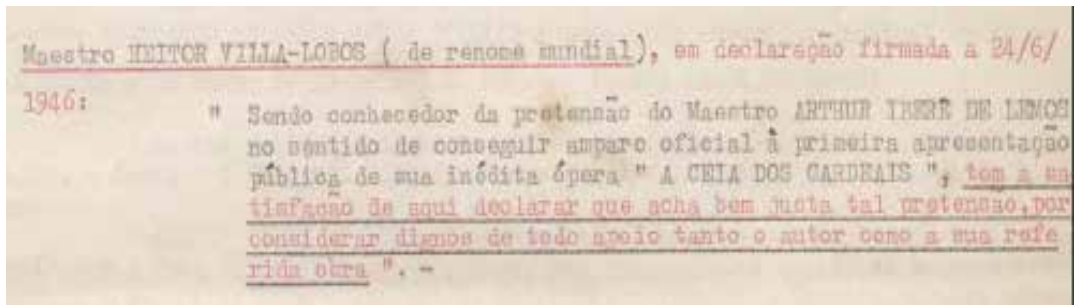


Figura 3. Cópia de carta de Heitor Villa-Lobos na qual solicita apoio para a estreia da ópera *A ceia dos cardeais* de Arthur Iberê de Lemos.

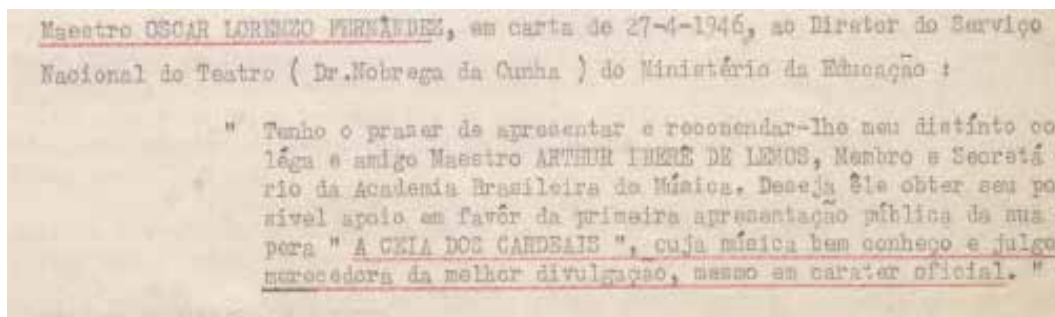


Figura 4. Cópia de carta de Lorenzo Fernandez, na qual apresenta e recomenda a ópera *A ceia dos cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos, para sua primeira audição.

Duas décadas antes, uma crítica recolhida do jornal carioca *Correio da Manhã*, assinada pelo crítico João Itiberê da Cunha (1870 – 1953), e data de 03 de julho de 1937, aponta uma audição particular da ópera em 1937. O fato é que ao longo de sua existência, o próprio compositor realizou diversas audições particulares da ópera, com o intuito de vê-la finalmente encenada:

“A CEIA DOS CARDEAIS” DE IBERÊ DE LEMOS

A poesia toda íntima e, por assim dizer, recordativa da “ceia dos cardeais”, de Julio Dantas, tem exercido o seu poder de sugestão nobre nos músicos. O assunto é difícil pela aridez de situações, bem que riquíssimo de vida interior. Aquela cena única, na qual tomam parte três purpurados, já velhinhos, que vegetam de saudades, na doce evocação do passado, apresenta alguma coisa da mágica influência do amor através todas as idades. Os três cardeais formam apenas um símbolo: o amor mais forte do que a própria morte.

Iberê Lemos inspirou-se nesse quadro evocativo maravilhoso e fez uma linda música, respeitosa com suficiente caráter religioso e passional para descrever a psicologia dos personagens e, sobretudo, criou um ambiente que envolve toda a ação sempre com o máximo interesse para o ouvinte.

[...] Não há na música de Iberê Lemos nenhum dos artifícios sabiamente preparados para “espantar o burguês”. Nem dissonâncias rebarbativas, nem emprego sistemático de chavões harmônicos já gastos pelo tempo. Apenas uma livre inspiração num contraponto bem urdido, às vezes em estilo imitativo ou levemente fugato, frases de uma grande simplicidade, porém sempre expressivas e dotadas de largo lirismo. A “ceia dos cardeais” musicada por Iberê Lemos lucrou um comentário



inteligente pitoresco que não destoa dos versos primorosos de Julio Dantas. O poeta e o músico completam-se. É uma sorte rara deveras. JIC.

Dentre os documentos investigados foi encontrado uma nota do *Diário Oficial da União*, publicada em janeiro de 1947, que aponta uma tentativa de obter recursos para a montagem da ópera de Iberê de Lemos.

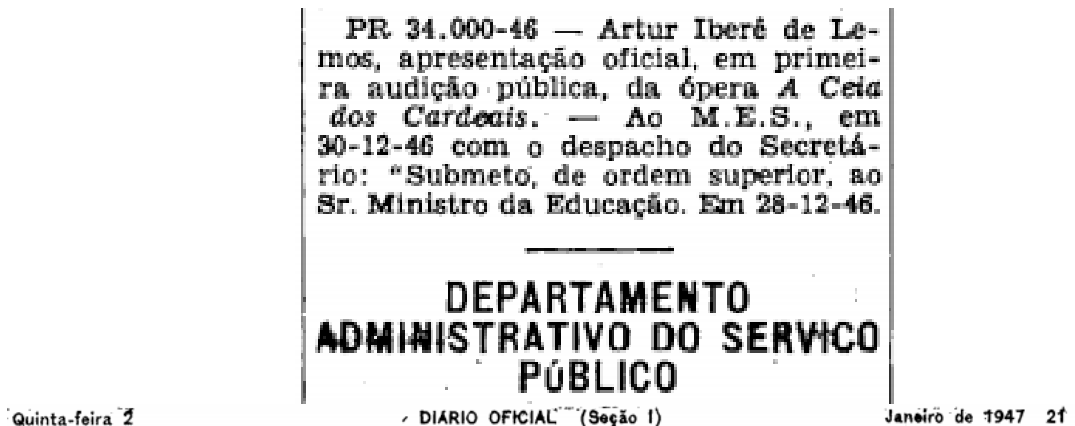


Figura 5. Nota do *Diário Oficial da União*, no qual a ópera *A ceia dos cardeais* é submetida a apreciação para a realização de sua primeira audição.

A ABM possui, entre alguns documentos sobre Arthur Iberê, cópia da autorização que o escritor Júlio Dantas concedeu para que a ópera *A ceia dos cardeais* pudesse ser apresentada ao público. O conteúdo do documento, escrito em 13 de agosto de 1941, diz:

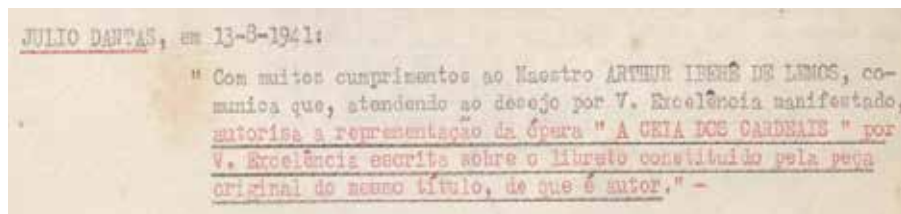


Figura 6. Cópia da autorização que o escritor Julio Dantas escreveu, autorizando uso do texto de sua peça teatral *A ceia dos cardeais* para a composição da ópera homônima.



Arthur Iberê esperaria ainda muitos anos para ver sua ópera encenada, o que apenas aconteceu no Teatro Francisco Nunes⁴, em Belo Horizonte, em 1963.



Figura 7. Teatro Francisco Nunes (s.d.), em Belo Horizonte, onde estreou a ópera *A ceia dos cardeais*.

A CEIA DOS CARDEAIS: CONTEXTO HISTÓRICO DE SUA ESTREIA

A ópera *A ceia dos cardeais* teve estreia em 20 de setembro de 1963, contando com uma segunda apresentação no dia 22, dois dias após a estreia. A obra foi incluída na temporada de óperas da Sociedade Coral de Belo Horizonte⁵. A regência da ópera foi de Sandino Hohagen, apresentando o seguinte elenco: cardeal de Montmorency, tenor, João Alberto Persson; cardeal Rufo, barítono, Edson Macedo; cardeal Gonzaga, baixo, Edson de Castilho.

⁴ Sediado no Parque Municipal, o Teatro Francisco Nunes, inicialmente chamado Teatro de Emergência, foi inaugurado em 1950 pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima. Nessa época, a cidade encontrava-se carente de teatros: o antigo Teatro Municipal havia se transformado no Cine Metrôpole, que seria demolido em 1983, e o Palácio das Artes ainda não existia. A inauguração do Teatro Francisco Nunes possibilitou a Belo Horizonte ingressar no calendário cultural dos grandes artistas e companhias teatrais do Brasil e exterior. Em 2014 o Teatro Francisco Nunes foi reaberto ao público, após reforma de restauração.

⁵ Digno de nota, o trabalho realizado pela Sociedade Coral de Belo Horizonte chegou a apresentar 12 grandes obras por ano, entre óperas e ballets. O ano de 1963 contou com os seguintes títulos apresentados no Teatro Francisco Nunes: *Mannon*, de Massenet; *Bastien und Bastienne*, de Mozart; *O Boticário*, de Haydn; *La Sonnambula*, de Bellini; *Il Trovatore*, de Verdi; *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovski; *Otello* (apenas o Ballet), de Verdi e, por último, *D. Quixote* (ballet), de Minkus. A atuação da Sociedade Coral de Belo Horizonte trouxe nomes do canto lírico como Ida Miccolis e Maura Moreira, bailarinos como e Margot Fonteyn e Michael Somes, além de maestros como Edoardo de Guarnieri, Carlos Eduardo Prates e Sergio Magnani.

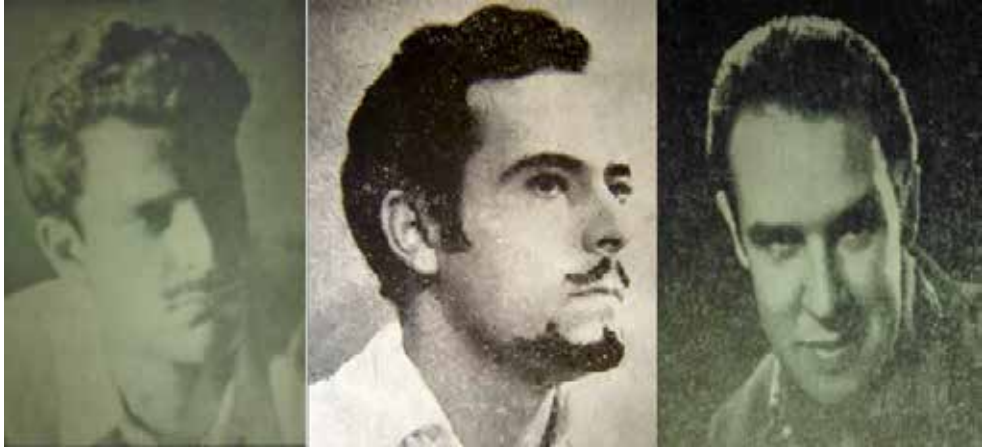


Figura 8. Sandino Hohagen, maestro, João Alberto Persson, tenor, e Edson Macedo, barítono; músicos que atuaram na estreia da ópera *A ceia dos cardeais*.

Para a confecção deste artigo, contamos com depoimentos valiosos dos maestros Sandino Hohagen e Luiz Aguiar, além das lembranças de João Alberto Persson (1935 – 2013), que era o único representante vivo do elenco original. Cabe destacar que em nota apresentada pela imprensa do Rio de Janeiro, em julho de 1963, outro elenco estava escalado para a estreia da ópera em Belo Horizonte. Apenas o cantor Edson de Castilho permaneceu no elenco para a estreia da ópera. Este registro aponta não somente os dados da produção mineira para a estreia, mas ainda, o interesse por parte da imprensa carioca sobre esta estreia.



Figura 9. Nota do jornal *Correio da Manhã*, da cidade do Rio de Janeiro, informando sobre a estreia da ópera *A ceia dos cardeais*, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, M.G.

Segundo o maestro Luiz Aguiar⁶, Arthur Iberê de Lemos chamava sua criação de “Minha CC” [Ceia dos Cardeais]. A obra do compositor paraense foi apresentada ao público mineiro em quatro récitas sob a regência de Sandino Hohagen. Ainda sobre a estreia da ópera em Belo Horizonte, Luiz Aguiar relembra:

“Para a década de 1960, em Belo Horizonte, a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi muito bem recebida. Alguns consideravam o texto como agressivo, já que trata do amor profano que os personagens cardeais tiveram quando de sua juventude. [...] O autor Júlio Dantas, com um texto muito romântico, não debocha da Igreja, e de certa maneira a humaniza mais, com o avançar do texto. Lembro-me ainda que a própria Igreja Católica divulgou a estreia da ópera em paróquias de Belo Horizonte”.

Da estreia em Belo Horizonte, resgatamos uma crítica dividida em três partes e publicadas separadamente durante o mês de outubro de 1963, pelo jornal mineiro *O Diário*, todas assinadas pelo maestro Luiz Gonzaga de Aguiar. A primeira, de 13 de outubro de 1963, contém as seguintes informações sobre a estreia da ópera:

6 Entrevista realizada em 10 de abril de 2013.



A Sociedade Coral de Belo Horizonte marcou um grande tento fazendo realizar a “première” mundial da ópera “A Ceia dos Cardeais” do maestro paraense Arthur Iberê de Lemos, dentro de sua Temporada Lírica Oficial de 1963.

Não entraremos no mérito da obra literária de Júlio Dantas, que inspirou a música do maestro brasileiro, por ser demais conhecida de todos nós. Entretanto, diremos da beleza da música de Iberê Lemos. Música espontânea, bem trabalhada, consciente, funcional, que emana da orquestra, dos cantores em jorros que resultam em perfeita fusão com o texto português.

De grande originalidade criadora, Arthur Iberê de Lemos, entretanto, não deixa de render sua homenagem, respeito e veneração a Wagner. Há momentos puramente sinfônicos, como o pequeno prelúdio da obra – uma joia de construção – que nos traz à mente o “Encantamento da Sexta-feira Santa”, de “Parsifal”. Por duas ou três vezes, sentimos a presença do autor de “Tristão e Isolda” em algumas passagens harmônicas, em encadeamentos de sétimas e nonas, sem falarmos do deliberado cromatismo da ópera. O tratamento orquestral curioso algumas vezes, nos traz aos ouvidos Ottorino Respighi de “Feste Romane” e “Fontes de Roma” e não deixa também de nos lembrar a luminosidade instrumental de Rimski-Korsakov. De um modo geral, sua orquestração não é tão macia quanto em Wagner, mas, ao contrário, adaptada habilmente ao gênero lírico. Mesmo assim, entretanto, pelos inúmeros problemas de nosso teatro, diversas vezes a orquestra esteve forte, cobrindo o canto.

Melodicamente, a música de Arthur Iberê de Lemos, autêntica, não resta dúvida, não pode deixar de ter suas reminiscências chopinianas. Mas o tratamento harmônico é bem mais atual, havendo momentos que nos lembram “Pelleas et Melisande”, de Debussy.

Com grande capacidade inventiva e riqueza de colorido, Arthur Iberê de Lemos foi de grande felicidade ao pintar musicalmente os temperamentos espanhol, francês e português. Decididamente, as melhores passagens musicais estão contidas nas narrativas de Gonzaga, o português. Líricas por excelência, melódicas por índole e românticas por tradição.

De pequena duração, uma hora aproximadamente, a ópera em um ato não tem coros e foi cantada com a distribuição que se segue: cardeal Motmorency, tenor João Alberto Persson; cardeal Rufo, barítono Edson Macedo; cardeal Gonzaga, baixo Edson de Castilho. A ópera exige ainda



a participação de pantomimas, de atores e bailarinos. Carlos Leite comandou seus alunos do Ballet de Minas Gerais que, com grande felicidade, ilustraram as narrativas dos Cardeais.

A seguir, apresentamos as duas últimas partes da crítica de Luiz Gonzaga de Aguiar – dos dias 15 e 23 de outubro de 1963, respectivamente – no mesmo jornal:

A CEIA DOS CARDEAIS (II)

João Alberto Persson, substituindo quase a última hora, não pode nem teve tempo para amadurecer o difícil papel do cardeal Montmorency, razão pela qual não esteve com uma produção cênico-vocal homogênea satisfatória. Na estreia, coisa estranha, esteve superior à récita extraordinária, no dia seguinte. Entretanto, os pequenos senões de suas atuações são quase todos de ordem teatral. Sentia-se que o jovem tenor não teve tempo de analisar, entusiasmar-se, vibrar, participar das narrativas dos colegas. Não percebeu as sutilezas literárias da ópera. Cantou notas simplesmente. Tal coisa exigia, portanto, uma segurança completa da parte musical, a fim de que não se perdesse rítmica e melodicamente, dentro da cauda musical de Iberê de Lemos. Algumas cenas foram boas. Outras, primaram pela ausência. Vocalmente é sempre compensador ouvir Persson. Voz maravilhosa, timbre aveludado e acariciante. Excelência de fraseado.

[...] Edson Macedo, barítono que há algum tempo andava afastado dos meios operísticos, foi o cardeal Rufo, o espanhol, em excelente caracterização cênico-vocal. Aliás, dos três personagens, este é o mais difícil cenicamente, em virtude da fogosidade que deve ser dada ao papel que, a todo instante, deve deixar transparecer o temperamento espanhol, traços de uma herança moura. Edson Macedo convenceu e agradou bastante. Vocalmente, é surpreendente sua extensão, indo da região subgrave do barítono, quase um baixo cantante, até o sol super agudo, e este emitido com grande facilidade em grandes “coronas” demoradas, sob aplausos. Assim foi o final apoteótico de “Foi ele, foi ele de nós três, o único que amou”.

[...] Momentos bonitos foram as cenas de prece no início da ópera e no final grandioso, logo após a narrativa de grande sensibilidade, merece reviver mais esta criação de sua gloriosa carreira.



A CEIA DOS CARDEAIS (III)

Edson de Castilho, baixo, cantou a parte do cardeal Gonzaga, o português. É com grande prazer que assinalamos, dentro da finda Temporada Lírica Oficial de 1963, esta quarta participação o notável baixo mineiro. Anteriormente, já brilhara no Conde dês Grioux, na “Manon” de Massenet, no Dottore Grenville, na “La Traviata” de Verdi, no Rodolfo, em “La Sonnambula” de Bellini e, agora, participando da estreia mundial de “A ceia dos cardeais”, do maestro paraense Arthur Iberê de Lemos. Nas duas récitas (assinaturas e extraordinária) Edson de Castilho esteve em nível cênico-vocal muito bom, salientando-se, contudo, sua “performance” cênica na récita extraordinária. Com o tipo físico ideal, aliada a um certo bom gosto de algumas cenas, Edson de Castilho conseguiu arrebatá-lo o público, em sua narrativa. “Como sabe amar a gente portuguesa” Voz, talento e teatralidade aliados, fizeram da atuação de Edson de Castilho uma noite memorável. Houve, porém, pequenos desencontros com a orquestra. Como aquele “Eminências” cantado em atraso e outros pequenos deslizes rítmicos no difícil trio que a ópera comporta. Mas são gotas dentro de um mar de musicalidade que caracterizou a interpretação do baixo mineiro. Não podemos, decididamente, nos apeiar a estes pequenos senões. Os momentos positivos foram em maior escala.

A ópera não tem coros. Mas exige a participação de atores e atrizes que, em pantomimas as aventuras amorosas dos cardeais. Para a realização destas pantomimas os talentosos alunos do “Ballet de Minas Gerais”, comandados pelo professor e coreógrafo Carlos Leite, que também foi o “regisseur” do espetáculo.

[...] Cenário único, telão pintado, de propriedade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Não muito bonito. Para dizer a verdade, feio. Com toques de tremendo mau gosto como, por exemplo, aquele cortinado em papel pintado logo na boca da cena.

Guarda-roupa bonito, sugestivo. Cabeleiras bem penteadas e bastante adequadas à época. Principalmente as cabeleiras empoadas dos criados, bem mais bonitas e ajustadas que as dos protagonistas. Maquilagem de I. Amaral.

[...] Finalmente, nosso abraço ao jovem Maestro Sandino Hohagen que, coroando seus trabalhos como preparador, ensaiador e maestro de coros, se apresentou pela primeira vez, frente à Orquestra da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Sua regência pode ser resumida em poucas



palavras. Muito embora ainda não definitivas. Lembremo-nos que é a primeira vez que assistimos e sentimos sua direção orquestral. Enfim, é possuidor de gestos amplos, dinâmica maleável, senso estético apurado, ótimo sentido de contrastes entre fortes e pianos, entradas seguras e decididas.

Naturalmente fraseante e fluência de estilo. Uma ótima estreia.

Esta extensa crítica escrita por Luiz Aguiar sobre a estreia da ópera *A ceia dos cardeais* configura um documento significativo sobre vários aspectos envolvendo a obra: a atuação dos solistas, da orquestra e o desempenho do conjunto de ações que movimentaram as récitas. Suas impressões refletem o ambiente cultural no qual a obra de Iberê de Lemos foi acolhida e oferece dados valiosos sobre o pequeno universo da ópera *A ceia dos cardeais*.

Em entrevista, Sandino Hohagen, regente da estreia mundial da ópera *A ceia dos cardeais*, comentou⁷:

Até onde me lembro, eu a dirigi porque o volume de trabalho do Magnani era algo enorme e ele chegou à conclusão que não poderia dar conta também de mais esta ópera. Não que eu tivesse menos trabalho, pois eu dirigia o Coral da Temporada, ensaiava os cantores, tocava onde e quando era necessário, etc. [...] a homenagem que deveria ter sido prestada ao compositor, nunca existiu. Finalmente, na minha memória, êle foi tratado como um ilustre desconhecido. *A ceia [dos cardeais]* teve direito a poucos ensaios, menos que os necessários e é por isto que houve certos erros no momento da execução. A ideia era que uma ópera em um ato, com somente três cantores, não precisava de muito trabalho. Não era a minha ideia. Mas foi assim que foi feito. Não me esqueci da participação de nenhum dos três cantores. O grande trabalho foi o do Edson de Castilho, a meu ver o melhor dos três cardeais. Tanto na parte vocal como na cênica fez um trabalho muito bom. Nós não devemos nos esquecer da participação de Carlos Leite, diretor do Ballet de Minas Gerais, que foi o responsável pela *mise en scène* da ópera. Um grande profissional. E é bom dizer que depois da estreia todo mundo a encontrou maravilhosa.

Pela atuação na ópera *A ceia dos cardeais*, e ainda na ópera belcantista *La sonnambula* de Vincenzo Bellini, ambas da Temporada Lírica Oficial de 1963, pela

⁷ Entrevista realizada em 17 de junho de 2013.



Sociedade Coral de Belo Horizonte, o baixo Edson de Castilho (cardeal Gonzaga) recebeu o prêmio Orfeu, ainda em 1963, como nos mostra abaixo o recorte do jornal *Diário de notícias*, do Rio de Janeiro, do dia 12 de dezembro:

Edson de Castilho, Prêmio «Orfeu» em Belo Horizonte

O baixo Édson Castilho, vem de ser contemplado com o prêmio “Orfeu”, conquista obtida por sua atuação na recente temporada lírica de Belo Horizonte, atuando em “A Sonâmbula”, de Belini, e “A Ceia dos Cardeais”, de **Iberê Lemos**.

Figura 10. Nota do jornal *Diário de Notícias*: prêmio “Orfeu” concedido ao baixo Edson Castilho pela sua atuação na estreia da ópera *A ceia dos cardeais*.

Ainda referente à estreia, encontramos as palavras do próprio Iberê de Lemos, em matéria publicada pelo *Jornal do Brasil*, no dia 10 de outubro de 1963. O compositor definiu a estreia de sua ópera como “um grande e feliz acontecimento”, descrevendo sua felicidade ao ver, finalmente, sua ópera no palco, “longe da gaveta onde esteve presa durante vários anos”:

Num certo sentido, durante a execução eu deixei de ser o compositor para tornar-me público, ouvindo, analisando os resultados e até criticando, quase fosse um estranho. Confesso que nesta primeira apresentação, fui surpreendido por alguns pormenores que, como autor, devo ter composto apenas instintivamente. Na obra dos grandes compositores – dos grandes como dos pequenos – deve haver sempre algo de imponderado, que nasce e se desenvolve quase fora da própria vontade criadora. Por outro lado, houve no regente e nos intérpretes uma compreensão exata da partitura, e uma vontade comovedora de colaborar e dar vida à ópera, na melhor das maneiras e apesar das inúmeras dificuldades materiais de todas as espécies e do nervosismo inevitável da estreia. Tudo correu muito bem.

Diante do sucesso da estreia da ópera *A ceia dos cardeais*, João Alberto Persson, que cantou o papel do cardeal de Montmorency, não mediu esforços para vê-la incluída na temporada de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Em entrevista⁸, João Alberto Persson comenta sobre a estreia da ópera *A ceia dos cardeais*:

Com estrondoso sucesso, levamos também a ópera *A ceia dos cardeais* para a temporada lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de onde guardo as mais belas lembranças. A apresentação da obra de Iberê de Lemos fez um estrondoso sucesso junto ao público e também junto à classe artística.

Com críticas favoráveis quando da estreia da ópera *A ceia dos cardeais*, Arthur Iberê de Lemos colheu a apreciação, reconhecimento e respeito por parte do público mineiro e nacional. Abaixo, matéria resgatada do jornal *Correio de Manhã*, do Rio de Janeiro, de 12 de outubro de 1963, relata o sucesso da estreia da ópera na capital mineira, além de apontar os esforços do tenor João Alberto Persson para que a obra fosse apresentada também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

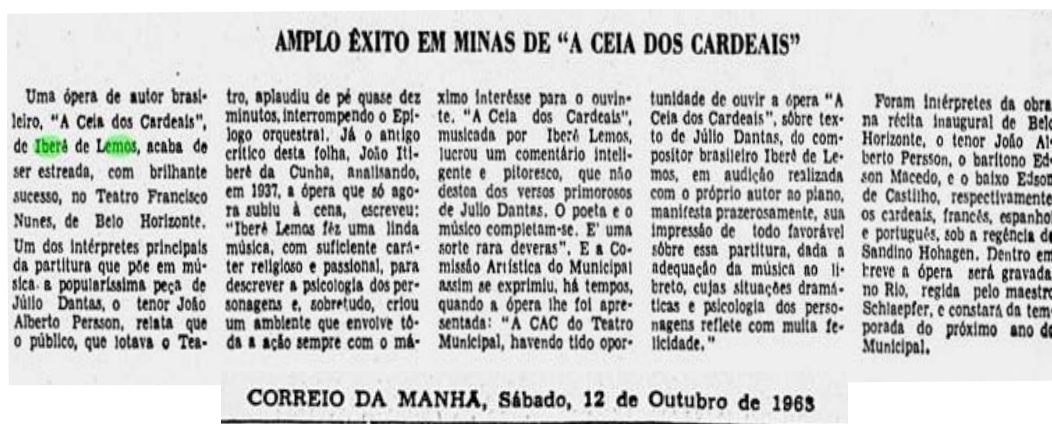


Figura 11. Matéria do jornal *Correio da Manhã*, descrevendo o sucesso da estreia da ópera *A ceia dos cardeais*, em Belo Horizonte.

Também foi noticiado pela imprensa carioca o reconhecimento e apoio por parte dos integrantes da ABM sobre a estreia da ópera de Iberê de Lemos em Belo Horizonte. Na edição do dia 20 de dezembro de 1963, o jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, registrou que durante a última sessão da ABM “Foi mencionada, com especial interesse, a primeira representação mundial, da ópera *A ceia dos cardeais*, do acadêmico Iberê de Lemos”.

Estabelecido no Rio de Janeiro, Arthur Iberê de Lemos recebeu apoio da imprensa

⁸ Entrevista dada a este autor 29/02/2012.



carioca para ver seu melodrama apresentado também naquela cidade. Em diversas ocasiões, a imprensa se mostrou curiosa sobre a estreia da ópera. Como exemplo, veremos a crítica assinada por Hestia R. Barroso, com data de 06 de novembro de 1963, publicada no jornal carioca *A Noite*:

[...] Iberê de Lemos, apesar de sua modéstia, tem seus méritos reconhecidos pelos entendedores da arte musical. [...] A realização do espetáculo de agora, por iniciativa da Sociedade Coral, foi levada a efeito no principal teatro da capital mineira e, segundo informações de fonte imparcial e respeitável, alcançou êxito acima do esperado. (...) Os preparativos decorreram sob a orientação do próprio compositor, atuando como regente o maestro Sandino Hohagen.

Da apresentação da ópera *A ceia dos cardeais* na cidade do Rio de Janeiro, em 1964, resgatamos a seguinte nota na mídia impressa do dia 16 de julho, lançada pelo jornal *Diário de Notícias*:



Figura 12. Nota do jornal *Diário de Notícias* sobre a estreia carioca da ópera *A ceia dos cardeais*, no Teatro Municipal.

Com a morte do compositor, em 1967, a partitura da ópera *A ceia dos cardeais* foi arquivada na Biblioteca Nacional e esquecida. Todo seu acervo pessoal foi doado pela família do compositor àquela instituição, que a arquivou e catalogou. Esporadicamente, a ópera de Iberê de Lemos é lembrada em alguma citação, sendo raramente executada, sempre com acompanhamento de piano⁹.

⁹ Em 1971, a ópera *A ceia dos cardeais* foi apresentada no projeto *Temporada de óperas*, no ICBEU – USIS, em Belo Horizonte. Após décadas esquecida por intérpretes e pelo público, houve uma apresentação da mesma em 2008, no dia 12 de agosto, na série *Vesperais no Olvido*, em São Paulo, com acompanhamento de piano, com os seguintes intérpretes: Eduardo Pinho, tenor, Amadeu Góes, barítono, e Eduardo Janho Abumrad, baixo, todos acompanhados pelo pianista João Moreira Reis. No ano de 2014, a ópera foi apresentada com acompanhamento de piano no espaço Casa do lago, na UNICAMP, Campinas, como



A ÓPERA A CEIA DOS CARDEAIS HOJE

Os originais da ópera *A ceia dos cardeais*, a partitura para orquestra e a partitura para piano, fazem parte hoje do acervo da Biblioteca Nacional. A partir deste material, foi realizada uma pesquisa no Curso de Doutorado em Música na UNICAMP, com ênfase em práticas interpretativas, que culminou com uma nova edição da ópera em dois volumes, sendo o primeiro a partitura para orquestra e o segundo a redução para canto e piano, além de uma biografia do compositor.

Este material encontra-se disponível para consulta e/ou download no endereço <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000922011>, cumprindo, desta maneira, um de seus objetivos que é a divulgação da maior criação de Arthur Iberê de Lemos, a ópera *A ceia dos cardeais*.

Por fim, acreditamos, investigamos e advogamos para o resgate de uma obra hoje relegada a um ostracismo que acreditamos ser injusto, devendo ser combatido com a pena da musicologia e com sopro da performance.



REFERÊNCIAS

Livros

Acquarone, Francisco. *História da música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Paulo de Azevedo, 1948.

Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

Hilton, Ronald. *Who's who in Latin America – Par VI – Brazil*. Stanford, California: Stanford University Press, 1948.

Mariz, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

Mariz, Vasco. *A canção brasileira*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Salles, Vicente. *Música e músicos do Pará*, 1970, p. 173-177.

Simão, Wilson. *Bravo! Os bastidores da ópera*. Sem editora. s.d.

Dissertações e Teses

Bittar Filho, Nazir. *Yerma de Villa Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos*. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas. 2012.

Oliveira, Arnon Sávio Reis de. *Hostílio Soares: As Sete Palavras de Christum*

Cruxificatum. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Belo Horizonte: 2001.

Santos, Mauro Camilo de Chantal. *A Ceia dos Cardeais, ópera em 1 ato, de Arthur Iberê de Lemos: Resgate Histórico através de edição crítica e dados biográficos do compositor*. Tese de Doutorado (Música). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas. 2013. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000922011>



Manuscritos

A ceia dos cardeais: poema lyrico, em ato único com 4 quadros e 3 episódios: [op. 22] versos de Julio Dantas; adaptação e música de Iberê Lemos. Manuscrito cedido através de microfilmes pela Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Partitura para canto e orquestra.

A ceia dos cardeais, poema lyrico, em ato único com 4 quadros e 3 episódios: [op. 22] versos de Julio Dantas; adaptação e música de Ibere Lemos. Partitura para canto e piano. Arquivo particular do Maestro Luiz Aguiar, Belo Horizonte.

Sites da internet

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Uma%20C3%B3pera%20de%20Iber%20C3%AA. Acesso em 03 de março de 2015.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&PagFis=2236&Pesq=Ceia%20dos%20cardeais. Acesso em 03 de março de 2015.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20195&pesq=Ceia%20dos%20cardeais>. Acesso em 04 de março de 2015.

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=21896&Pesq=A%20poesia%20toda%20C3%ADntima%20e. Acesso em 04 de março de 2015.

<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2170435/pg-21-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-02-01-1947>. Acesso em 15 de março de 2015.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=Do%20compositor%20paraense. Acesso em 15 de março de 2015.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&pasta=ano%20196&pesq=vem%20de%20ser%20contemplado%20com. Acesso em 20 de março de 2015.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_04&pasta=ano%20196&pesq=Ceia%20dos%20Cardeais%20pelo%20TOG. Acesso em 21 de março de 2015.



MAURO CAMILO DE CHANTAL SANTOS é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Iberê de Lemos, tendo sido orientado pela Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama. Mestre em música pela UFMG, graduou-se em piano, classe do Prof. Dr. Lucas Bretas, e também em canto, classe da Profa. Dra. Mônica Pedrosa. Atua como docente na UFMG nas áreas de canto e técnica vocal. Desenvolve atividades como baixo solista e também como pianista acompanhador.

ADRIANA GIAROLA KAYAMA é Doutora em canto pela Universidade de Washington, com bolsa da Capes. Nesta universidade também obteve o título de Mestre. Pela Unicamp, obteve a graduação em Composição e Regência. Docente aposentada da Unicamp, atuou nas áreas de canto, técnica vocal, dicção, fisiologia da voz e música de câmara, onde foi ainda coordenadora dos cursos de Graduação e Pós-graduação em música. Presidiu a ANPPOM de 2003 a 2007.



Beatriz Balzi (1936-2001): América Latina e contemporaneidade como opção

*Eliana Monteiro da Silva**



Figura 1. Beatriz Balzi
Arquivo da família Balzi

Ese hombre, o mujer, está embarazado de mucha gente.
La gente se le sale por los poros.
Así lo muestran, en figuras de barro, los indios de Nuevo México:
El narrador, el que cuenta la memoria colectiva,
está todo brotado de personitas.
Eduardo Galeano (2007)

* Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: ms.eliana@usp.br.

Artigo recebido em 24 de outubro de 2014 e aprovado em 2 de junho de 2015.



Narrar a memória coletiva, como fez magistralmente o escritor uruguaio Eduardo Galeano¹ e muitos outros, não é tarefa fácil. Além do domínio da palavra e do talento para a prosa ou poesia, há que se posicionar frente aos inúmeros pontos de vista possíveis, fazer escolhas, correr riscos. No âmbito da música erudita, entoar a memória coletiva de um continente através da performance instrumental significa assumir postura semelhante. E quando esta empreitada é encarada por poucos, como era na década de 1980 no Brasil, as chances de sucesso são praticamente nulas.

Ainda assim, a pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi encarou tal compromisso em 1984, iniciando uma série de gravações de música erudita latino-americana. Além de divulgar composições deste continente, oriundas de 13 países, embrenhou-se no terreno da música contemporânea, numa época em que poucos intérpretes o faziam. “Embarazada de mucha gente”, como disse Galeano, estas não lhe saíram pelos poros, mas pelos dedos ao teclado, em execuções impecáveis. Registrou 54 peças de 51 autores, a maioria inédita até então, numa coleção de CDs que denominou “Compositores Latino-americanos”. Mas isso não é tudo.

DE INTÉRPRETE A MILITANTE: UMA TRAJETÓRIA

Beatriz Balzi tomou para si a tarefa militante de divulgar a música latino-americana para piano assim que imigrou, com a família, para as terras brasileiras. O ano era 1960, e a musicista já acumulava os diplomas de Professora Nacional de Cultura Musical e Professora Superior de Piano². Em Buenos Aires, cidade em que nasceu em 16 de abril de 1936, cursara também Composição e Regência com o renomado compositor Alberto Ginastera. O curso foi interrompido por sua mudança para São Paulo, ocasionada por uma irresistível oferta de emprego a seu irmão artista plástico, Juan José Balzi.

¹ O escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015) é autor, entre outros, de *As veias abertas da América Latina* (1971). Foi o primeiro escritor a receber o prêmio Aloa, criado por editores da Dinamarca, e, em 1998, foi honrado com o Cultural Freedom Prize pela Fundación Lannan de Santa Fé, nos EUA. (Galeano, 2000, p. 3).

² Beatriz formou-se na técnica de Vicente Scaramuzza, professor, entre outros, dos consagrados músicos Martha Argerich e Daniel Barenboim. Teve como professores Roberto Locatelli e Mimi Berti, no Conservatório Nacional de Música e Arte Cênica Carlos Lopes Buchardo, em Buenos Aires (Monteiro da Silva, 2014, p. 35).



Figura 2. Beatriz e a irmã Velia Balzi ao piano, em sua casa em São Paulo
Arquivo da família Balzi

Assim que se estabeleceu em São Paulo, Beatriz deu continuidade à sua carreira de intérprete do piano. Percebendo o profundo desconhecimento que havia entre seu país de origem e a nova pátria, em termos de bens culturais, a pianista decidiu encurtar as distâncias e colaborar com a aproximação destes povos por meio de suas apresentações musicais (Monteiro da Silva; Zani, 2013, p. 117). O compositor Calimério Soares (2001) recordou seu primeiro contato com Beatriz Balzi, em 1964, e o encantamento que seu repertório inusitado lhe causou de imediato. Soares era estudante em Ribeirão Preto, onde a pianista realizou um concerto introduzindo músicas argentinas em meio a peças do repertório tradicionalmente executado.

Era início do mês de abril de 1964 – imediatamente após alguns dias em que eclodira a Revolução de 31 de março – em que se anunciava um recital da pianista argentina Beatriz Balzi na cidade de Ribeirão Preto. Na ocasião, eu era estudante de música e piano naquela cidade paulista e compareci àquele memorável recital, cujo repertório era-me completamente novo! Até aquela ocasião jamais havia ouvido



obras de Alberto Ginastera, de Julian Aguirre, assim como de outros compositores latino-americanos...

Paulatinamente, Beatriz Balzi foi ficando conhecida por este ecletismo musical, que incluía a música contemporânea ocidental em geral. De maneira didática, organizava os programas de seus recitais com peças brasileiras e argentinas recém compostas, em meio a criações de mestres consagrados, como Muzio Clementi e Johannes Brahms³. Outros países da América Latina passaram a ter suas músicas disseminadas pela intérprete, que obtinha tais partituras em eventos dedicados à música latino-americana e/ou contemporânea, como mostra o programa de recital realizado no Centro Cultural São Paulo em 1997⁴.

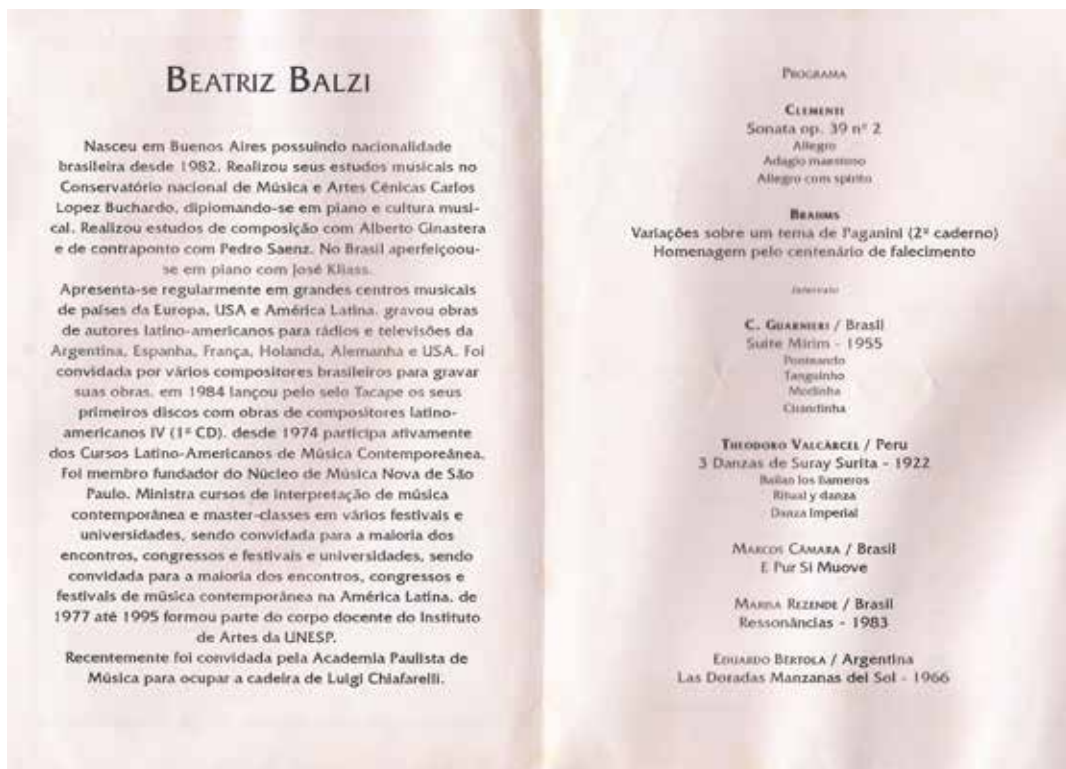


Figura 3. Programa de recital de Beatriz Balzi em 1997
Arquivo da família Balzi

³ A prática de introduzir repertório inédito em meio a composições já consagradas fora também utilizada pela pianista Clara Schumann, no séc. XIX. (Cf. Monteiro da Silva, 2011, *passim*).

⁴ Do programa constam as peças *Sonata Op. 39 nº 2*, de M. Clemente (Itália); *Variações sobre um Tema de Paganini (2º caderno)*, de J. Brahms (Alemanha); *Suite Mirim*, de C. Guarnieri (Brasil); *Tres Danzas de Suray Surita*, de Theodoro Valcárcel (Peru); *E pur si muove*, de Marcos Câmara (Brasil); *Ressonâncias*, de Marisa Rezende (Brasil) e *Las Doradas Manzanas del Sol*, de Eduardo Bértola (Argentina). Balzi, 1997.



A ideia de produzir uma série de gravações com este repertório veio por meio de dois convites; sendo o primeiro para integrar o corpo docente do Instituto das Artes da Universidade Julio de Mesquita Filho (UNESP), e o segundo para gravar um programa dedicado à música latino-americana do século XX na Radio FM Cultura. Ambos possibilitaram a realização do primeiro LP em vinil da pianista, pois a gravação reafirmou a lacuna existente no meio cultural brasileiro no que dizia respeito à música de seu continente, enquanto o meio acadêmico colocou-a em contato com aquele que seria o engenheiro de som de seu “Compositores Latino-americanos vol. 1”, o compositor Conrado Silva⁵.

Foi o convite em 1983 do Radio Cultura FM para gravar obras de compositores latino-americanos para a emissora que me decidiú a iniciar o registro deste material.No começo tive a contribuição do radio,do selo independente "Tacape"e do Museu de Arte de São Paulo(MASP).Assim editaram-se os primeiros três LPs entre 1984 e 1985 que surgem em 1987 remasterizados em um CD duplo

Figura 4. Introdução do Projeto Vitae de Beatriz Balzi
Arquivo da família Balzi ⁶

Entre 1984 e 2000, a pianista registrou 54 composições de 13 países em sete volumes de sua coleção. A partir do fechamento da Tacape, em 1992, produziu-os com dinheiro de sua aposentadoria na UNESP, complementada com aulas particulares de piano. Em 1997 envia um projeto à Fundação Vitae para obter recursos para a gravação de seu sétimo CD. Sua atitude militante pela valorização da música latino-americana pode ser atestada na justificativa do mesmo, como mostra a figura que se segue⁷.

⁵ Conrado Silva foi um dos fundadores, juntamente com José Maria Neves e J. H. Koellreutter, entre outros, da gravadora independente Tacape. Segundo Salomea Gandelman (*apud* Monteiro da Silva, 2012, p. 8), a mesma foi criada em 1979 para divulgar e promover a música latino-americana relegada a segundo plano pelas grandes gravadoras comerciais. Foi encerrada em 1992 por dificuldades financeiras.

⁶ “Foi o convite em 1983 da Rádio Cultura FM para gravar obras de compositores latino-americanos para a emissora que me decidi a iniciar o registro deste material. No começo tive a contribuição do radio, do selo independente “Tacape” e do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Assim editaram-se os primeiros três LPs entre 1984 e 1985 que surgem em 1987 remasterizados em um CD duplo”. (Balzi, s.d.).

⁷ Beatriz Balzi se decepcionaria ainda mais com a falta de interesse mencionada no projeto, quando vê negado o auxílio da fundação.



Depois, com a extinção do "Tacape", continuei realizando este trabalho apenas com minhas economias já que a produção não interessa aos grandes selos por não ser música comercial e atinge, na sua categoria de música culta, a pequenos grupos interessados no desenvolvimento cultural de América Latina.

Figura 5. Justificativa do Projeto Vitae de Beatriz Balzi
Arquivo da família Balzi⁸

A série de CDs "Compositores Latino-americanos" interrompeu-se em 2001 após o sétimo volume, quando a pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi foi acometida por um câncer, do qual veio a falecer em poucos meses. O caminho percorrido por ela na confecção de sua série de gravações pode ser conferido em Monteiro da Silva, 2014, pp. 57-92. Sua paixão e compromisso com a música erudita latino-americana e contemporânea, porém, ultrapassa o espectro de sua coleção. A opção pela ética, acima de interesses pessoais ou promocionais, permeia os itens que se seguem e convidam a reflexões, sempre oportunas em nosso meio musical.

DA QUALIDADE DA INTERPRETAÇÃO REGISTRADA POR BEATRIZ BALZI EM SEUS CDS

A boa qualidade da interpretação pianística de Beatriz Balzi apoiou-se, em grande parte, na fidelidade à partitura. Sem menosprezar a participação do intérprete na construção do ideário pretendido pelo compositor, a pianista priorizou as informações autorais sempre que estas se encontravam a seu alcance. Trabalhando com um repertório novo, muitas vezes baseado em material de cunho experimental (como foi a música de vanguarda criada a partir de 1960 no continente), a partitura era seu guia mais confiável. Esta escolha garantiu-lhe a aprovação da maioria dos compositores por ela gravados, ou cujas peças figuravam nos programas de seus recitais.

Um exemplo deste procedimento pode ser visto na carta do compositor argentino Carlos Guastavino enviada ao cantor paraguaio Eládio Pérez González, em 1995. Em poucas linhas, o compositor conta que teve contato com a gravação de Beatriz de sua *Sonata para Piano*, o que causou-lhe enorme admiração.

⁸ "[...] com a extinção da Tacape, continuei realizando este trabalho apenas com minhas economias já que a produção não interessa aos grandes selos por não ser música comercial e atinge, na sua categoria de música culta, a pequenos grupos interessados no desenvolvimento cultural da América Latina". (Balzi, s.d.).



Tuve contacto el año pasado con una señorita brasileña que vino especialmente a visitarme para recoger datos sobre mi actividad musical, pues está haciendo un trabajo para su Tesis Doctoral. Ella se llama Marilia Laboisière y estudia y vive en Goiaz o Goiana; Vino nuevamente a la Argentina y me trajo una cassette con la copia de mi Sonata para piano. Me quedé estupefacto por la calidad de la interpretación de la pianista. La cassette es bastante vieja pues se ve que el aparato que la grabó no andaba bien porque la cinta magnética desafina por la inestabilidad del paso de la cinta. La grabación decía en letra casi invisible "Beatriz Balzi", pero a pesar de los inconvenientes me produjo, y me produce cada vez que la oigo, una enorme impresión.

Figura 6. Trecho de carta de Carlos Guastavino a Eládio Pérez González
Arquivo da família Balzi⁹

Além da fidelidade à partitura, Beatriz procurava entrar em contato com os autores por ela escolhidos para melhor formatar sua concepção da obra. Em entrevista a mim concedida em 2010, o compositor brasileiro Édson Zampronha contou como foi o processo de gravação de sua peça *Modelagem II* no CD nº 5 da série Compositores Latino-americanos:

Beatriz assistiu à peça *Modelagem II* em um concerto, mas achou que deveria ser tocada de modo diferente. Tocava improvisando, não fazia todas as notas. Eu então disse que faria uma revisão, que não era minha intenção fazer uma música tecnicamente tão difícil como resultou. Beatriz refletiu e disse que era difícilíssima, mas que passaria a fazer exatamente como estava escrito. E estudou mais seis meses.

Informações teóricas e analíticas sobre a obra que pretendia gravar, sua inserção na produção musical do compositor e no contexto histórico e geográfico em que foi produzida, eram disponibilizadas por Beatriz Balzi nos encartes de seus CDs e contribuíam para a performance da artista. No caso de *Modelagem II*, por exemplo, Zampronha (2010) diz que contou-lhe como sua admiração por Beethoven inspirou-o a criar uma releitura de suas peças baseadas em ataque e ressonância - no caso do mestre alemão, acorde e arpejo – através de clusters e trinados. Segundo ele,

⁹ "Tive contato no ano passado com uma senhorita brasileira [...] Marilia Laboisière [...] Veio novamente a Argentina e me trouxe um cassete com a cópia de minha Sonata para piano. Fiquei estupefato pela qualidade da interpretação da pianista. O cassete é bastante velho pois se vê que o aparelho em que foi gravado não funcionava bem, posto que a fita magnética desafina pela instabilidade de sua passagem. A gravação trazia uma inscrição quase invisível 'Beatriz Balzi', mas, apesar dos inconvenientes, me produziu, e me produz cada vez que a ouço, uma enorme impressão". (Guastavino, 1995). Tradução da autora.



Beatriz fez de nossa conversa uma seleção do que deveria enfatizar na interpretação. Preocupou-se em realizar as texturas com qualidade de som, entendeu as frases. Tocou um pouco mais devagar do que estava escrito e me consultou sobre isso. Eu disse que estava uma maravilha!

DA DISPONIBILIDADE E GENEROSIDADE EM RELAÇÃO AO MATERIAL PESQUISADO

Ao contrário de muitos intérpretes e pesquisadores, Beatriz Balzi não dificultava o acesso de outros músicos e estudantes ao material que pesquisava e/ou recebia dos compositores. Sua preocupação foi sempre disseminar o conhecimento e estimular músicos e artistas em geral a conhecerem a cultura de nosso continente. Muitas pesquisas e recitais foram enriquecidos com partituras de seu acervo pessoal, como mostram as cartas que se seguem. Sabendo deste interesse da artista, após seu falecimento sua irmã Velia Balzi doou grande parte de sua biblioteca ao Centro de Documentação de Música Contemporânea da UNICAMP (atual CIDDIC), sede do Fundo Beatriz Balzi.

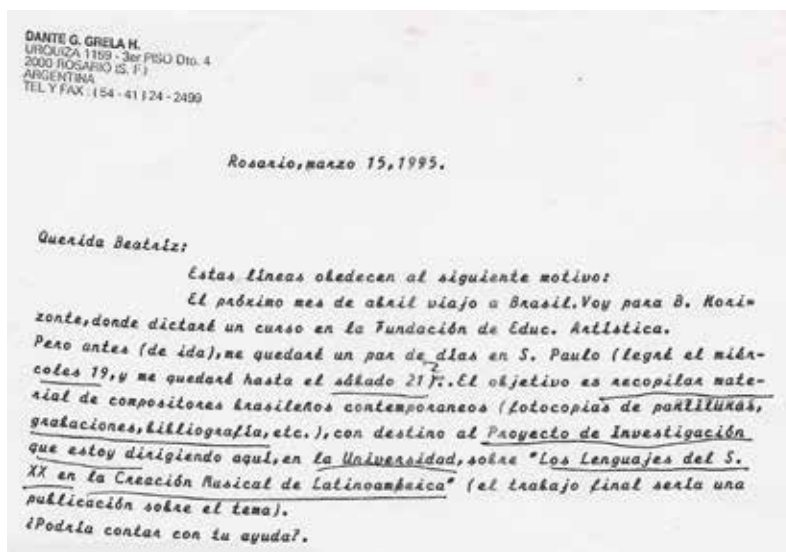


Figura 7. Trecho de carta do compositor Dante Grela a Beatriz Balzi
Arquivo da família Balzi¹⁰

10 “Rosario, 15 de março de 1995. Querida Beatriz: Estas linhas obedecem ao seguinte motivo: No próximo mês de abril viajo ao Brasil. Vou a Belo Horizonte, onde ministrarei um curso na Fundação de Educação Artística. Mas antes (de ir) ficarei alguns dias em S. Paulo (chegarei na quarta 19, e ficarei até sábado, 21). O objetivo é reunir material de compositores brasileiros contemporâneos (fotocópias de partituras, gravações, bibliografia, etc.), destinado ao Projeto de Investigação que estou dirigindo aqui, na Universidade, sobre “As Linguagens do Século XX na Criação Musical da América Latina” (o trabalho final seria uma publicação sobre o tema). Poderia contar com sua ajuda?” (Grela, 1995). Tradução da autora. Grifos de Beatriz Balzi.



Querida Beatriz:

Agradeço mais uma vez por você ter nos cedido a peça do compositor Villalpando.

O nosso duo recebeu o 3º lugar no Concurso de Música de Câmara da FASM. Além desse prêmio, recebemos também o de melhor duo de piano e vamos apresentar um recital em breve.

Figura 8. Trecho de carta da pianista Luciane Cardassi a Beatriz Balzi. Arquivo da família Balzi^{11 12}

DA ATIVIDADE DIDÁTICA

Beatriz Balzi formou uma infinidade de pianistas, professores e pesquisadores. Dentro e fora da Universidade Julio de Mesquita Filho (UNESP), a musicista destinou grande parte de seu tempo e empenho ao ensino de seu instrumento. Quando recebeu o prêmio “Melhores de 2000” da Associação Paulista dos Críticos de Arte, no quesito “Instrumentista de Música Erudita”, a professora ofereceu a seus alunos, entre os quais incluía-se a autora deste texto. Entre seus pupilos estão grandes nomes da música da atualidade, como Danieli Longo Benedetti, Maria Alice Volpe, Horácio Gouveia, Eduardo Nakaguma, Maria Helena Del Pozzo, Lucia Cervini, Gabriel Ferraz, Muriel Waldman, Irene Gottberg, Analia Beli, entre outros.



Figura 9. Programa da cerimônia de entrega do Prêmio APCA 2000. Arquivo da família Balzi

¹¹ Luciane Cardassi é pianista especializada em música dos séculos XX e XXI, radicada em Banff, Canadá. Desenvolveu pesquisa de Doutorado em Música Contemporânea na University of Califórnia, San Diego, e tem suas atividades artísticas apoiadas pelo Canadá Council of the Arts, Alberta Foundation for the Arts, Fundação CAPES do Brasil e The Banff Center (lucianecardassi.com/). A carta endereçada a Beatriz Balzi marca a contribuição desta última em sua trajetória nesta linha de pesquisa.

¹² Querida Beatriz: Agradeço mais uma vez por você ter nos cedido a peça do compositor Villalpando. O nosso duo recebeu o 3º lugar no Concurso de Música de Câmara da FASM. Além desse prêmio, recebemos também o de melhor duo de piano e vamos apresentar um recital em breve”. (Cardassi, 1995).



DO COMPROMISSO COM A SOCIEDADE E COM AS FUTURAS GERAÇÕES

Beatriz Balzi deixou uma obra que fala por si e de si para quem dela se aproxima. Fala por si porque dispensa apresentações de qualquer natureza, uma vez que inclui performance e informação escrita sobre as obras, autores e contexto histórico. Fala de si porque através de sua coleção pode-se intuir a personagem apaixonada, disciplinada, altruísta e otimista que ela era.

Apesar destes atributos, Beatriz sabia dos desafios que um músico enfrenta em sua jornada e preparava seus alunos para esta empreitada. Sua maior contribuição sempre foi o exemplo, mas não hesitou em confirmar seus posicionamentos sempre que possível.

Encerro este artigo com anotações da própria Beatriz Balzi (1999), acerca do que considerava ser a missão do intérprete na comunidade e na Universidade: “Manter repertório e divulgar o novo. Ser honesto na escolha. Não fazer o que se usa ou pega bem”.

E conclui: “É preferível não fazer do que fazer mal”. Assim seja!

A missão do intérprete na comunidade e na Universidade. Manter repertório e divulgar o novo. Ser honesto na escolha. Não fazer o que se usa ou pega bem. É preferível não fazer do que fazer mal.

Figura 10. Anotações pessoais de Beatriz Balzi para palestra em Porto Alegre, 1999
Arquivo da família Balzi



Figura 11. Beatriz Balzi ao piano em sua casa
Arquivo da família Balzi



REFERÊNCIAS

- Balzi, Beatriz. “Programa de recital”. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1997. Arquivo da família Balzi.
- Balzi, Beatriz. “Projeto Vitae”. São Paulo, s.d. Arquivo da família Balzi.
- Balzi, Beatriz. “Programa da cerimônia de entrega do Prêmio APCA 2000”. Arquivo da família Balzi.
- Balzi, Beatriz. “Anotações pessoais para palestra em Porto Alegre”. São Paulo, 1999. Arquivo da família Balzi.
- Cardassi, Luciane. “Carta a Beatriz Balzi”. 1995. Arquivo da família Balzi.
- Cardassi, Luciane. *Luciane Cardassi: pianist and creative artist*. Disponível em: www.lucianecardassi.com/.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Montevideo: “América Latina”, 2007. 11ª Edição uruguaia.
- Galeano, Eduardo. *Tejidos*. Encarte de CD produzido por Ediciones Tacuabé, Uruguay, 2000.
- Grela, Dante. “Carta a Beatriz Balzi”. Urquiza, 1995. Arquivo da família Balzi.
- Guastavino, Carlos. “Carta a Eládio Pérez González”. Buenos Aires, 1995. Arquivo da família Balzi.
- Monteiro da Silva, Eliana. *Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-americanos*. Tese de Doutorado (Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.
- Monteiro da Silva, Eliana. “Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a realização de um projeto didático através da serie de CDs Compositores Latino-americanos”. In: *Anais da I Jornada Acadêmica Discente PPGMUS/USP*, 2013. Disponível em: www3.eca.usp.br/sites/default/.../ppgmus/eliana_monteiro-mus_etno.pdf.
- Monteiro da Silva, Eliana. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.
- Monteiro da Silva, Eliana. “Entrevista com Edson Zampronha”. São Paulo, 2010, inédita.
- Monteiro da Silva, Eliana; Zani, Amilcar. “Compositores Latino-americanos and the new paradigms of the 20th century classical music”. *Opus*, vol. 19 n. 2 Porto Alegre:



ANPPOM, 2013. Disponível em: www.anppom.com.br/.../OPUS_19_2_Silva_Zani.pd...

Soares, Calimério. Beatriz Balzi e o piano latino-americano. In: *Mundoclasico.com*: diário internacional de música. Espanha, novembro de 2001.

ELIANA MARIA DE ALMEIDA MONTEIRO DA SILVA é pianista, Mestre e Doutora em Música pela ECA-USP. Sua dissertação de Mestrado deu origem ao livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor”, e ao CD “Clara Schumann: lieder e piano solo”, este último em parceria com a cantora Clarissa Cabral. No Doutorado desenvolveu pesquisa sobre a pianista Beatriz Balzi e sua série de CDs “Compositores Latino-americanos”, sob orientação do Prof. Amílcar Zani e com auxílio FAPESP. É autora de artigos e capítulos de livros em português e em inglês. Suas pesquisas enfocam, principalmente, a composição feita por mulheres, a música latino-americana e a produção musical dos séculos XX e XXI. Foi uma das idealizadoras, palestrante e produtora do Projeto MusiMAC 2013: Arte contemporânea para ver e ouvir.



Egberto Gismonti, música volátil

*Ana Paula da Matta Machado Avvad**

*Nathália Martins***

A presente entrevista foi realizada na residência do compositor, em 8 de novembro de 2012, a fim de elucidar algumas questões específicas sobre a peça *Maracatú*, objeto de pesquisa da dissertação de mestrado “Uma abordagem semiológica da peça *Maracatú*, de Egberto Gismonti”, do Programa de Pós graduação em Música da UFRJ. No entanto, Gismonti concedeu uma entrevista aberta, não respondendo diretamente ao questionário previamente elaborado. Ao falar metaforicamente, sem dizer claramente a sua concepção da peça, o compositor versou sobre sua formação musical, trajetória profissional, processo criativo e composicional e, sobretudo, sua relação com a música, vista, segundo suas palavras, como algo sagrado.

Egberto Gismonti: Para falar do universo do compositor, não adianta estudar a música dele. A música dele é consequência do universo dele.

Você sabe o que eu faço da vida hoje? Às vezes eu viajo para fazer estas diversões aqui e fora. Desde o final de 2010, quando morreu a minha grande amiga Tina Pereira, que dirigia os meninos da Pro-Arte, eu fui às missas e depois de três meses eu resolvi reunir, extraí 20 ou 22, formei um grupo. E não só no Brasil tocamos muito, como já os levei para Europa. Eu não tenho nenhum interesse comercial nisto. Eu tenho interesse que as sementes brasileiras sejam plantadas cotidianamente. Porque a música brasileira está se perdendo, bem como as músicas alemã, francesa e italiana. E eu tenho intimidade com estes lugares, porque eu moro lá, frequento todo dia. É uma lástima se ver que as pessoas deixaram-se levar pelas informações e não pela formação, pela sedimentação. É muito triste ver isso.

Quando começamos a falar, eu estava dizendo que meu interesse não é em responder perguntas. As perguntas estão boas, mas não querem dizer nada sobre o

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: paulamt@globo.com.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: nathmart_rj@hotmail.com.



universo do compositor. Até mesmo por haver perguntas relativas a dados técnicos: “é maracatu tipo a, tipo b ou c?” Isso não interessa! Quem tem que concluir é você. Até por que eu já fiz o maracatu e se eu quiser digo que é o maracatu dos passarinhos amarelos. Pronto. Você vai ter que colocar isto no trabalho e vão dizer: “Esta mulher está maluca!”

Eu aprendi muito desde os anos 1970, quando eu fui para a França estudar com Boulanger e, quando voltei, estudei e tive uma amizade profunda com a Esther Scliar. Nenhum dado técnico entrava! Zero! Por exemplo: um belo dia, a Mme. Boulanger, eu tinha 22 anos, me dizia: “Eu quero te mostrar uma música e quero que o senhor reconheça e me diga o que parece”. Isto foi nos anos 70, o que significa que em 68 houve uma concentração na França não só política, mas a finalização de um contexto. Como temos Semana de 22 no Brasil que ecoou até muito recente, ou desencoeu, pedindo autorização ao Manoel de Barros, porque ele inventava qualquer palavra. Na França, em 68, as atitudes relativas à liberdade estavam residindo lá. Então, quando estudo com esta mulher – Boulanger – um pouco depois disso, ela já era uma senhora de 80 e poucos anos que não dava mais aula e um dia ela disse para mim: “Vou te mostrar uma coisa”. Coloca então numa vitrola uma música que eu ouço e não entendo absolutamente nada. Era uma música escrita em memória às vítimas de Hiroshima, do Christoph Penderecki, e eu não entendi absolutamente nada. Ela parou depois de 30 segundos e aí é uma aula, pois ela disse assim: “O que você está ouvindo?”. Veja bem, é o que você está ouvindo! E eu, ao mesmo tempo morrendo de medo, pois estava com uma amiga do Stravinsky, e não sabendo o que era me veio à cabeça – você sabe que a linguagem dos super agudos, ou seja, nota mais aguda na primeira corda, nota com vibratos rápidos e lentos mexendo o dedo são sonoridades que não existiam através desse instrumento tradicional chamado orquestra, podia tê-los em outro formato. As características da aula da Boulanger relacionavam o que se ouve com a sua vida. Em Memória as vítimas de Hiroshima a música começa hiper agudos de cordas – disse para ela: “A senhora me desculpe, mas no Brasil tem um estádio de futebol, chamado Maracanã, que quando todo mundo quer ficar contra o juiz assovia igual...” Ela disse assim: “Isso é lindo! Que maravilha!”. Eu disse: “Então é isso?!”. E ela: “Não! Não é isso! Mas é isso, porque o senhor acabou de me mostrar uma cultura que nós não temos mais. Isso é uma cultura viva!”

O meu convite para vocês virem aqui não é por causa de pergunta e resposta. Isto é bobagem! Aquelas perguntas são muito fáceis de responder com uma linha, mais difíceis com 10 linhas, e pessoalmente com quantas linhas você quiser.

Por que não é o valor da minha resposta que qualifica o seu trabalho, e sim a compreensão de que o compositor tem um universo que independe e não tem relação direta com a sua música. Mas que coisa contraditória é esta?! Por que eu sou miscigenado! Sou brasileiro!



Ana Paula da Matta Machado Avvad & Nathália Martins: O que você acha da música contemporânea brasileira?

Egberto Gismonti: Contemporâneo aqui é estar vivo. Este tipo de colocação só pode ser falado pessoalmente, pois esta mistura que é a minha casa é uma mistura de quem reverencia o Brasil o tempo inteiro. O que quer dizer isto? Por que pintores famosos seriam melhores pintores do que uma amiga que fez um quadro e me dedicou? Mora todo mundo junto! Então a minha cabeça funciona assim, bem como a música que eu faço.

APMMA & NM: Como você assimilou o conhecimento erudito adquirido na Europa para posteriormente compor uma música que pode ser considerada 100% brasileira?

EG: Tem uma frase do Darcy Ribeiro que responde esta pergunta maravilhosamente bem. Quando foi perguntado sobre as culturas estrangeiras e as invasões ele respondeu assim: “Nós não temos medo de nenhuma cultura estrangeira, porque nossas elas sempre foram!” Pronto, é isso.

O fato de sentar com Mme. Boulanger, que não dava mais aula, e que resolveu marcar encontros quinzenais, informais. Dia 1 e dia 15 com ela e dia 7 e 21 com um sujeito chamado Jean Barraqué, discípulo de Webern. (Dedicou 25 anos, morreu no final da Segunda Guerra. Barraqué e Webern estavam juntos na Áustria, no Tirol. Os soldados americanos estavam festejando o fim da guerra e quando os dois foram à sacada ver o que acontecia. Os soldados americanos acharam que eles eram nazistas e atiraram, matando Webern.) Ou seja, quando fui à França, aproveitando para estudar com a Boulanger e com o Barraqué.

Aprendi a conviver desde a época dos meus pais, meu pai árabe e minha mãe italiana. Eu não só tenho contratos com a Nova Filarmônica de Tóquio, na qual a cada 12 meses eu tenho que apresentar algo. A cada 18 meses com uma Orquestra em Amsterdã. Eu escrevo para estas orquestras e vou até lá tocar junto. Isso já é suficiente. Como hoje eu escrevo muito bem, não tenho dúvida, pois já testei, quando vou tocar, por exemplo, se eu escrevo esta célula rítmica predominante na música brasileira (semicolcheia- colcheia- semicolcheia) para os alemães quando eu sentava com eles para tocar era uma dificuldade, porque a música sempre foi minha amiga e através dela eu sempre pude compreender que eu havia doado a minha vida a algo que não existe, e isto já é suficientemente louco. Eu não preciso de nada mais louco do que isto para viver. Se qualquer religião diz que se deve reverenciar aquilo que se considera sagrado, ou seja, isso no meu caso é a música. Se dizem que você tem que doar a sua alma, a minha já está doada há muito tempo. E isso criou uma série de coisas como, por exemplo, qualquer palco que eu entro, e meus filhos foram picados pelo mesmo vírus, a gente adora! Pois a gente sabe que ali não tem problema. É um porto seguro. Um momento que tem uma pessoa ou 100, 1000 ou 10.000 que pararam



suas vidas, pois doar o tempo a alguém é parar a sua vida, e disseram para você: “mostre”. A música me ensinou a entrar no palco, olhar e falar. De uns 5 ou 10 anos para cá eu falo com as pessoas, eu digo estar vendo a primeira geração, a qual é a mesma geração que a minha, com seus filhos que têm cerca de 40 anos, com seus filhos. Quem são os meus patrocinadores a vida inteira? São estas pessoas. E o que fez com que a minha música fosse qualificada em muitos lugares do mundo? Não sou eu! Foram as pessoas que qualificaram, ou seja, eu não sou compositor coisa nenhuma, eu sou um apontador de música.

Aprendi que não dava para brigar com os alemães e franceses, falando de duas raças bem sólidas de formação, porque os alemães têm marcha como cultura [cantarola Beethoven...] é delicioso, é lindo, é representativo do folclore! Isso é música folclórica de colheita. Se eles têm a marcha como cultura, e a marcha é “Tum-tum...um-um... um e dois e três e quatro...” é tudo acentuado. E a gente aqui é tudo no “e” como se tivesse um cara meio bêbado. O maracatu é o pai do “estou bêbado, toca bem” Você já pensou na caixa do maracatu? [exemplifica cantando a forma da caixa soar no maracatu].

Os alemães quando tocam esta célula (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) como precisam de algo para ter o ponto de apoio da marcha [exemplifica a forma como os alemães tocam esta célula]. Onde eu quero chegar na prática é que hoje eu toco duas coisas completamente diferentes, faço *accelerandos* e *ralentandos* com mãos diferentes, porque eu toco 20 anos com orquestras estrangeiras e eu quero que a música seja privilegiada e não a minha música, à música.

Quando a Martha Argerich me chamou duas vezes para gente tocar junto e o Yo-Yo-Ma é porque eles sabem que atrás do irresponsável tem a cultura européia, quer dizer: eu sei como estudar. Enfim, isso me ensinou a polirritmizar a minha audição e a minha vida em não achar que eu sou um compositor, eu sou um apontador.

Se você vai tocar com um francês com esta mesma célula, a cultura francesa é nenhum ritmo. É a *chanson*. Isto (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), estou tocando com orquestra. Eu encho de semicolcheias e colcheias porque eu sei que eles vão me criar uma possibilidade, pois eles transformam isto em tercinas [exemplifica cantando]. E sorrindo felizes! É lindo! E isso me dá a chance de ouvir [exemplifica cantando toda a polirritmia que acontece ao tocar esta mesma célula em diferentes países]. É divertidíssimo! A maneira de sobreviver feliz, porque é a música que tem que ser privilegiada e como eu não conhecia alguém tocando semicolcheia e colcheia com gente com tercina e o outro tocando marcha eu descobri uma outra música.

APMMA & NM: Como é tocar no Brasil e no exterior?

EG: Então, quando eu escrevo, penso assim: se for no Brasil ninguém vai tocar direito, porque não vai. E aqui eu não estou dizendo que talvez. Eu gravei discos fora com



orquestra, experimentei aqui no Brasil e não dá certo no Rio, em São Paulo e em lugar nenhum. Mas não é porque não tenha músicos bons. É que é uma coisa que eu espero que você não admita na sua vida que é a preguiça. No Brasil, coitadinho do Brasil, nem começou e já está cansado. E sabe as orquestras que eles ensaiam 3 horas com uma pausa de 15 ou 20 minutos. Eu me pergunto por que o sujeito chega para trabalhar cansado. 1h15min depois tem que parar porque está muito cansado e aí pára 20 min, não volta a tempo e nunca toca direito. E eu não to falando da orquestra lá do fundo do quintal. Eu estou falando das orquestras, porque aqui no Rio já toquei com todas e fui à São Paulo há pouco tempo, pois a OSESP fez uma homenagem. E está tudo muito bem, falei com o Arthur (Nestrovsky) que é meu grande amigo e disse: “Olha está tudo ótimo, mas está bem mal tocado isso aí.” E ele disse: “Mas é mesmo?” e eu disse assim: “Você quer que eu escreva?” Aí eu sento e vai um relatório formal explicando porque está mal tocado. Mas a minha função não é esta.

Eu não entendo por quê e espero que os músicos brasileiros sejam impregnados do conceito japonês. Você sabe quantas horas é um dia de ensaio com a orquestra? 9 horas. Cinco horas de manhã, com duas pausas de 20 min. E 4 horas à tarde, com 3 pausas de 15 min. Não estou dizendo que eles não estudaram o suficiente para se prepararem e para tocar junto. Quando você toca junto com o regente, ou melhor, quando você toca com uma orquestra, você precisa tocar com o regente. Você sabe que existe ensaio chamado ensaio a seco? É o solista tocando e na posição que vai ficar o regente regendo uma orquestra que não existe. É só assim que a gente estuda como é que vai tocar junto. O gesto e a sonoridade têm que ser aprendidos. E quando a orquestra chega, segue o regente, que me segue, e eu sigo o melhor naipe da orquestra para colocar a música junto. Não tem concerto ruim, tem concerto que a gente gosta mais.

A conversa (musical) nunca é técnica, porque você não vai mexer com uma pessoa que você vai passar dois ou três dias ensaiando. Ninguém aprende em dois ou três dias o que não sabe. Você pode acrescentar alguma coisa.

A música não é muito compatível com o cotidiano. Mas, na realidade, se você está doando a sua vida ao que não existe isso não tem nada de prático, quer dizer, a sua decisão é que não é prática. Então não dá para misturar a sua decisão com aquilo que é cotidiano.

Jean Barraqué, que morreu com Webern, foi um cara nunca reconhecido no mundo, vivia solitariamente e feliz. Vamos falar de alguém mais conhecido: Carlos Gesualdo, príncipe de Venosa. Eu hoje faço parte da comunidade Gesualdo em Nápoli. Escreveu madrigais e como ele era extraordinário no momento em que os modos maiores e menores e o canto gregoriano prevaleciam; ele ouvia cromatismos. Ele antecede Bach, era príncipe, ou seja, tinha uma posição política muito importante e o irmão



dele era cardeal. A Inquisição está durante a vida dele, no entanto, ele escrevia madrigais a 5 e 6 vozes e ninguém cantava, porque seríamos nós hoje tentando cantar os microtons de músicas orientais e indianas. Como era uma desafinação absoluta e uma incompetência, ele, um dia enlouquecidamente, matou um dos cantores que também namorava a mulher dele. Ele matou felizmente, eu diria, porque então os poetas o cantaram através de versos durante 4 séculos. Um belo dia, Robert Craft e Igor Stravinsky lêem sobre um compositor louco que assassinou a mulher e fazia uma música insuportável, isto no início do século passado. Este compositor levou ao extremo a doação dele à música, porque música é a coisa mais volátil que existe.

APMMA & NM: O que é música volátil?

EG: Se você pegar um bambu, fizer um buraco e assoprar, é igual a 8 milhões de anos atrás, porque o bambu é o mesmo, soprou, o som é igual. Só que, como você não guarda, isso é volátil. Na realidade, não tem nenhuma ideia que tenha durado tanto sem ter sido praticada no mundo que os madrigais de Gesualdo que ficaram perdidos. A gente não analisa nunca a música sobre a realidade dela. Você sabe por que nós conhecemos Mozart, compositores dos séculos XVII e XVIII? Porque os copistas que faziam as cópias para os reis guardarem, roubaram a cópia, e é por isso que a gente conseguiu. Os reis morriam e enterravam tudo junto com eles. Nós não teríamos acesso à música de ninguém se os copistas não tivessem copiado.

Tem-se que olhar para outro aspecto para acreditar que o cotidiano não é a música que você faz. Não é. Vou te dar mais um exemplo: Quando minha filha Bianca e o Alexandre tinham 11 ou 12 anos, Regiane e eu nos separamos e por alguma razão, que não vem ao caso, eles ficaram comigo. Coincidiu que foi um ano que eu tinha recebido o Grammy com o disco “Dança das cabeças”; mas as minhas amigas que são as minhas ex-mulheres, pois eu casei 5 vezes, e as 4 frequentam a minha casa normalmente, pois você perde o homem e a mulher, mas a amizade não. Elas disseram que eu tinha que topar e, por conta disso, eu fiquei tomando conta dos meus filhos durante 3 ou 4 anos e parei minha vida profissional. Parei porque a música não se restringe à música profissional.

Um belo dia, eu estava ouvindo a Bianca feliz, sorrindo, o que era maravilhoso porque ela andava triste por causa da separação. Eu desci e quando eu abri a porta do quarto dela, ela estava de costas com um fone sorrindo me olhou e me disse que estava ouvindo um K7 se eu não queria dar o disco. E eu disse: “Claro que dou!”. E era um disco da Madona. E naquela época eu ainda tinha algum preconceito, pois hoje eu não tenho mais nenhum, mas já tive muito. Eu disse: “Da Madona? Tá bom...” Aí eu fui na loja e dei para ela. Três dias ou uma semana depois, ela disse que queria uns outros discos lindos da Madona também, e eu disse: “Pois não”. E para fechar, me pediu um livro da Madona.



Um belo dia, admitindo que a música é minha chefe, ela estava sorrindo muito mais e eu abro a porta tem o livro da Madona, o CD player, um monte de outras coisas, ela feliz... E eu olhei aquela cena, talvez segundos depois eu estava feliz demais, porque eu estava procurando uma maneira de ser feliz, dela ser feliz, e me dei conta de uma coisa que modifica a minha cabeça totalmente com música. Eu disse: “Posso ser idealista, mas não sou burro! Se ela está feliz e se eu estou feliz, é por conta da Madona”. Quando ela deixou de gostar, quando ela parou de ouvir Madona, eu também parei. Eu disse: “Sim, mas eu não desgosto da Madona”. E aí eu descobri que só tem duas músicas: é a que eu preciso hoje, senão eu vou morrer, e a que eu vou precisar amanhã, que eu ainda não conheço. Só isso. Só tem duas. Como é que alguém faz uma música que é gravada por Sarah Vaughan, Herbbie Hancock, Wayne Shorter, um monte de músicos do mundo inteiro, e depois Yo Yo Ma, eu toco com a Martha Argerich? Como é que pode se ter uma música tocada por A a Z? Não é por minha causa.

É porque eu não sou um milésimo do que a música representa.

A música me ensinou que todos os casamentos que terminaram, o único direito que eu tinha era de preservar a alegria de ter vivido 1, 2, 5 anos com alguém e ter recebido e me dado tanto. Se já não cabe isto com aquilo, mas a música é que me ensinou. E por que foi a música? Se algo que eu não admitia na minha vida, que era ficar envolvido com música pop há 15, 20 anos me deu alegria e força para segurar a criação dos meus filhos. Depois disso eu resolvi parar de trabalhar. E o que aconteceu quando eu parei de trabalhar? Com a música eu não posso parar. Daí eu fui estudar orquestração num nível que eu nunca tinha estudado e hoje em dia eu escrevo.

APMMA & NM: E você hoje estuda sozinho?

EG: Claro, porque eu já tenho a formação. Eu fui estudar um negócio que hoje em dia é o que eu uso.

APMMA & NM: Qual sua percepção da realidade atual?

EG: Eu não uso celular, eu não tenho Facebook e não tenho site! Eu me nego a qualquer relação. É por que eu não saiba? Não. Em compensação, os aplicativos de indexação de tudo que eu tenho em casa quem escreveu fui eu. Meu problema não é computador, o problema é que eu tenho um outro *approach*. Eu não quero que a minha vida se torne dirigida por coisas que custam 200 ou 300 reais, é barato demais. Música eu continuo escrevendo numa prancheta ou fichário. É o computador mais veloz do mundo que eu abro e escrevo, porque eu tenho códigos, você tem códigos na sua vida. Não existe sistema operacional ou aplicativo que tenha códigos. Eles tornam aquilo realidade e eu não quero realidade quando eu falo em música. Se eu sei usar Sibelius? Meu número de série é 585 e já são 15 milhões no mundo. No



primeiro ano que foi lançado, eu já sabia. Este disco “Alma”, na versão alemã, foi feito com o Finale bom. Na brasileira, saíram as partituras dentro com uma versão tão precária, porque não existiam ainda impressões a laser, e o conceito era de feixe de pinos. Eu não tenho dificuldade com computador; eu só não quero que a música se transforme em algo verdadeiro, visível. Eu não quero que a minha fé seja visível. Eu só escrevo música assim e depois eu tenho uma equipe que coloca isto dentro do computador, imprime uma página sem nenhuma edição, daí eu faço correções, volta e depois eu faço a edição final que seja quando a edição final está pronta a isto: [mostra o livro de 70 minutos de cordas dedicado à miscigenação impresso e pronto] e já tem várias orquestras no mundo que incluíram alguns movimentos no repertório de orquestra. Claro que eu fico feliz como compositor, mas o fato de fazer música brasileira para instrumento europeu e o resultado funcionar sempre.

APMMA & NM: Como é seu processo de criação?

EG: Eu escrevo 12 compassos por dia há 30 anos. Doze compassos no mínimo. É o pagamento que eu tenho que fazer para a música, porque se eu abandonar a música 2 ou 3 dias ela vai embora. Eu não posso correr este risco e acabei pegando o gosto. Como eu faço 12 compassos e tenho uma cabeça com uma certa organização para as coisas, eu anoto 12 compassos com uma ideia. E 12, por que 12? Porque 12 está ótimo. Não tem uma razão técnica. Do mesmo jeito que eu não gosto de adjetivos que são usados pela classe de músicos quando vão a concertos, como: “impressionante”, que não quer dizer nada. Eu também não gosto de explicação para o que não quer dizer nada. A verdade é que 12 compassos foram a primeira tentativa que eu fiz e eu disse: “Tá bom! Está de bom tamanho”. E passados 3 ou 4 meses eu estava com uma pilha de páginas de arquivos, feito fichário, e eu disse: “Espera uma pouco, este material é muito pequeno, por que eu não guardo diariamente”. Entrei no computador, gastei 2 ou 3 dias copiando tudo e hoje eu tenho 30 anos de ideias diárias. “Quer fazer o filme tal?”. E eu digo assim: “Deixe-me eu ver o filme”. Eu me lembro que tenho coisas e aí eu vou ao banco de dados e desenvolvo. Com isso eu já fiz 30 filmes, 30 peças de teatro. Não é porque eu espere alguém me chamar para compor. Eu trato de escrever. Evidentemente a cada mês vem uma ideia mais ou menos, que dizer, a cada 2 ou 3 meses vem uma melhor.

APMMA & NM: De onde parte a sua ideia inicial para compor?

EG: De qualquer coisa. Ziraldo diz: “Eu só me dou por satisfeito quando eu morro de rir. Aí fica todo mundo feliz”. Ele é muito engraçado.

Quando eu disse que falta um pouco de cultura e informação, porque a classe musical não lê nada e o que significa ler muito? Ver muito? Comer no sentido de qualidades, cozinhar? Quem sabe cozinhar vai compor melhor, vai tocar melhor. Claro que sim!



A coisa do minimalismo de você saber dividir as necessidades, as suas competências. E a execução é isto.

Quando você vai tentar tocar e pára numa frase [cantarola a melodia de “maracatu”]. Se você quiser racionalizar você diz assim: eu posso fazer de 2 em 2, eu posso fazer de 3 em 3 [cantarola a melodia em 3...]. Se você acentua de 3 em 3, você tem uma valsa. Se você acentua de 2 em 2, parece que estou ninando alguma coisa, estou acalentando alguma coisa. Se você acentua todas, você entende que fraseologia tem que ter expressão e ligadura, senão ela perde a função. É como você pegar um livro, abre e tira todos os acentos e pontuação. A fraseologia que determina que expressão usar.

Então o exercício da chamada “cultura”, faz com que 3 notas te dêem ideia extraordinárias que não estão prontas, mas aquilo provoca em você a sua percepção do que está sedimentado em você. O que está sedimentado em você é o que faz você fazer bem ou qualificar bem aquilo que é estipulado. Então a composição fundamentalmente é isso.

Resumindo, teve um momento há 10 anos que me deu uma melancolia desgraçada, lembrando dos encontros com Mme. Boulanger. Ai que saudade eu tenho daquela senhora! Ela fazia charadas, uma coisa que não se usa mais, que força você a raciocinar. Ela dizia assim: “Ah! Você quer saber qual o comportamento de um compositor diante da composição?” Que eram as minhas dúvidas! Eu tinha 22 anos. E ela: “Pegue um papel. Escreva aí: Rua..., que é uma região fora de Paris. O senhor vai a este lugar e quando chegar lá o senhor vai olhando o vale na beirada do riachinho, vai olhando e você vai ver uma meia água. Pare lá e descubra a resposta”. E claro que eu fui! Fiquei sentado, duas vigas de madeira, um telhadinho e um banquinho. Era um ponto de ônibus e eu sentado com o riachinho na frente. O riachinho tinha 1,30 de largura, era um troço que você pode pular. Então não era um rio. E depois de 15 ou 20 minutos, já entrando em parafuso, eu olhei para cima e via que tinha na madeira do lado direito do riachinho uma plaquinha de metal. Subi, me estiquei “Nesta beirada durante o período tal o senhor Claude Debussy ficava descansando nos períodos...”.

Fui para casa, não encontrei muita coisa em casa, e aí desandei a ir para biblioteca. “Ano 1000 e não sei quanto, Claude Debussy, foi o período que ele compôs La Mer”. É a obra mais importante da vida dele, de maior dimensão. Ele olhou um riacho e transformou isto num mar.

As aulas com a Boulanger foram assim. Ele dizia: “Você não entendeu não?” E eu: “Não”. E ela: “Vá estudar então”.

Este período na França, por conta da Boulanger, eu acabei (porque sempre tive interesse por Beethoven, Webern). E ela me disse assim: “O senhor sabe onde é a Rua de Roma? O senhor vá lá e peça as edições para alunos de conservatório para graduação”. Mas que diabo é isso? Eu tenho Beethoven, tenho Debussy, Ravel,



Webern, Schoenberg, obras completas e partituras de bolso com análise musical dentro, que antigamente tinha.

Você sabe quem é Odette Ernest Dias? Tomo mundo sabe. Ela é bisavó, ou avó, ou tataravó de cerca de 1.700 pessoas. E a gente acabou ficando muito amigo. Ela deve ter hoje uns 80 e poucos anos.

Quando eu voltei da França, afiado com música contemporânea, conheci Odette e passava pela Sala Cecília Meireles concerto de músicos mais contemporâneos e a gente ia junto. Ela dizia não gostar de nada disso e acabou me contando uma história que é definitiva na minha vida, que diferencia muito das gerações posteriores. Ela disse assim: “O papai chegava de Paris com uma partitura e dizia que dentro de 50 dias esta obra vai ser tocada na Sala Pleyel e nós ficávamos loucos estudando a música para poder desfrutar melhor quando fôssemos ao concerto”.

Eu gosto de partitura por causa disso. Eu não sento no piano para tocar, porque eu não escrevo no piano, eu escrevo sentado. Não vou limitar o que eu toco. Eu quero tocar muito melhor sempre. Então, por isso, que eu saio escrevendo e depois xingo o compositor de tudo. Mas aí o problema é do compositor. E quando ela contou essa história eu fiquei maravilhado. Tem uma pessoa viva que é a história viva da necessidade que se tem desse tipo de coisa.

Enfim, essas variantes todas aí, fulano, beltrano, de Debussy à Boulanger e não sei o que é para te dizer, depois desta história, o que não vai te parecer muito simplório, que o meu desejo de dar a entrevista, porque se eu escrevesse talvez parecesse uma resposta sem respeito você.

APMMA & NM: Como é sua relação com a música brasileira?

EG: Como eu passei 5, 10 anos da minha vida correndo atrás do sotaque, do gestual, do que fosse da música brasileira. Hoje eu tenho uma percepção de Mário de Andrade que não é pelo que ele escreveu, é como ele escreveu. O Mário de Andrade musicólogo, o que viajou, ou não viajou, o que sabia e não sabia, se revela com muita clareza na contradição do exercício. Ele exercitou os heterônimos. Pouca gente pára para pensar nisso, mas já existem 20 ou 22 livros com as cartas que o Mário respondeu. E eu, quando trouxe estas 600 páginas xerocadas do Mário que estavam no almoxarifado, eu as reconheci, porque ele usava uma máquina de escrever chamada Manoela. E eu, estava tão familiarizado com esta coisa do Mário que eu procurei as páginas pela máquina dele, porque tinham vogais que trepavam com não sei o que e era fácil.

Então, eu trouxe as 600 páginas para casa, separei por assunto as 600 páginas e não fechava, e eu dizia que isso não fazia sentido. Até que resolvi separar por datas e me deu conta que eram respostas que ele estava escrevendo. O que é pior, que vem agora, é que eu concluí que ele respondia o que o outro, que ele respeitava,



quisesse ouvir, e não exatamente o que ele achava, porque não adiantava nada. Eu to falando assim: correspondência dele com Villa-Lobos, dele com Portinari, dele com Drummond de Andrade. Era gente que tinha o pé fincado tão firme quanto o dele. E como ele não precisava se afirmar – que é uma coisa linda demais ele não precisar de confete nenhum – politicamente sempre se deu mal, foi jogado para um lado e para o outro e quando eu percebi que no mesmo dia ele respondeu a duas pessoas sobre um assunto parecido, falando que era azul para um, amarelo para o outro e vermelho para o outro, eu disse que isso era uma contradição. Mas não é uma contradição, era que o exercício da liberdade chegava a tal ponto, que ele, para respeitar a amizade ou aquilo que o sujeito está falando, ele diz o que o outro quer com o ponto de vista dele. Depois de 6 meses, Drummond de Andrade, por exemplo, quando autorizou a publicação das cartas, pediu que as cartas dele para o Mário não fossem incluídas no livro, já que o Mário respondia cada parágrafo dele repetindo a frase. Disse: “Não repita, pois minhas cartas já estão dentro, e passado anos vocês aí colocam a minha tréplica, porque eu respondi passado anos que ele me convenceu de que estava certo”. E coisas assim: “Mário estive na sua cidade 15 dias e não consegui te encontrar”. E Mário responde assim: “Meu caro Carlos, você continua tendo o meu grande respeito como escritor”.

Mário espinafrando Villa-Lobos, que é lindo! Pouca gente sabe que Villa-Lobos se inscreveu em concurso nos EUA como compositor e quem ganhou não foi ele, foi Santoro, e que o Mário escreveu dizendo: “Está vendo seu bobo! Você está pensando que você é o maioral, mas na hora de se inscrever botou só as iniciais! Está pensando que eu não sei ler a sua música?!” Que lindo né? “Esta música que eu te informei é uma das músicas de maior relevância na miscigenação brasileira”.

Você sabia que as mães palacianas não gostavam de deformar seus corpos e que, assim que tinham seus filhos, os entregavam para as mães de leite que eram as negras africanas? E os meninos foram muito bem nutridos, também musicalmente, porque elas cantavam todos os pontos de candomblé e a nossa miscigenação se dá através das mães de leite. E essa modinha que você vai cantar aí que se chama “Miudinho”, da quarta *Bachiana*, é uma canção que as mães de leite cantavam [cantarola a melodia da *Bachiana nº4*].

Isto é o que me interessa em música! Não me interessa se a música tem intervalo de segunda ou terça. Isso me interessa quando eu escrevo ou quando estou com um músico. A minha música que é modificada, eu acho que está ótimo também. Eu não tenho o menor problema com isso. A minha partitura é a prova do artista e o resto é reprodução.

O Villa-Lobos, como autodidata, não escrevia o que a gente considera certo, se comparado com partituras. Você alguma vez já ouviu ou já pensou que existem, e eu tenho muito interesse e tenho muitas coisas, as primeiras gravações da obra de



Ravel? As primeiras gravações de Stravinsky? As primeiras gravações não têm nada a ver com o que a música se transformou, ou seja, o que era certo se tornou certo diferentemente.

Hoje ninguém consegue ouvir Beethoven se não for com aquela magnitude, aquele exagero. Vocês já viram a regência do Toscanini? Já viu o vídeo dele regendo no início do século? Sabe que tamanho tem aquela orquestra? Eu parei a cena várias vezes para contar e tem um momento que você vê. É um negócio de lado, uma filmagem muito ruim. Incluindo o coro tem oitenta pessoas. Hoje só de coro tem 300 e a afinação é uma afinação baixa que foi subindo, subindo, ou seja, a música com defeito originalmente é uma coisa. Os instrumentos para tocarem melhor foram evoluídos. Você já imaginou que os instrumentos eram feitos com toda a falta de comunicação que as cidades e os países tinham entre si, quer dizer, quando você juntava um flautista não sei de onde para tocar com não sei quem aqui. As flautas eram de ébano com um pedacinho de metal dentro. Eu imagino que quando Mozart viajava nas charretes para tocar no meio da rua, era uma desafinação desgraçada e tudo isso vai mudando.

APMMA & NM: Para você, o que é o Folclore?

EG: Eu acho que o Guimarães Rosa escreveu. Que folclore é a melhor ideia. E por que é a melhor ideia? Porque você partir de algo que já está aprovado por milhares de pessoas, você não vai copiar, você vai se estimular. Você tem uma avó? Seria um “o folclore” e não “um folclore”, porque senão a coisa fica pejorativa. Você não copia a sua avó, mas sua avó te fala coisas que te fazem refletir em coisas que só você sabe, ela, sua avó, não sabe. É o estopim para acender a bomba que você vai soltar. Folclore é tudo aquilo que foi aprovado por um monte de gente num local que não tem competição e rivalidade. Você ganhar uma eleição, ganhar um concurso, ganhar qualquer coisa que tenha rivalidade depende de uma série de coisas.

Eu, quando fazia meu último exame de graduação, que ganhei uma bolsa para Viena, os professores gostavam tanto – e era no Municipal que se fazia o concurso. Só que já me conheciam, pois eu era um aluno que sempre se destacava por saber tudo de cor. Na hora do exame tinham três, quatro concertos no dia e, na hora do último exame, a Dona Antonieta de Souza, que era diretora do Conservatório Brasileiro de Música, olhou para mim e disse assim: “Hoje nós temos três concertos. Qual que você prefere tocar?” Eu disse: “Qualquer um”. E ela: “Você não tem uma preferência?” Eu: “Minha preferência é o Ravel”. “E se eu pedir para você tocar o Ravel e depois pedir para tocar parte dos outros?” “Eu prefiro tocar parte dos outros primeiro, porque o Ravel eu quero tocar de cabo a rabo”.

Minha vida é toda fundamentada em histórias e as melhores que eu ouvi, ou casos brasileiros residentes no período em que o folclore era vivo, porque as pessoas os carregavam para um lado e para o outro. Hoje em dia os elos estão perdidos.



APMMA & NM: Você é considerado um compositor que transita bem nos universos erudito e popular. O que você pensa a respeito?

EG: Sabe por que eu toco dois instrumentos que não casam? Pois piano e violão não casam. Não é que eu toque piano e violão como eu toco outros instrumentos. Os outros eu mexo por serem orquestrados e eu preciso tocar. Toco violoncelo razoavelmente bem, clarinete, flauta, mas não toco para exprimir a música.

Eu toco piano e violão que o meu pai árabe dizia para a minha mãe que tinha que ser um instrumento aristocrático, porque ele tinha vindo de Beirute, então queria um instrumento aristocrático. E meu pai tinha uma profissão que ele viajava muito, que hoje em dia não existe mais. Ele tinha uma coletoria e era uma espécie de coletor de impostos. Hoje em dia isto não existe.

Minha mãe dizia: “Mas onde está a serenata?! Eu quero saber de uma guitarra”. Se você pega qualquer moleque de seis anos e diz: estuda! Sabe línguas? Certamente você tem conhecidos que têm filhos que falam cinco idiomas misturados. O dia que ele descobrir que são cinco boiadas diferentes e ele conhece todos os bois das cinco boiadas.

E ninguém me disse que não podia e, por isso eu estudei dois instrumentos. Eu desenvolvi a mão esquerda tocando como um pianista clássico e a mão direita assim [mostra a mão com os dedos espalmados, mais esticados], porque eu tenho que ter unha para tocar violão e eu não quebro unha. E não muda nada! Velocidade zero. Porque eu achava que era assim mesmo. Os professores de piano, todos aceitaram isso e o curso foi todo feito assim.

Como meu pai tinha essa profissão dele de viajar e passar dias fora, por vezes ele ia a alguns centros que eram maiores e chegava em casa com disco. Ele sabia que o filho dele tinha que ouvir muita música, então ele trazia de tudo. Eu me lembro dele me dar um disco, eu tinha uns 9, 10 anos, Thelonious Monk, tinha um cachorro basset na capa. Uma coisa que eu nunca tinha ouvido. E como eu ouvia de tudo um pouco, violão, por exemplo, não tinha professor em Friburgo e para que eu tivesse partituras para estudar.

APMMA & NM: Como foi a sua formação pianística?

EG: A gente sempre se preparou no Conservatório Brasileiro de Música para ser pianista de corpo de baile russo, ou seja, aquele pianista que você senta, abre a partitura, às vezes é uma partitura de orquestra que você tem que resumir enquanto toca. É isso.

Você sabe o que a minha geração estudava? Digamos na chamada especialização, você terminava e fazia mais 1 ou 2 anos. A gente tinha que escolher 3 dos transcendentais de Liszt – e aquilo ali é osso duro –, e uma coisa que tinha que eu achava impressionante é que tinha que se tocar de cor, não tem esse negócio de partitura, ela é para você



ler em casa, você não vai carregar os livros, você trata de ler, sedimentar e acabou. E você sabe que esta diferença de geração que vai mudando, isso eu posso te garantir, pois tenho amigos que tem prêmios do Conservatório de Paris como flautista, como violinista, pianista, e não mudou nada, o placar é o mesmo e o ato de estudar é o mesmo.

APMMA & NM: Qual foi o seu interesse em escrever um maracatu para piano?

EG: Estou falando da década de 1970, em que de partitura não se tinha nada, disco era o LP, era complicado. E eu, na hora de estudar maracatu, disse: “Que diabo é isso?” O interesse foi descobrir o que era maracatu, como eu queria descobrir o que era frevo, choro, modinha, valsa rancho, e assim eu compus música para 65 discos, que é o que já fiz na vida. Eu continuo procurando o que é a música brasileira. O meu interesse é conhecer o Brasil e, para conhecê-lo, eu não posso simplesmente usar uma teoria. Você então estuda, entende e é a partir deste conhecimento que você vai produzir.

APMMA & NM: Como você conheceu o maracatu?

EG: Quando eu decidi ser músico profissional, eu dei a sorte de ter no primeiro projeto que eu fiz na vida um sujeito que eu agradeci publicamente num dos discos chamado Wilson das Neves. Todo mundo sabe quem é como percussionista. Em seguida, dei a sorte de conhecer pessoas como: Robertinho Silva, Airton Moreira, Nenê, Naná Vasconcelos; que são amigos cotidianos que sabem tudo do Brasil. Eles não teorizam por não ser a praia deles, mas se o Naná chegar para você e perguntar: “Quer que eu fale sobre maracatu?” Senta e se acomoda, pois serão seis horas dele tocando coisas diferentes e você pode dar nome aos bois.

Todos eles são aqueles donos de boiada, mas de uma boiada imensa, que ele chega perto da porteira e diz assim: “Ôooooo!” e todos os bois olham para ele. O Naná e o Airton são pessoas que tem uma linguagem cultural que nós temos, que é completamente anárquica. Se você disser quem veio primeiro a corda do berimbau, o berimbau ou a cabaça? E não interessa saber disso. Por que se usa essa cabaça há 150 anos? Porque esta aqui é uma beleza! Por quê? Porque ela é muito bonitinha! E acabou.

Ao mesmo tempo estas pessoas sabem tanto o que querem. O Naná tem um disco chamado “Saudades” e a gente é parceiro na vida, amigo. Ele me ajudou demais num disco que eu fiz, chamado “Dança das cabeças”, que ganhou prêmio em tudo quanto é lado e eu sempre fiquei com uma dívida com ele, que o nome dele está no disco, só que era o primeiro disco que eu fazia para esta companhia, S. M. Records, que queriam que fosse meu nome no disco. E eu dizia: “Mas e o Naná?” e eles: “Ele vai com fotos atrás”.



Passado uns anos, ele foi fazer um disco para a mesma companhia chamado “Saudades”, e a gente era tão amigo que eu podia propor isto que a gente viajava o ano inteiro junto. Eu disse que já sabia tanto do berimbau que ele tocava que queria mostrar tudo que já tinha escrito. Eu gosto de estudar música. Eu, quando toco, tenho cadência e não improviso. Eu escrevo cadências e eu posso escolher a que eu quiser e são frescas iguais a texto de teatro, ou seja, quando você repete o texto que o outro nunca ouviu ele está fresco e cadência é isso.

O Naná viajou junto comigo e eu dizia para ele para pegar o berimbau e fazer [imita o som com a voz] e depois faz isso e isso... O que você ouve quando faz isto? E isso eu conto por ter na prática o disco feito. Aí ele cantarolava... E eu perguntava se cantarolando isto ele cantaria uma segunda voz e eu cantarolava e ele cantava não sei o que. É berimbau e orquestra. É um disco comigo e não tem meu nome como orquestrador. Foi a maneira de agradecer o Naná. Se o nome dele não é compositor no meu eu também não sou no dele.

Eles sabem tudo. Você pega um João do Pife. Além de ser um cara de conceito filosófico que você vai ficar ouvindo-o falar durante horas. João, o que é felicidade? Eu perguntei. Eu não te falei que isto que você está fazendo hoje, eu faço a minha vida inteira. Pessoas que eu admiro e gosto eu vou e entrevisto até hoje. Aí trago para casa e ponho no meu Ipad que é mais fácil de carregar para não sair com 200 mil páginas.

O João do Pife nesta entrevista me disse: “Felicidade a gente não conquista não, a gente ganha”. Eu nunca tinha visto isso na vida. Se eu tenho liberdade de falar com vocês, é por vocês estarem me dando a liberdade e a recíproca é verdadeira. Não adianta você chegar cheio de liberdade e o cara falar: “Creio que o intervalo de nona...”. Danou-se a tese, pelo menos a conversa da tese. Quem te dá liberdade é o outro. Você pode possuí-la, mas exercê-la não. Depende do outro, o que é lindo, não é?

Então, estes caras sempre me ensinaram e, quando eu quis saber de maracatu, cada um deles tocava um troço diferente e me contavam uma história de 3 dias que daria 3 livros e meio. Eu disse que não queria saber da teoria, até porque isso é para quem toca ou para quem vai fazer análise. Eu não quero saber disso, eu quero entender. “Cante outra vez”. O Nenê, que é um baterista excepcional, mas é pianista antes de ser baterista, e é um compositor e orquestrador. É o único baterista que existe que não toca, pelo menos comigo, que não mostra o tempo para o grupo. Ele sabe que todos sabem onde está o tempo [ele toca em outro lugar], e por conta disso que eu entendi o negócio do caixa do maracatu.

Esse maracatu que você está se baseando, a mão direita fica [cantarola as colcheias da mão direita], e o caixa que vem [cantarola as caixas]. E a melodia que sai dos dedos da mão direita [cantarola a melodia]. Isso, se eu não escrevesse, jamais estudaria isso.



“Isso é um louco! Como vai tocar a oitava repetida com a melodia no meio?” Mas escrevendo, se pode escrever, pode tocar. Pronto! Você sabe o que estou falando como pianista. Se está escrito, dá para tocar. Ou então, tentou e não conseguiu, então o compositor errou e não conhece o instrumento.

A razão do maracatu é a procura que eu continuo fazendo da música brasileira. E a forma, como ela ficou, não tem cara de maracatu pela harmonia que tem, pela melodia que tem, mas é um maracatu porque a única coisa que tem no meu maracatu é a forma mais complexa rítmica do que os maracatus todos que eu ouvi continham, que é semicolcheia em todos os tempos. Não deixa de ter semicolcheia nunca. Existem grupos que tocam mais com tambores, pois você tem espaços [cantarola os tambores]. Isso que me ensinaram e a conclusão que afunilou, depois de fazer muitas manobras, foram chegar ao agogô e tudo isso é pensado antes de pensar em música. Como é que representa? Tem o agogô o tempo todo. Bom, esse agogô não precisa ter duas notas como eles têm (duas alturas), eu posso ter o [cantarola o agogô oitavado em colcheias] e quando tem a melodia [cantarola a melodia em colcheias], sempre vai ter um ponto de apoio para o primeiro agudo do agogô.

A mão esquerda [cantarola] isso tem que ser quinta. Então, a articulação tem que ter uma nota no meio para ter inversão de mão (referência à quinta do acorde que vem antes da oitava acima). Tudo isso é pensado. Música escrita comigo é um negócio que eu adoro.

APMMA & NM: E como foi a sua escolha para colocar todos esses elementos no piano?

EG: Hoje em dia é fácil. No período em que essa música foi feita, era um período que eu não tinha um bom grupo que eu pudesse chamar de grupo. Eu tinha amigos, mas para depender de encontrá-los, ficaria muito complicado. Então, eu tinha que tocar esse negócio e queria ouvir como é que seria isso em nível de alturas, harmonias e melodias.

Vou te falar de uma coisa mais complexa, mas que tem a ver com isso: um certo dia eu resolvi, acordei e disse: “Mas que ideia linda!” Eu tinha tido uma ideia completamente maluca, mas que achei que fosse uma maravilha. E se O Stravinsky viesse morar no Nordeste brasileiro? Eu conheço o Stravinsky. Conheço porque estudei com a Nadia Boulanger e pronto. Se ele viesse, ele certamente faria música brasileira com a sonoridade dele. Fiz uma série que tem a sonoridade de Stravinsky só que é música brasileira. Os motivos são esses.

Quando pensei no maracatu, quando pensei no frevo, no choro eu tinha; e não tinha a habilidade pianística que eu tenho hoje; eu tinha técnica pianística de tocar concertos. Mas eu não tinha a habilidade que eu tenho hoje. Habilidade e desprendimento de saber que, se povo de não sei onde deu para o Mário de Andrade a informação dessa



Modinha, desse miudinho, que foi dada para o Villa-Lobos e ele colocou com a cara dele, eu tenho também esse direito. É um direito que você adquire que é o caminho a se transformar em pessoa contemporânea, ou seja, viva. Não é contemporâneo europeu, não. Eu digo: como contemporâneo, se isso é de 1950? Isso aí é de 1950. Isso não é contemporâneo, isso foi contemporâneo. Senão você aniquila o verbete brasileiro. O verbete brasileiro é você estar vivo? Então. A sua música está viva? Pode não estar, porque você está amadurecendo. Quando ela chegar ao que você é como pessoa, a sua música é contemporânea.

A do João do Pife é contemporânea porque ninguém sabe ter uma banda de pife e tocar melhor do que ele, então é contemporânea por causa disso.

Eu não toco piano melhor que ninguém. Eu toco a minha música melhor do que qualquer um. Piano eu não toco melhor.





A FALA DA PAIXÃO (1993) ①

FOR ARS NOVA
+ PIANO

♩ = 82

(A) (LEGATO)

(B)

(C)

dim. SEMPRE

dim. SEMPRE

A, T, B SEMPRE LEGATO WITH "OH"

OH (AND)

for Nr. 196, 10 System.

Figura 2. Rascunho vocal da música “A Fala da Paixão” (1993) para para o grupo ARS NOVA. (Acervo pessoal de Egberto Gismonti)



Introdução à Romanza senza parole “T’Amo” (versão para quarteto duplo de cordas), de Meneleu Campos

Mário Alexandre Dantas Barbosa*
Maria Alice Volpe**

Resumo

Apresentação da edição musicológica da obra intitulada “T’Amo!” *Romanza Senza Parole (per Quartetto [Quintetto] d’archi (doppio))*, do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927), numa versão elaborada por ocasião de sua tournée ao Sudeste do país em 1909. A edição foi elaborada a partir de conjunto documental autógrafo (partitura e partes) pertencente ao acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (RJ).

Palavras-chave

Meneleu Campos – romance sem palavras – música de câmara – romantismo musical brasileiro.

Abstract

This article presents the musicological edition of work entitled “T’Amo!” *Romanza Senza Parole (per Quartetto [Quintetto] d’archi (doppio))*, by the Pará State composer Otávio Meneleu Campos (1872-1927), on an arrangement made during his tour to the Southern of his country in 1909. The edition was based on the autograph manuscripts of the score and parts held by the National Library (Rio de Janeiro, Brazil)’s Music and Sound Collection Division.

Keywords

Meneleu Campos – song without words – chamber music – Brazilian musical romanticism.

* Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: malexdantas@gmail.com.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.

Artigo recebido em 20 de setembro de 2015 e aprovado em 5 de novembro de 2015.



Entre os inúmeros músicos e compositores paraenses revelados pelos estudos pioneiros de Vicente Salles, *Música e músicos do Pará* (1970), ressalta-se o compositor Otávio Meneleu Campos, nascido em Belém do Pará em 22 de julho de 1872; filho de João Marinho de Campos e de Adelaide da Costa Campos. Sua formação musical se iniciou ainda no ambiente doméstico, onde sua mãe e irmã, ambas pianistas, cultivaram no caçula da família o gosto pela música ao dar-lhe as primeiras lições ao instrumento. A efervescência artística vivida na capital paraense à época, fruto da urbanização favorecida pelo Ciclo da Borracha, constituía-se também num fator favorável à familiarização de Meneleu com a música culta, uma vez que a oferta de programas que incluíam este tipo de música fazia-se em grande escala nos ambientes frequentados pela elite econômica à qual pertencia sua família. Os estudos foram continuados, numa primeira fase, sob orientação de Adelelmo do Nascimento (1852-1898), violinista baiano radicado em Belém. Com esse professor o jovem músico desenvolveu-se a ponto de fazer seus primeiros experimentos no campo da composição. Além das lições, o mestre Adelelmo, atento às inclinações e ao talento de seu aluno, foi o responsável por indicar aos genitores de Meneleu, que o jovem tinha um potencial que justificava maior investimento, recomendando seu envio para um centro de formação musical na Europa. Em cartas escritas pelo mestre aos pais do discípulo lê-se: “Fique certo de que nunca me consolaria se me enganasse sobre o talento e o futuro do meu caro discípulo.”¹ E ainda:

Cada vez mais estou convencido de que tive razão quando lhe sugeri a idéia de mandal-o a Europa, assegurando-lhe que o Meneleu era dotado de um talento superior e de bastante força de vontade para vencer todas as dificuldades d’esta arte imensa e espinhosa, e tornar-se um musico distinctissimo, uma verdadeira glória para a sua familia, a sua terra natal e a sua Patria.²

Conforme registra a imprensa da época, “Meneleu Campos embarcou para Milão, no dia 1 de maio de 1891, a bordo do vapor Manauense, tendo ali chegado em junho ou julho do mesmo ano” (*A Provincia do Pará*, 11 jan 1900, p. 1). Ainda no verão europeu de 1891 o jovem paraense Meneleu iniciou um período de preparação para o ingresso no Conservatório de Milão junto ao maestro Andrea Guarneri (1840-1899). Também durante esse tempo produziu algumas peças novas, mantendo em linhas gerais o traço do que compusera ainda em sua terra natal³.

1 Excerto de carta datada de 1888, cf. *A Provincia do Pará*, 11/01/1900, p. 1.

2 Excerto de carta datada de 1892, cf. *A Provincia do Pará*, 11/01/1900, p. 1.

3 Suas peças inaugurais foram a quadrilha “Graphira” e a valsa “Pétalas Esparsas” editadas em 1888 (Salles, 1972, p. 159), e a valsa “Cecy” manuscrito datado mais antigo disponível da lavra do compositor (“Pará, janeiro de 1891”). Ainda antes de deixar sua terra natal compôs as valsas “Ariadne” e “Pétalas Esparsas”. No período em que estudou com Guarneri produziu obras inseridas no mesmo gênero a valsa “Dolci rimembranze” e a marcha “15 de Novembro”.



Ao ingressar no Conservatório, em 1891, Meneleu Campos inicia uma nova fase de sua formação e, conseqüentemente, de sua produção. Durante o período dos estudos sob a orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1933) na instituição dirigida por Antonio Bazzini (1818-1897) ocorreu uma produção significativa não apenas em termos quantitativos, mas também qualitativos⁴.

O romance sem palavras “T’Amo!” foi composto em um dos anos iniciais de Meneleu como aluno do Conservatório de Milão. Essa mesma peça recebeu várias versões, destinadas, por sua vez, a diferentes combinações camerísticas, bem como formações orquestrais além de execução a solo. Constitui-se, assim, em um dos melhores exemplos para constatar um traço distintivo de Meneleu Campos, que foi o de rearranjar peças de sua autoria de acordo com condições específicas de execução. Digno de nota é o fato de que o romance sem palavras “T’amo!” foi a peça instrumental que mais arranjos recebeu, voltando às mãos de seu compositor em praticamente todas as fases subsequentes de sua trajetória profissional. O Catálogo Geral realizado por Volpe (1994) sobre a *Música de câmara do período romântico brasileiro (1850-1930)* apresenta o primeiro levantamento com descrição detalhada das fontes da produção camerística de Meneleu Campos, totalizando 19 itens, dos quais “T’amo!” figura no verbete nº110. O Catálogo Geral de Obras Musicais de Otávio Meneleu Campos realizado por Barbosa (2012a) sistematiza as informações relativas às diversas versões para todas as formações instrumentais que essa peça recebeu do compositor. A partir dessa última obra de referência é possível sintetizar a questão das diferentes versões no quadro abaixo:

4 A parcela composta durante o período de estudos no Conservatório de Milão inclui peças líricas para piano solo e para formações camerísticas, obras orquestrais, quartetos de cordas diversas *romanze* para canto, obras corais e a ópera “Il Salvocondotto”.



MEIO DE EXECUÇÃO	FONTE	DATA	TÍTULO
Piano solo	BNRJ: MS/C-XXVI-104, manuscrito autógrafo	s/d (anterior a mai/1894)	T’Amo! Piccolo Intermezzo per pianoforte
	BNRJ: MS/C-XXVI-54, manuscrito cópia	11/12/1954	TAmo! Intermezzo para piano
	BNRJ: M786.1/C-VI-97, Edição: E. Nagas	s/d (anterior a mai/1894)	T’Amo! Romanza (senza parole)
Quarteto de Cordas (c/surdina)	BNRJ: MS/C-XXVI-164, manuscrito autógrafo, com mutilações	Par[á], junho 191[?] (inst. par[a] a festa dos [novos])	T’Amo Intermezzo (para ser executado durante a declamação de poesias)
Quarteto de cordas c/[opc.] 2 clarinetes, trompa e contrabaixo	MS/C-XXVI-129, manuscrito autógrafo	Rio de Janeiro, Nov/1909	T’Amo! <u>Romanza senza parole</u> per <u>Quartetto d’archi</u> (doppio)
Pequena orquestra (I)	BNRJ: MS/C-XXVI-131, manuscrito autógrafo, partitura incompleta	Pará, Ago/1905	T’Amo Romanza Senza Parole (Instrumentata dall’autore par piccola orchestra)
Pequena orquestra (II)	BNRJ: MS/C-XXVI-88 manuscrito autógrafo	Pará, Ago/1905	T’Amo Romanza Senza Parole (Instrumentata dall’autore par piccola orchestra)
Orquestra	BNRJ: MS/C-XXVI-100, manuscrito autógrafo	Pará, Out/1900 (“Instr.”)	T’amo (Preludio orchestrale) Romanza senza parole
“Grande orquestra”	BNRJ: MS/C-XXVI-131, manuscrito autógrafo	Lisboa, Jan/1914 (“Instr.”)	T’Amo! <u>Intermezzo orchestrale</u> (grande orchestra)

Tabela 1. Quadro Comparativo das diferentes versões de “T’Amo!” (cf. Barbosa, 2012a).

Em termos estilísticos confirmava-se um redirecionamento estético realizado por Meneleu Campos que, até o ingresso no Conservatório, só contava com música de dança entre suas composições, mas que pela segunda vez desde então produzia peça de caráter lírico⁵, típica do romantismo. Ao compor uma peça instrumental curta,



de caráter lírico, Meneleu Campos revelou, pois, algo da estética a qual buscava se filiar. Encontrando expressão nas pequenas formas, líricas ou características, da geração romântica, incluindo-se o romance sem palavras, a berceuse, o impromptu e o noturno, (Blume, 1970), o compositor paraense revela o nível de refinamento que buscava imprimir em suas obras desde os momentos iniciais de sua carreira.

Dentre as fontes referidas, todas integrantes do acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional (BNRJ), o exemplar da edição italiana (Milão, E. Nagas, s.d.) destaca-se por trazer o registro de data mais antigo a ela relacionado, numa dedicatória de próprio punho do compositor à sua irmã, a pianista Adelaide Lívia de Campos, aos “20 de maio de 1894”.

Interessante observar que no concerto em que Meneleu estreia como maestro-compositor no principal palco de sua cidade natal, a peça ora em apreço é incluída no programa. Naquela ocasião foi executada ao piano por Ettore Bosio (1862-1936), em 27 de janeiro de 1900 (*A Provincia do Pará*, 29 jan 1900, p. 3, seção Espectaculos e Concertos), mesmo dia em que o compositor tomara posse como diretor do Conservatório Carlos Gomes (*A Provincia do Pará*, 28 jan 1900, p. 3, Seção Conservatório Carlos Gomes).

Em 1902, quando Meneleu Campos estava incumbido da parte musical da cerimônia de casamento do vice-governador do Estado do Pará e fez constar do programa apenas trabalhos seus⁶, executados por uma orquestra de 22 músicos, dentre eles, “T’Amo!” (*A Provincia do Pará*, 10 dez 1902, p. 2, seção Vida Social). A orquestração realizada dois anos antes, cujos registros de estreia não foram encontrados nesse interregno, foi, provavelmente, a versão executada na referida cerimônia religiosa ocorrida na Catedral de Belém, com grande repercussão naquele meio social (cf. *A Provincia do Pará*, 12 dez 1902, p. 2, seção Vida Social).

Em 1905 tem-se novamente a oportunidade de identificar uma ocasião em que a peça ora em tela é executada. A imprensa noticia um concerto organizado por Gama Malcher no Sport-Club de Belém⁷:

Salões [...] / Continua a despertar grande animação o festival artístico que o maestro Gama Malcher realiza em começo de setembro proximo, nos salões do Sport-Club. / Do programma, além do ramalhete da Tosca de Puccini, arranjada pelo concertista, e outros numeros de musica classica, constam uma romanza e uma gavotta do maestro Meneleu Campos, especialmente por elle instrumentadas para a festa alludida. (*A Provincia do Pará*, 25 ago 1905, p. 1, seção Vida Social).

6 Além de “T’Amo!”, as composições de Meneleu Campos executadas neste cerimônia foram a Marcha Nupcial, o Prelúdio “Alvorada” e o Andante em Sol.

7 Para mais informações sobre a atuação de Gama Malcher na promoção de concertos sediados pelo Sport Club ver Barbosa (2012b).



Embora o anúncio acima⁸ não seja tão claro quanto aos títulos das composições de Meneleu que constariam no programa, é importante ressaltar que o termo “instrumentadas” refere-se ao tipo de trabalho recorrente nos anos finais da gestão de Meneleu Campos como diretor do Conservatório Carlos Gomes (1900-1908), nos quais o romance sem palavras “T’amo!”, tem uma nova proposta de instrumentação realizada. Parece razoável, a partir desses dados, aventar-se a ideia de mais uma execução da obra em apreço.

A trajetória de Meneleu Campos, marcada por vários deslocamentos, é pontuada no segundo semestre de 1909 por uma única tournée feita pelo compositor ao sudeste do seu país. No primeiro dia do mês de julho já era anunciada na imprensa fluminense a presença de Meneleu na cidade do Rio de Janeiro e prevista uma récita de suas obras:

Meneleu Campos – De regresso de sua ultima viagem á Europa, onde deu alguns concertos, acha-se nesta Capital o Maestro Meneleu Campos, distinto compositor paraense, autor da opera Gli Eroi, libreto de Illica, que brevemente será cantada em Milão, onde o nosso patricio fez os seus estudos, recebendo o diploma do Conservatório daquela cidade, eminentemente musical./ Além dessa opera, o Sr. Meneleu Campos tem composto quatro Quartettos, um Concerto de piano com acompanhamento de orchestra uma Fantasia de concerto para violino com orchestra, Symphonias, Poemas symphonicos, muitos numeros de canto, etc., etc./ Em um concerto que o Sr. Meneleu Campos dará brevemente nesta Capital, no salão Jornal do Commercio, fará ouvir muitas das suas composições. (*Jornal do Commercio*, 1 jul 1909, p. 6, seção Theatros e Música)

Desta vez a romanza senza parole não consta dos programas dos concertos anunciados. Entretanto, foi neste contexto que Meneleu realizou, além de cópias de peças suas⁹, também trabalhos de orquestração – o Noturno em Mi ganhou sua versão orquestral sem a presença de violino(s) solista(s)¹⁰ e o romance sem palavras “T’Amo!” sofreu arranjo para uma formação singular (quarteto duplo de cordas) no âmbito global da produção camerística de Meneleu. A partir da data constante nesta partitura se torna possível afirmar que a permanência de Meneleu Campos na capital federal prolongou-se até o mês de Novembro¹¹.

8 Um *fac-simile* do convite-programa do referido concerto é trazido por Salles (2005, p. 127-128) em sua obra dedicada a Gama Malcher.

9 As partituras copiadas por Meneleu que trazem data deste período são o Scherzetto em Fá e as romanze “Nella mia barca vieni, oh fanciulla” e “Nell’aria della sera”.

10 Outras versões orquestrais existentes desse mesmo Noturno envolvem um ou dois violinos solistas.

11 No frontispício da partitura, vem informado “(Rio-Novembro-1909)”, grifo nosso.



Referida como “intermezzo orchestrale”, a peça que traz “T’Amo!” como título sugestivo é mais uma vez alvo de um arranjo instrumental, trabalho que se inicia em dezembro de 1913 e tem sua conclusão em janeiro de 1914, por ocasião do terceiro retorno de Meneleu Campos à Europa. A versão para orquestra produzida em Lisboa possui instrumentação maior que a produzida no Pará em outubro de 1900¹². A mesma relação se dá com as outras instrumentações que se sucedem a esta ainda em janeiro de 1915. Tanto o Noturno em Mi bemol, que possuía versão anterior datada “Milão/1907”, quanto a valsa-boston “Rêve-bleu”, cuja versão orquestral havia sido recentemente composta, receberam a mesma instrumentação, caracterizando uma série que, muito provavelmente, foi produzida para algum concerto específico. Infelizmente, não se dispõe de muitas fontes sobre as atividades de Meneleu Campos em Paris e em Lisboa durante este triênio, constituindo um desafio para as pesquisas sobre o compositor. O cunhado do compositor faz um breve comentário relativo ao período: “por excessiva modéstia, tão de molde na alma paraense, que chega a ser condenável, não exibiu seus trabalhos nos concertos do Teatro São Carlos, dirigidos pelo Maestro espanhol Sr. Blanch” (Parente, 1972, p. 218). Desconhecidas as fontes que J. Janú Parente utilizou para fazer tal afirmação, pode-se apenas afirmar que a produção orquestral de períodos anteriores, principalmente após a investidura no cargo de diretor do Instituto Carlos Gomes, caracteriza-se por surgir em função de uma concreta possibilidade de execução e com uma instrumentação condizente às condições apresentadas pela mesma. Outrossim, embora seja um período pouco pesquisado, sobre o qual a bibliografia específica não se atém aos detalhes, é o momento de uma produção não desprezível. No âmbito da música para orquestra haverá pouco ou nenhum acréscimo após a volta do compositor à sua terra natal. No período de seu terceiro retorno à Europa, contudo, Meneleu Campos consolida uma produção orquestral que, quantitativamente, insere-o entre os compositores do período romântico que mais produziram para esse meio de execução, sendo superado apenas por Francisco Braga¹³.

Após mais um pequeno interregno, o trabalho de Meneleu volta a se dinamizar naquele que seria o último triênio de sua atuação no meio artístico belemense (1924-1926). No tocante à produção destinada às formações camerísticas encerra a sua produção a instrumentação do prelúdio “Anoitecendo” para quarteto de cordas com piano. Na partitura desta peça, datada “Pará/ junho/ 1924”, aparece a interessante indicação “para ser executado/ durante declamações/ de poesias”. Tal

12 A instrumentação finalizada em Lisboa/1914 envolve 2 fl, ftn, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 4 trp, 2 tpt, 3 tbn, tb, cln e cordas, distinguindo-se da anterior (Pará/1900) que utiliza oboé único, 2 trompas ao invés de quatro e não inclui flautim, fagotes, tuba ou clarone.

13 Na obra de Ripper (1988) na qual houve um esforço de catalogação da música brasileira para orquestra são relacionados 34 títulos de Francisco Braga, 31 de Alberto Nepomuceno, 26 de Henrique Oswald, 14 de Leopoldo Miquez e 6 de Alexandre Levy. O Catálogo Geral da Produção Musical de Meneleu Campos (Barbosa, 2012a) revela Meneleu Campos como compositor de música orquestral equivalente a 33 títulos, sem levar em conta as múltiplas versões de uma mesma peça. Importante ressaltar que Ripper não inclui Meneleu Campos em seu levantamento.



indicação reporta ao relacionamento que o compositor tinha com os representantes do meio literário em sua terra natal. Jacques Flores (1898-1962), literato paraense, em matéria publicada logo após o falecimento de Meneleu Campos, refere-se ao incentivo que este compositor buscava dar à Associação dos Novos, como era conhecida a mocidade literária de Belém, na década de 1920. Jacques Flores testemunha de quando o compositor proporcionou que a sessão da referida associação, que comumente se dava em frente a um público restrito, fosse realizada no Theatro da Paz. Foram palavras de Meneleu, segundo transcritas na matéria: “Estou satisfeitíssimo. Cumpri o meu mais acendrado desejo que era exhibir o valor de vocês perante o povo desta capital...” (A *Semana*, 23 abr 1927). Outro exemplo de peça camerística para a mesma formação cuja partitura também indica ser destinada à execução durante a declamação de poesias é o intermezzo para quarteto de cordas “T’Amo”. A partitura dessa versão de “T’Amo!” apresenta mutilações que deixam algumas informações, tais como a data de composição, incompletas. Uma possibilidade é o contexto de produção das versões de “T’Amo!” e “Anoitecendo” ligarem-se à sessão músico-literária aludida por Jacques Flores¹⁴.

Uma última fonte chama a atenção. O único manuscrito não autógrafo do conjunto aqui discutido, cópia da versão para piano solo realizada por Maria Gabriela Pereira de Carvalho, datada “11-2-[19]54” sugere o interesse pela peça ainda numa data bem posterior ao da sua composição.

A edição que será apresentada nas páginas seguintes foi realizada a partir do manuscrito autógrafo da versão para conjunto de câmara datado “Rio, Novembro/1909”. O conjunto documental é constituído por uma partitura de nove páginas mais vinte páginas referentes a partes cavadas. A escrita original é para quarteto duplo de cordas ao qual é sugerido pelo compositor, em registro no frontispício, a opção de serem acrescidos duas clarinetas e trompa, caso haja disponibilidade¹⁵. Nas mesmas pautas do quarteto de cordas encontram-se escritas as linhas para os instrumentos opcionais, com outra tinta e traço mais fino. No frontispício também é oferecido, por nota deixada pelo compositor, a possibilidade da substituição da viola por saxofone tenor, bem como o reforço do violoncelo por clarone e a adição de contrabaixo ao conjunto de instrumentos de arco. Em meio às anotações deixadas no frontispício o compositor ainda frisa que “deve ser executado com o quartetto duplicado para obter o verdadeiro efeito”. Tal flexibilidade demonstrada pelo compositor ao prever múltiplas combinações de conjunto instrumental nessa versão camerística, constitui um exemplo importante da sua concepção quanto à funcionalidade dos seus arranjos.

14 Em meio às anotações incompletas em função das mutilações na partitura do Intermezzo para quarteto de cordas “T’Amo!”, encontra-se “inst. par[a]/ festa dos [?]”, que, confirmada a hipótese acima aventada, poderia ser completada como “festa dos novos”.

15 Um detalhe quanto ao arranjo é expresso apenas nas partituras das três romanze cujo trabalho foi feito posteriormente: “É necessário que/ a execução seja feita/ com o quartetto duplicato; a trompa e os 2 clarini podem ser dispensados caso seja difficil enconral-os.”. Na partitura de “Ricordati di me”, tal indicação é encontrada em idioma italiano.



Optou-se por apresentar uma versão incluindo apenas os arcos, transcrevendo as pautas da versão primitiva (sem os acréscimos dos sopros) da partitura mais a parte do contrabaixo (presente no conjunto documental apenas por parte cavada).

O acesso a essas fontes nos traz diversas informações que ajudam a entender o contexto de criação da obra e a história de sua recepção. Primeiramente, é importante considerar que dentre os registros encontrados, três são da versão para piano, três tratam-se de versões para orquestra, e os demais para formações camerísticas. Outro detalhe a ser apontado é que a terminologia para fins de titulação da obra varia entre intermezzo, prelúdio ou romanza senza parole, predominando a última principalmente nas formações camerísticas. Outros compositores brasileiros de música de câmara do mesmo período que escreveram no gênero “romance sem palavras” foram Elpídio Pereira, Luís Levy e Alípio César Pinto da Silva (Volpe, 1994). Ainda, dentre as informações encontradas nessas fontes, temos as datas referidas nos manuscritos, que nos fazem notar a presença da peça em vários episódios importantes no decorrer da trajetória do compositor. Trata-se também de um forte exemplo da capacidade do compositor de arranjar uma mesma peça adaptando-a a condições específicas de performance e da atualização estética que experimentou em seus estudos na Europa. Meneleu Campos faleceu em Niterói, em 20 de março de 1927, deixando um legado de cerca de 140 títulos, que se mantém, em sua maioria, aguardando por edição.

REFERÊNCIAS

Barbosa, Mário Alexandre Dantas. *Meneleu Campos (1972-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral*. Dissertação de Mestrado (Música: Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012a.

Barbosa, Mário Alexandre Dantas. “Música de Câmara no Norte do Brasil: atividades de dois grupos estáveis no fim do séc. XIX”. In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), Rio de Janeiro, 2012b. v. 2. p. 1249-1259.

Barbosa, Mário Alexandre Dantas. “Meneleu Campos: contexto de criação e recepção de duas peças líricas de câmara”. In: Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, 2007.

Blume, Friedrich. *Classic and romantic music: a comprehensive survey*. New York: Norton, 1970.

Parente, J. Janú. *Maestro Meneleu Campos: Notas biográficas*. Revista de Cultura do Pará, Belém: Revista de Cultura do Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, v. 2, n. 8/9, p. 203-228, jul./dez. 1972.



Ripper, João Guilherme. *Música brasileira para orquestra: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1988.

Salles, Vicente. *Música e músicos do Pará* (1970). Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p. 98-101.

Salles, Vicente. *Centenário de Meneleu Campos*. In: Revista de Cultura do Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, v. 2, n. 8/9, p. 167-202, jul./dez. 1972.

Salles, Vicente. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. SECULT/Editora Universitária UFPA, 2005.

Volpe, Maria Alice. *Música de câmara do período romântico brasileiro (1850-1930)*. Dissertação de Mestrado (Artes/ Música: Musicologia). São Paulo, Universidade Estadual Paulista - UNESP, 1994.

MÁRIO ALEXANDRE DANTAS BARBOSA é docente no Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, desde 2015. Doutorando em música (Musicologia) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Música pela UFRJ (2012). Licenciado em Música pela UFRJ (2009). Atuou como professor substituto de História da Música e Música Brasileira (2015), na UFRJ. Autor de artigos publicados em anais de eventos científicos da área de música de âmbito nacional (ANPPOM) e internacional (SIMPOM, SIM-UFRJ, SIMA), bem como em periódico acadêmico especializado (Revista Brasileira de Música). Tem-se dedicado à pesquisa da música paraense do século XIX e XX, do periodismo musical brasileiro e da bibliografia musical com fins didáticos. Catalogou a obra completa do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927). Colaborou com o projeto Ópera na Amazônia, integrando a equipe de transcrição/revisão da ópera *Glí Erói*, de Meneleu Campos. Colabora com o Projeto *Bibliografia Musical Brasileira* da ABM, integra como pesquisador-assistente o Projeto RIPM-Setor Brasil e participa do Grupo de Pesquisa *Novas Musicologias* (PPGM-UFRJ).

MARIA ALICE VOLPE é docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Novas Musicologias* (PPGM-UFRJ), fundado em 2002. Dedicou-se à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como aos problemas teórico-conceituais e questões críticas da musicologia e das políticas científicas e culturais. Seus projetos têm recebido apoio do CNPq, CAPES, FAPESP, FAPERJ e Biblioteca Nacional. Doutora (PhD) em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA (orientador: Gerard Béhague). Mestre em Música pela UNESP (orientador: Régis Duprat). Desde 1994 tem colaborado em publicações e congressos nacionais e internacionais. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar (IMS 2007); Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Fundadora e coordenadora do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Desde 2010 é editora-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.



T'Amo!

Romanza senza parole per
Quartetto [Quintetto] d'archi (doppio)

Meneleu Campos

Lento

Violini I
Violini II
Viola
Celli
Contrabassi

4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p
p
p
p

p
p
p
p
p

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

sentite



T'Amo! - Meneleu Campos

11

Vln. I ten. *f*

Vln. II ten. *f*

Vla. *marcato* ten. *f*

Vc. *marcato* ten. *f* ben marcato

Cb. *marcato* ten. *f* ben marcato

f ben marcato ben marcato

14

Vln. I *f* *divisi* *marcato*

Vln. II *f* *divisi* *marcato*

Vla. *f* *marcato*

Vc. *f*

Cb. *f*

17

Vln. I *divisi*

Vln. II *animando e cresc.* *divisi*

Vla. *animando e cresc.* *marcato*

Vc. *marcato* *animando e cresc.*

Cb. *marcato*



20

Vln. I *ff* *f* *p*

Vln. II *ff* *f* *p*

Vla. *ff* *f* *p*

Vc. *ff* *f* *p*

Cb. *ff* *f* *p*

vibrato

accentuata

accentuata

23

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

sf

sf

sf

26

Vln. I *mf* *ten.*

Vln. II *mf* *ten.*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

con passione

ten.

ten.



T'Amo! - Meneleu Campos

29

Vln. I *ten.*

Vln. II *cresc. ritenendo*

Vla. *cresc. ritenendo*

Vc. *cresc. ritenendo*

Cb.

32

Vln. I *f* *divisi marcato*

Vln. II *f* *divisi marcato*

Vla. *f* *ben marcato marcato*

Vc. *f* *ben marcato*

Cb. *f*

35

Vln. I *divisi*

Vln. II *divisi*

Vla. *divisi*

Vc.

Cb.



38

Vln. I *animando e cresc.*

Vln. II *animando e cresc.*

Vla. *marcato animando e cresc.*

Vc. *marcato animando e cresc.*

Cb. *animando e cresc.*

ff

41

Vln. I *mf* *ten.* *divisi* *vibrato ma pp*

Vln. II *mf* *ten.* *pp* *ritenendo*

Vla. *ten. vibrato* *pp* *ritenendo*

Vc. *ten.* *vibrato ma pp* *pp* *ritenendo*

Cb. *ten.* *vibrato ma pp* *pp* *ritenendo*

44

Vln. I *divisi* *morendo* *pp* *8^{va}*

Vln. II *divisi* *morendo* *pp* *8^{va}*

Vla. *morendo* *pp*

Vc. *morendo* *pp*

Cb. *pp*

Fim
Rio
Inst.
Novembro
1909



**Publicação do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____



4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo re-sumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.



O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.

EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peered-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [*Brazilian Journal of Music*]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and / or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ *Email:* _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ *Email:* _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.

